

ИСЭ
МОНОГАТАРИ

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ



Тюлемисов Мадӣ ممدى ابو اصل

tmadi1@gmail.com

伊勢物語



ИСЭ МОНОГРАФИИ



Перевод, статья и примечания
Н. И. КОНРАДА



Издание подготовил
В. С. САНОВИЧ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

Москва 1979

**РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ СЕРИИ
«ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ»**

*М. П. Алексеев, Н. Я. Балашов, Д. Д. Благой,
Г. П. Бердников, И. С. Брагинский, А. С. Бушмин,
М. Л. Гаспаров, А. Л. Гришунин, Л. А. Дмитриев,
Н. Я. Дьяконова, Б. Ф. Егоров (заместитель
председателя), Д. С. Лихачев (председатель),
А. Д. Михайлов, Д. В. Ознобишин (ученый секретарь),
Д. А. Ольдерогге, Б. И. Пуришев,
А. М. Самсонов (заместитель председателя),
М. И. Стеблин-Каменский, Г. В. Степанов,
С. О. Шмидт*

Ответственные редакторы

И. С. БРАГИНСКИЙ, Н. Я. БАЛАШОВ

Перевод, примечания, статьи.
© Издательство «Наука», 1979 г.

И $\frac{70304-120}{042(02)-79}$ 400—78. 4703000000



ОТ РЕДАКЦИИ

Читателю книг серии «Литературные памятники» хорошо известны принципы, согласно которым они отбираются и издаются. Но сейчас перед читателем не совсем привычный тип книги: двойной литературный памятник. Во-первых, это один из памятников японской культуры — повесть «Исэ моногатари» (X в.); во-вторых, один из памятников переводческой и филологической культуры начальных лет Советской власти — русское издание повести.

Русское издание было опубликовано в 1923 г. во «Всемирной литературе», основанной А. М. Горьким, спустя тысячу лет после того, как повесть появилась в Японии. В уведомлении к «Всемирной литературе» (1919 г.) объявлялось, что «делается впервые попытка при помощи русских востоковедов приобщить в сознании русского читателя памятники Востока к мировой литературе, соединив их с памятниками литератур Запада». Там же говорилось, что «русские востоковеды охотно откликнулись на призыв передать понятную русскою речью замечательные и характерные произведения восточных писателей, над которыми они работали всю свою жизнь».

В числе первых, отозвавшихся на новые требования времени, были такие замечательные уче-

ные, как С. Ф. Ольденбург, Б. А. Тураев, В. М. Алексеев, В. В. Бартольд, Ф. И. Щербатский, Б. Я. Владимирцов, Н. Я. Марр, Ю. И. Крачковский, В. К. Шилейко, И. А. Орбели, В. А. Струве; среди них был и 28-летний Н. И. Конрад, в будущем академик, один из основоположников и руководителей серии «Литературные памятники» Академии наук СССР.

В тот ранний период своей деятельности японоведа-филолога Н. И. Конрад уделил внимание двум произведениям японской классики: «Запискам из кельи» Камо-но Тёмэя (XIII в.) и «Исэ моногатари» — лирической повести древней Японии, как он назвал ее в подзаголовке к изданию 1923 г.

Выбор этот вряд ли был случаен.

«Исэ моногатари» создавалась во времена первого расцвета хэйанской культуры, изумительной по богатству и тонкости переживания мира. Но «Исэ моногатари» — не только книга далекой эпохи. Это — одна из основополагающих книг японской классической литературы. В ней с отчетливостью итога выражены многие родовые черты будущей национальной культуры.

«Записки» Камо-но Тёмэя — памятник одной из самых драматичных эпох в истории Японии, когда на смену старинной аристократии пришли воинственные владетели из восточных областей страны.

Н. И. Конрад, разумеется, опирался в своих трудах на многовековые исследования японских филологов. В смысле строго филологическом переводы его безупречны. Впрочем, он всегда подчеркивал, что в фактической стороне дела пре-

взойти японцев иностранному исследователю вряд ли возможно. Но далее, а точнее почти одновременно, возникала проблема освоения и интерпретации, и следует сказать, что уже первые работы Н. И. Конрада закладывали основы нового востоковедения. Ведь создавались они в начале 20-х годов. Историческая эпоха во многом подсказывала и особенности выбора произведений для перевода, и их интерпретацию. Тревожная драматичность «Записок» Камо-но Тёмэя находила отзвук в душе молодого ученого, российского интеллигента, отдавшего свои знания служению Советскому государству. Перевод «Записок» осуществлялся человеком, который основал университет в городе Орле, одним из активных строителей советской культуры, напряженно размышлявшем о путях ее развития.

«Исэ моногатари» — истинное начало огромной работы Н. И. Конрада по созданию теории японской культуры в историческом освещении. А эта тема его научного творчества находится в несомненной связи с эпохой, историзм которой живо ощущался мыслящим человеком. Сам факт издания «Исэ моногатари» во «Всемирной литературе», грандиозном предприятии А. М. Горького, намеревавшемся дать широким массам народа все богатство мировой книжной культуры, требовал по крайней мере два качества работы: с одной стороны, строгую подлинность произведений, над которыми ученые и переводчики «работали всю свою жизнь», с другой — демократичность подачи материала, передать который нужно было «понятною русскою речью». Эти два качества характерны для всего творчества Н. И. Кон-

рада. Они порождены стремлением ученого к историзму интерпретации текста, тем, что позже стали называть системным подходом к культуре, что ярко проявилось уже в данной работе.

«Понятная русская речь» для Н. И. Конрада — осязаемый итог многостороннего, иерархического осмысления литературного произведения: достаточно вчитаться внимательно в его очерк морфологии лирического отрывка во вступлении к «Исэ», а затем обратиться к самим переводам. Перевод им уже в те времена понимался как категория философии культуры¹. Проблеме перевода посвящены замечательные размышления Н. И. Конрада тех лет в его рецензии на книгу переводов Юлиана Шудкого².

Перевод «Исэ моногатари», статьи и комментарии есть цельный и стройный труд, на котором неизгладима печать личности ученого и эпохи создания. Книга эта положила начало и советскому научному японоведению, и советскому художественному переводу с японского. В ней ясно выражено традиционное для русской культуры уважительное отношение к другой, далекой культуре, стремление понять ее ценность и международное значение.

«Исэ моногатари» 1923 г. — памятник нашей культуры, в некотором смысле — и наша класси-

¹ См. об этом в статье Вяч. Вс. Иванова в настоящем издании.

² См.: Антология китайской лирики VII—IX вв. по Р. Х. / Перевод в стихах Ю. К. Шудкого. Редакция, Введение и Предисловие В. М. Алексеева. М.; Изд.: Госуд. изд. Всемирная литература, 1923.— Восток. М.; Л., 1924, кн. 4, с. 174—178.

ка. Советское издание (на хорошей по тем временам, но все же желтовато-серой бумаге недавних голодных годов) оказалось первым европейским переводом «Исэ» с подлинника, обогнавшим английский перевод Фрица Фоса на 33 года³.

Из двух статей Н. И. Конрада, предварявших в издании 1923 г. текст перевода повести, мы воспроизводим статью «Исэ моногатари», поместив ее в соответствии с современной традицией серии «Литературные памятники» после повести. Статью «Вокруг Исэ моногатари»⁴ мы даем в обширных извлечениях. В этой статье, написанной на раннем этапе развития советского марксистского литературоведения, неизбежны издержки времени — результат стремительной ломки старого востоковедения: иногда слишком непосредственно подается классовая детерминированность литературы хэйанского периода и еще недостаточно диалектически по сравнению с позднейшими работами самого Н. И. Конрада и других советских востоковедов ставится проблема литературных влияний. Необходимо также учитывать, что статья обращена к широкому читателю. Наряду с научной композицией в ней (как это часто будет и

³ *Vos Frits. A Study of the Ise monogatari with the text according to the Den-Teika-hippon and annotated translation. The Hague, Mouton [1956], vol. 1—2.*

⁴ Далее страницы, указанные непосредственно в тексте, даются по посмертному изданию: *Конрад Н. И. Японская литература. М.: Наука, 1974, с. 196—205. Об общем литературоведческом значении работ Н. И. Конрада о японской литературе см.: Сучков Б. Л. Автор и его книга. — В кн.: Конрад Н. И. Очерки японской литературы. М.: Худож. лит-ра, 1973, с. 3—18.*

у позднего Конрада) есть и чисто художественная. Это — портрет эпохи, где автором укрупняются ее действительно существенные черты: контраст столицы и страны, атмосфера мира и покоя (на самом деле, конечно, относительного), влияние Китая (проблемы которого, разумеется, много сложнее).

«Существует целый ряд серьезных оснований полагать, — начинает статью Н. И. Конрад, — что лирическая повесть под вышеприведенным наименованием появилась вскоре после 922 г. н. э., т. е. что она принадлежит началу того X века, который дал Японии, японской литературе три произведения, знаменующие собою различные вершины художественного творчества в области изящной словесности этой страны.

В эти же приблизительно годы вышла в свет знаменитая «Антология» («Кокинвакасю», дословно: «Собрание древних и новых японских стихотворений») — лучший памятник поэтического творчества Японии, собрание образцов известной Европе японской танка... На рубеже следующего столетия стоит монументальный роман «Гэндзи, блистательный принц» («Гэндзи моногатари») — колосс японской классической литературы и по своему объему, и по художественной ценности. Эта триада во все последующие времена служила предметом самого внимательного и восторженного чтения, самого пытливого и настойчивого изучения и неустанных подражаний. И принадлежит она той эпохе в культурно-историческом развитии «страны Восходящего Солнца», которой суждено было в отношении художественной литературы стать воистину «классическим», золотым веком,

недостижимой вершиной литературного творчества, — эпохе Хэйан.

Самое название эпохи лучше всего вводит нас в ее сущность: *хэйан* — «мир и покой»; *Хэйан-кё* — «город мира и покоя». Так именовалась столица того времени, нынешний город Киото, так именуется теперь в японской истории и весь тот период, когда этот город владел всей Японией, господствовал над культурой, играл первенствующую роль в жизни страны. И это название лучше всего оттеняет то характерное, что отличает хэйанский период от всех остальных; лучше всего подчеркивает ту его специфическую особенность, которая отсутствовала в японской жизни до него и которая вместе с ним надолго исчезла из японской истории и для последующих веков. Эта особенность и специфическое качество действительно и есть «мир и покой».

Нет ничего более парадоксального в Японии, чем картина культуры этой эпохи: с одной стороны, блестящее развитие цивилизации, высокий уровень просвещения и образованности, роскошь и утонченность быта и обихода, необычайное развитие общественных взаимоотношений, сложный и многообразный политический аппарат, процветание искусства и ни с чем не сравнимый блеск литературы, а с другой — упадок технический и экономический, огрубение нравов, иногда граничащее с одичанием, невежество и воистину бедственное положение народных масс.

Такое чрезвычайное разобщение общественных верхушек, с одной стороны, и народных масс — с другой, выразилось в целом ряде характернейших для Хэйана явлений. Первым из них

было необычное и доселе, и для будущих времен противопоставление столицы — города Хэйана (Киото) — и провинции. Строго говоря, во все эти столетия был один только город — именно столица, все же прочее едва ли достойно было называться этим именем. Как вся наиболее яркая и выявляющаяся культура сосредоточилась в среде одной аристократии, так и весь вновь созданный быт собрался, как в фокусе, в одном пункте — в Киото» (с. 196—197, 199).

В то же время уже в этом раннем культурно-социологическом очерке Н. И. Конрад подметил и обратную тенденцию:

«...оттесненный с сторону синтоизм оставался уделом большинства нации; достаточно прочно укрепившийся в предыдущую эпоху буддизм захватывал уже довольно значительные круги образованных классов; а тот китаизм, который так ярко просвечивает в культурных памятниках эпохи, принадлежал почти исключительно верхнему сословию, верхушкам общества — аристократии и среди нее даже преимущественно придворным, очень многочисленным, правда, но все же по необходимости очень ограниченным, кругам» (с. 198).

Анализируя специфический эстетизм, роль эмоционального начала и значение женщины в хэйанской жизни, Н. И. Конрад по существу объективно готовил материал для более поздних типологических сопоставлений с куртуазной литературой, что, в частности, привело ученого к утверждению принципиального единства основных этапов мирового культурного развития.

«Основным принципом всех воззрений, жизни и деятельности хэйанцев, проходящим через все

знание их культуры сверху донизу, — писал Н. И. Конрад в работе почти 60-летней давности, — был эстетизм. Культ красоты во всех ее многообразных проявлениях, служение прекрасному — вот что руководило хэянцами в их действиях и мышлении. В работе над созданием этого принципа соединились все культурные факторы века: и китаизм в лице своей изящной литературы, и буддизм — своим приближением к красотам природы, своими пышными обрядами, торжественными богослужениями, роскошными одеждами священнослужителей и некоторыми сторонами своего учения. К утонченности звала китайская поэзия — сама столь изысканная, к этому же вел и буддизм, во многом требующий от своего адепта такой духовной утонченности. Поэтому вполне понятно, почему хэянцы достигли совершенства в этом смысле, почему среди них вырабатывались несравненные виртуозы не одной только поэзии и не одной только жизни, но скорей именно их органического соединения, синтеза: не в танка, хоть и ловко сделанной, безукоризненной по форме и смыслу, вершина искусства какого-нибудь кавалера эпохи Хэян и не в каком-нибудь его поступке, но в том и другом, вместе взятом: опoэтизированный поступок и претворенное в поэзию действие — вот в чем не знали себе равных хэянцы. И не будет преувеличением сказать, что ценность Хэйяна — не в его поэтических антологиях, как бы интересны они ни были, не в его многочисленных романах, иногда монументальных, иногда представляющих ряд отрывков и записок, не в его интимной литературе — дневниках и заметках, но именно в жизни и образе действий

его представителей. Художественное произведение эпохи не «Гэндзи», не антология и не «Исэ моногатари», но проникнутая эстетизмом сама жизнь кавалера или дамы хэйанской столицы⁵.

Наряду с этим эстетизмом в качестве основного признака эпохи следует поставить эмоционализм. Впрочем, этот последний был теснейшим образом связан с первым, вытекал из того же культа красоты, который составлял суть хэйанского эстетизма. И опять-таки китайская изящная литература, ее утонченность чувств и иногда даже гипертрофированная чувствительность, тот культ чувства, который идет хотя бы от вышеназванной «Поэмы бесконечного ропота» (поэмы великого китайского поэта Бо Цзюй-и.— *Ред.*); опять тот же буддизм, и особенно в своем эзотерическом

⁵ Данная фраза — не просто удачно высказанная мысль, но наблюдение чрезвычайно важное для трактовки проблемы авторства в хэйанской литературе.

В предисловии к публикации избранных рассказов из «Исэ» Н. И. Конрад разъяснял употребление в переводе слов «кавалер» и «дама», «которые иным покажутся, пожалуй, неуместными при передаче японского текста X столетия. Действительно, здесь вольность: в тексте стоит просто «мужчина» и «женщина». Однако передать именно так мне представлялось непростительной вольностью. О ком речь идет в рассказах? О кавалере при дворе, о даме-фрейлине, статс-даме или же во всяком случае даме из придворного круга. Герои эпизодов и по положению, по рангу своему не кто иные, как «кавалеры» или «дамы», — и по своим словам, действиям и чувствам, по внутреннему и внешнему своему стилю — а это главное, иначе названы быть не могут» (Восток: Журн. лит-ры, науки и искусства, 1923, кн. 2, с. 42).

облике, требующем такой эмоциональной напряженности,— все это способствовало этому культу чувства. И сама обстановка двора, общество, весь уклад жизни этих аристократов являли как нельзя лучшую почву для развития эмоционализма, и недаром мы видим во всех литературных памятниках эпохи, и в частности в «Исэ моногатари», такой пышный его расцвет.

Однако этот эмоционализм был введен в строгие рамки. Преклонение перед чувством вовсе не означало приверженности к бурным страстям и пламенным эффектам, к безудержному сентиментализму или героическому романтизму; от этого всего хэйанцы были так же далеки, как и от учебного резонерства и скучных морализирований. Всякое чувство было введено в рамки эстетизма, подчинено его законам и требованиям. Не сила чувства, не его тонкость, не пламенность, не сконцентрированная сдержанность, не качество даже, а рафинированность — вот что требовал эстетический кодекс Хэйана. И напрасно мы стали бы искать в литературных памятниках эпохи героических подвигов, сильных душевных движений, мощных аффектов — ничего этого нет. Есть лишь прихотливая игра утонченных настроений и сопряженных с ними действий. И это эстетическое исповедание заменяло собою мораль. Отсюда шли задерживающие стимулы поведения: «некрасивое — недопустимо» — так гласил неписаный, но категорический закон, и отступление от него каралось если и не правосудием, то общественным презрением. Допустимые поступки, противоречащие этому закону, переставали быть «своими» для этого общества.

В такой эмоционально насыщенной и эстетически дисциплинированной обстановке не было места для логики, для упражнения интеллекта. Все, что допускалось из рационалистических мотивов, что признавалось и имело право гражданства,— это остроумие, блестящая игра ума, воспитанного на литературных образах и формах, изысканного в своих построениях и терминах. Сложный намек, трудный для расшифровки, проявление литературной эрудиции в смысле заимствования и умелого использования поэтического образа и выражения — вот что доставляло огромное удовольствие хэйанцам и высоко ими ценилось. И многочисленные собрания во дворце, в салонах дам и кавалеров были в значительной степени посвящены таким переживаниям остроумия и эрудиции.

Вполне естественно, что в такой атмосфере весьма значительную роль стали играть женщины. Они были необходимым элементом всей жизни Хэйана, на них и вокруг них концентрировались тот эстетизм и та эмоциональность, которые были разлиты кругом. Более того, они в большой мере и руководили этой жизнью, давали ей тон и направление. Уже до Хэйана роль женщины в культуре была очень значительна. Женщина не была еще стеснена, как будет впоследствии, в своих проявлениях. И в сфере духовной культуры, в частности в поэзии, еще в эпоху Нара женщины мало чем уступали мужчине: столько стихотворений в поэтической антологии той эпохи «Манъёсю» принадлежит именно женщинам-поэтессам! С наступлением же Хэйана женщина завоевала себе и в жизни, и в литературе первое и никем не оспариваемое место. Появляется ряд выдаю-

щихся женщины, одаренных литературным талантом; из-под их кисти, на всякий случай жизни и в соединении со всякой эмоцией, льются бесчисленные танка; они ведут дневники, где отражается так полно и подробно весь строй чувств и мыслей людей того времени; и они же описывают окружающую их действительность и запечатлевают события в романах, повестях и т. д. Державный «Гэндзи, блистательный принц» — крупнейший роман эпохи — принадлежит женщине — Мурасаки Сикибу; «Интимные записки» («Макура-но сёси») вышли из под пера другой женщины — Сэй-сёнагон. А участие их в антологии «Кокинсю» обуславливает наличие в ней множества чудесных танка, считающихся безукоризненными образцами такого рода поэзии. Имя Оно-но Комати — поэтессы начала X в. — блестит ярким светом в созвездии Шести бессмертных поэтов (Роккасэн) Хэйана.

Однако по одной уже Оно-но Комати можно составить себе полное представление о всей той роли, которую играла женщина Хэйана. Комати славится не только как поэтесса, она знаменита на все века как образец женской красоты, и о чем вспоминают больше, когда говорят о ней теперь, установить трудно; так слились в ее образе эти два качества — поэтическое искусство и красота. В ту эпоху безобразие так же мало прощалось, как и грубость, невоспитанность, неумение в области изящного обхождения и поэтического искусства. Недаром о другом бессмертном из того же созвездия — Нарихира́ — молва гласит, что он был образцом мужской красоты. Блистательный принц Гэндзи, герой романа Мурасаки, наделен

и тем и другим свойством; и в самом деле, насколько мы знаем из литературных памятников и из других документов эпохи, из самой истории, женская красота оказывалась тогда одним из наиболее могущественных факторов жизни.

Среди утонченных и изощренных хэйанцев, поклоняющихся красоте во всех ее проявлениях и всегда и всюду ищущих стимулы для возбуждения своей эмоциональной природы, женщина с ее красотой и специфическим изяществом должна была играть особую роль. И эта роль была в конце концов столь значительной, что благополучие целых семейств и родов часто ставилось в зависимость от женской красоты. Господствующий в эпоху Хэйан аристократический род Фудзивара держал с помощью женщин в своих руках царствующих императоров; с помощью их же многочисленных наложниц во дворце устанавливали и поддерживали свое положение знатные фамилии, и часто буквально все надежды какого-нибудь падающего аристократического семейства сосредоточивались на девушке из их среды, отличавшейся особой красотой.

Таков был Хэйан, таковы были стиль и тон жизни и культуры в течение почти четырех столетий» (с. 203—206).

Вторая из предпосланных Н. И. Конрадом к изданию 1923 г. статей, трактующая непосредственно вопросы поэтики «Исэ моногатари», сохранила всю свою свежесть и в наши дни, и мы приводим ее целиком.

«Исэ моногатари» — книга, сложившаяся в начале X в. Уже вскоре после ее создания существовала некая рукопись или несколько рукописей,

достаточно широко читавшихся. Популярность «Исэ» объяснялась двумя причинами: стихотворения Аривару Нарихира и другие антологические стихи, вошедшие в книгу, на века заворожили японскую поэзию; в книге утвердился способ соединения стихов и прозы, поэтического текста и прозаического пояснения, эстетическая сумма которых больше простой суммы того и другого. Она рождает отзвук в сердце читающего и всякий раз словно бы ставит его в пространство повести, ибо предполагает напряженное ответное переживание. «Исэ моногатари» то как бы растворялась в культурном быте эпохи, ибо автор ее и герои были ее воплощением, то давала японским писателям все новые стимулы творчества.

Способ существования рукописи в средневековой культуре имеет свои особенности. Пользуясь излюбленным японскими литераторами сравнением бытия слова с растением, можно сказать, что рукопись обновлялась, как трава на почве: та же и не та... Менялись времена. Хорошо известные герои и всем понятные ситуации уже вскоре потребовали пояснений. Литература XI—XII вв. владела разными списками «Исэ». К концу XII в. возникла необходимость кодификации текста. Выдающийся поэт и крупнейший филолог Фудзивара Садайэ с 1202 по 1234 г. восемь раз собственноручно переписывал «Исэ». В странах буддийского круга был обычай переписывать своею рукой священные книги — сутры, считалось, что это умножало заслугу людей в земном мире. Кроме того, под влиянием иероглифической культуры Китая наиболее ценные книги должны были переписываться для их сохранности, ибо письменное слово

почиталось священным. «Исэ моногатари» издавна вызывала к себе благоговейное отношение, но единого текста повести нет и до сих пор, и это одна из важнейших черт ее жизни в японской культуре.

Проблема авторства в японской классике существовала и в ту пору, но понималась она иначе, чем теперь. Крупнейшие японские филологи XVII—XIX вв. — Китамура Кигин, Камо Мабути, Мотоори Норинага, Кайрё — посвящали свои исследования «Исэ», занимались прояснением темных мест, толкованием стихов и т. д., ибо «Исэ моногатари» не воспринималась просто как памятник далекой старины, но жила подлинной жизнью в культуре народа, а старина — парадоксальным образом — казалась гарантом вечной новизны эмоций, запечатленных в повести. Тонко понимая эту особенность книги, Н. И. Конрад немногословно выразил это во фразе почти полемической: «Предлагаемый перевод сделан с общедоступного издания... на основании которого представлена нумерация отрывков».

«Общедоступное издание», на которое ссылается Н. И. Конрад, — это японское издание «Исэ моногатари», осуществленное в 1912 г. известным японским портом и ученым-филологом Кубота Уцубо (1877—1967), предназначенное, как и его будущий русский перевод, именно рядовому культурному читателю. Кубота Уцубо намеренно не следовал буквально в своем издании какому-либо определенному списку «Исэ моногатари», не считая ни один из них настолько исчерпывающе полным или настолько достоверным, чтобы отнять у читателя богатство синтетической версии. Ку-

國文評釋叢書第壹卷

評
釋
伊
勢
物
語

窪
田
空
穗
著

Титульный лист японского издания «Иса моногатари» (1912), с которого был осуществлен русский перевод

бота как филолог учел разные толкования книги, выполненные на протяжении веков, и сделал отбор, следуя своему поэтическому чутью. После каждого отрывка (повесть состоит из лирических отрывков) Кубота дает своего рода лирико-историческое истолкование ситуации, при которой было создано стихотворение. Эти толкования несомненно повлияли на работу Н. И. Конрада, но, разумеется, не исчерпали проблем, возникавших перед переводчиком. Более того, богатство раскрываемого Кубота контекста дополнительно усложнило их.

Принцип, избранный Кубота и сохраненный в переводе, подходил для массового издания, но он не строго соответствовал современной научной текстологии средневековых памятников письменности, хотя Кубота фактически опирался на один из авторитетнейших списков. Можно не сомневаться, что если бы Н. И. Конрад сам осуществлял данное переиздание, он отразил бы в нем большую работу, проделанную японскими учеными после Кубота Удубо. Среди новейших изданий критического текста «Исэ моногатари» должна быть выделена осуществленная Оцу Юити и Цукисима Ютака в 1958 г. в токийском издательстве «Иванами» в серии «Нихон котэн бунгаку тайкэй» (т. 9) публикация списка, возводимого к собственноручному списку Фудзивара Садайэ (XII в.).

Однако после кончины Н. И. Конрада менять что-либо в тексте перевода было невозможно. Это означало бы претензию редакторов строить японистическую текстологию вместо крупнейшего япониста современности, признанного таковым и в Японии (в 1968 г. по поводу столетия револю-

ции Мэйдзи советский ученый был награжден высшей наградой, которую японские законы предусматривают для иностранца). Кроме того, в «Исэ моногатари» Н. И. Конрад выступает не только как ученый, но и как мастер художественного перевода. Сначала некоторые его переводы японских стихов иному читателю могут показаться необычными. Но когда разумом или чувством (свободно читающих по-японски у нас еще очень мало) постигаешь, что эта странность, простота, недосказанность, простор для эмоций и есть подлинность японских пятистиший — танка, тогда становится ясно, насколько неуместно и даже просто недопустимо вносить какие-либо изменения в текст перевода.

До Н. И. Конрада японские стихи переводились на русский язык главным образом с немецкого и французского. А в таком случае они рисковали остаться более или менее изящными поделками, далекими от духа подлинника. Японские танка — выражение сердца в слове. Сердечные чувства сложны, но слова в танка просты. Сложность достигается особым развертыванием лирического сюжета — порядком слов-образов, тем, что Н. И. Конрад называл образным ходом японского стихотворения, его эмоциональным развитием. К этой своей задаче ученый-переводчик шел необычайно смело, жертвуя подчас гладкостью, ровностью, он отыскивал неожиданные смысловые адекваты. «Исэ» написана на разговорном языке своего времени, это книга лирического быта, слова ее обыденны, а в их сочетании скрыта особая красота. Быть может, в некоторых случаях, взятые отдельно, иные переводческие пассажи вна-

чале и могут смутить современного читателя, но перевод в целом необыкновенно убедителен, ибо это работа одареннейшего первооткрывателя.

Нужно добавить также, что хотя, следуя задачам своей статьи, Н. И. Конрад трактует пятистишие-танка в соответствии с его ролью в контексте культуры и нигде не отделяет творчество выдающихся поэтов от массового дилетантства, это не значит, что он недооценивал произведений подлинной поэзии, их особый эстетический облик. Вот что он писал в одной из своих статей начала 20-х годов: «Перелив цветов и красок не велик, не долгов он: всего тридцать один слог,— посчитайте, много ли слов-образов можно составить из этого материала, но тем ярче сверкает его конденсированная образность. Она распространяется не в простор, не в ширину, но вглубь: извольте судить по тому, что едва видно на поверхности, о том, что в глубине. Но того, кто поймет, разглядеть сумеет, ждут неожиданные радости и часто ослепительный свет»⁶.

Вводная статья — «Исэ моногатари» — неразрывно связана с самим переводом не только тематически, но и стилистически. Научная проза Конрада еще ждет своего исследователя, так же как ждут полной оценки научные выводы вступления к «Исэ». Ученый показывает тесные связи историко-культурного контекста эпохи с его соответствиями в книге, он вглядывается в построенные книги, состоящей, казалось бы, из отдельных

⁶ Из японской литературы начала XIII века: Камо-но Тэмрэй. Записки из кельи.— В кн.: Записки Орловского университета: Серия общественных наук, вып. 1. Орел, 1921, с. 321.

рассказов, и отыскивает ее подлинное единство. Тем самым он на долгие времена определял надежный научный подход к японской классической словесности, вся история которой связана с ней, выросла из нее.

Подобный подход отличает и другую работу Н. И. Конрада тех лет — перевод и исследование упомянутых выше «Записок из кельи» Камо-но Тёмря, которые публикуются в дополнение к основному тексту настоящего издания.

Решение соединить в одной книге памятник начала X в. и произведение, датируемое 1212 г., основано, конечно, не только на том, что оба они изданы по-русски Н. И. Конрадом, хотя о неслучайности одновременного интереса к ним ученого также говорилось в статье.

Если «Исэ моногатари» — книга, знаменующая начало расцвета хэйанской словесности, то «Записки из кельи» — многозначительный эпилог этой литературной эпохи. В отрывке 2 «Исэ» читаем: «Столица из Нара была уже перенесена, а новая столица еще не была устроена как нужно». В одном из эпизодов «Записок» Тёмря рассказывает, как эта, новая когда-то, столица — воплощение замечательной поры в японской культуре — приходит в свой черед в запустение, испытывает бедствия, а столичным городом делается на время военная резиденция рода Тайра.

Если в первом памятнике мы видим «устроенное», становление жанра лирической повести, то второй создан в ином жанре — лирического размышления, который и смог выразить существенные черты конца старой эпохи и нарождающейся новой. Герой (и предполагаемый автор) «Исэ»

в поисках утрачиваемой гармонии с обстоятельствами своей жизни, с миром, *обращается* к прошлому, к молодости, идеалом которой был благородный муж старинных времен; это книга личной памяти, но эта книга устремлена к будущему, в ней создан образ благородного придворного. Между тем автор «Записок» *обращен* к прошлому, к столетиям культуры, она для него жива, но творимый им образ отшельника обращен также и к будущему, потому что «Записки» не только личная книга, но и книга исторической памяти.

В «Исэ» литературный канон и этическая норма создаются словно бы на наших глазах, а «Записки» насквозь реминесцентны, и в этом их литературная новизна. «Исэ» пронизана стихами, и их ритмическая и сюжетостроительная роль очевидна, тогда как главное произведение Камо-но Тёмрэ написано прозой (особой, правда, но прозой), а поэзия лишь напоминает о себе «цитатами», аллюзиями — отзвуком классической танка, символа уходящей эпохи. Отсутствие стихов в «Записках из кельи» столь же существенно, сколь их присутствие в «Исэ моногатари».

Тёмрэй был незаурядным поэтом; десять его танка входят в антологию «Син-кокинсю», известную строгим отбором. Однако ему принадлежат и трактаты о поэзии, знатоком истории которой он был. В них нет жесткого филологического сюжета, это книги памяти, написанные прекрасной прозой. И самое свое сокровенное Тёмрэй высказал в прозе — в «Записках из кельи». Здесь нет, быть может, некоего закона, а лишь свойство литературной эволюции самого Тёмрэ; ведь поэзия его времени необыкновенно высокого уровня ду-

ховности. И тем не менее в этом факте — тенденция времени, угаданная самим жанром его «Записок». Потенции лирической повести изживали себя (как и хэйанской повести вообще), но присутствующие ей интимная выразительность детали, достоверность описания чувств усваивались новыми писателями. Жанр «Записок» — специфически японский жанр. Поэтика фрагмента, надсюжетные сцепления — черты, присущие японской классической прозе, — и изменили внутренний облик китайского жанра «записок» (цзи), и сплелись с ним⁷.

В эпоху «Исэ моногатари» литература светская и духовная были отделены друг от друга. Во времена бурь и потрясений, когда жил Тёмэй, это положение сохранялось, правда, границы были уже сильно размыты. «Истинные причины отворачивания Тёмэя от мира, — писал Н. И. Конрад, — не столько в каком-нибудь реальном факте его личной жизни, сколько в общем состоянии эпохи». Тёмэй не был религиозным мыслителем, он был верующим буддистом, но светским писателем; он обращается к канонам буддизма, однако и они не утишают его сомнений: у него нет утешителя. Между тем у героя «Исэ моногатари» нет *собеседника* (ср. стихи в отрывке 124: Так и оставляю, // никому не сказав, // свои думы! // Ведь нет никого, // кто был бы со мною...).

Герой (и предполагаемый автор) «Исэ», испытывав жизненную драму, еще не ведал трагических

⁷ Во всяком случае, такой вывод напрашивается сам собой и из чтения «Записок», и из тех мест статей Н. И. Конрада, посвященных «Запискам», где он размышляет об их жанровой природе.

коллизий, хотя мы — если попытаемся взглянуть из конца эпохи Хэйан в ее начало — в силах угадать первые отсветы еще далеких молний. Безупречный кавалер, благородный придворный, глубоко чувствующий поэт конца IX в. — и спустя два с лишним века отрешенный в спокойном отчаянии средневековый литератор, так и не могущий в конце концов отречься от красоты видимого мира. История теснейшим образом связала двух людей, две книги и по духовному родству, и по противоположности. Н. И. Конрад отмечал, что история японского народа являет пример последовательного, непрерывного развития; это относится и к его литературе. Изменения накапливались постепенно, исподволь. Пристальный взгляд на книги, созданные в начале и в конце одной литературной эпохи, открывает и перед историком литературы, и перед заинтересованным читателем не только богатство движения, но и те «большие линии», о которых с такой вдохновенной определенностью писал Н. И. Конрад.

Ученый дважды публиковал перевод «Записок из кельи» — в 1921 и в 1927 г. и каждый сопровождал статьями (в больших извлечениях они приводятся в настоящем издании). С началом работы над переводом совпала развернувшаяся дискуссия об авторстве «Записок». Известнейший филолог Фудзико Сакутаро, ссылаясь на то, что обширные эпизоды этого произведения (вся историческая часть) в основном повторяют соответствующие места «Хэйкэ моногатари» («Повести о Тайра») и «Гэмпрэй сэйсуйки» («Описание расцвета и гибели Тайра и Минамото»), доказывал, что «Записки» — позднейшая подделка. Подобный

гиперкритицистский подход не только к авторству «Записок» Тёмэя, но и ряда других произведений японской классики в конечном счете был весьма полезен, весьма активизировал углубленную работу филологов. Однако нередко в понятие средневекового авторства вкладывалось современное его понимание, критика текста подменялась механическими сопоставлениями. Хорошо понимая всю важность текстологических изысканий, Н. И. Конрад тем не менее подошел к проблеме с историко-литературных позиций, что особенно заметно в его статье 1927 г.: он показал, в чем состоит подлинное единство «Записок из кельи» и тем самым весьма приблизился к решению проблемы их авторства. Актуальность исследований Н. И. Конрада состоит в том, что за этими поисками единства было стремление уяснить во всем объеме современного знания, что такое было тогдашнее авторство, реконструировать тогдашнее его понимание, исходя из дошедшего текста (и его вариантов). Настоящее состояние текстологии «Записок из кельи» показывает, насколько проницателен оказался Н. И. Конрад в его системном анализе произведения Тёмэя⁸.

Перевод осуществлялся на основании трех изданий: *Уцуми Хиродзо*. Ходзёки хёсяку. Токио: Мэйдзи сёин, 1916; *Отиаи Наобуми*. Ходзёки токухов. Токио: Мэйдзи сёин, 1914; *Ёсикава Хидэо*. Синсяку Ходзёки сэйкай. Токио: Сэйбункэн, 1919.

⁸ См.: *Янасэ Кадзуо*. Ходзёки дзэнтюсяку. Токио: Кадокава сётэн, 1974, с. 352—371; *Горегляд В. Н.* Дневники и эссе в японской литературе X—XII вв. М.: Наука, 1975, с. 127—135, где дана краткая история и описание текстов «Записок из кельи».

Текст, с которого переводились «Записки из кельи», обладает рядом отличий от принятого ныне критического текста, подготовленного Нисиро Минору для серии «Нихон котэн бунгаку тайкэй» (№ 30, Токио: Иванами сётэн, 1957) и с тех пор неоднократно переиздававшегося. Однако это несколько не умаляет высокой научной ценности работы Н. И. Конрада и замечательных достоинств его перевода.

Стремление Н. И. Конрада к пониманию японской литературы как пусть сложного, но доступного научному осмыслению процесса, как части культуры и — шире — части истории и, далее, как части мировой литературы и культуры проявилось еще в его работах конца 20-х — начала 30-х годов. Например, в примечаниях к своей знаменитой книге «Японская литература в образцах и очерках», обосновывая необходимость в ней вводного очерка «Японский народ в его истории», Н. И. Конрад писал:

«Прежде чем приступить к описанию отдельных памятников японской литературы, мне показалось небесполезным обрисовать сначала ту среду, в которой эти произведения создались и жили, те типы мировоззрения, в которые они укладываются и на фоне которых они для нас выступают. Имея же в виду в дальнейшем описывать выбранные для настоящей книги произведения в порядке исторической последовательности, я должен был набросать картину не только самих этих типов, но и процесса их последовательной смены. Это же последнее обстоятельство возымело два следствия: с одной стороны, пришлось набросать некую историческую схему идеологического развития Японии

в целом, с другой — связать эту схему с основными, так сказать, «базисными» факторами японской истории, прежде всего с ближайшими: с эволюцией социальной структуры Японии. В результате получился своеобразный исторический очерк, претендующий дать общую характеристику того пути, по которому прошел за время своего исторического существования японский народ.

Само собой разумеется, что при этих условиях изложение должно было отличаться двумя признаками: прежде всего чисто описательным характером всего построения, а затем — общей схематичностью этого последнего. Ввиду этого весь очерк может показаться бездоказательным и неубедительным. В ответ на это я могу сказать только следующее: превратить очерк в исследование я не мог, в силу его особых целей, места, занимаемого им в книге, допустимых с точки зрения архитектуры размеров и, наконец, специально стилистических требований в связи с дальнейшим. С другой стороны, этот очерк может показаться чересчур условным и, отчасти, претенциозным, с несколько насильственным иногда притягиванием отдельных фактов. В ответ на это я могу сказать: именно такая схематичность мне и была нужна для начала; именно она и составляла для меня основную тему, имеющую, как и всякая тема, свои собственные законы развития. Если бы понадобилось, я смог бы подробно обосновать все свои общие построения, но это можно было бы сделать в работе типа «истории японской духовной культуры». Что же касается несомненных условностей всей моей схемы, то в этом случае одно из двух: или признавать общий принцип «больших линий»

в истории культуры или нет. Если да, то всегда возможное выпадение некоторых фактов из пределов схемы не имеет никакого значения для нее в целом. Если же нет, надо отказаться от всякой попытки связывать отдельные факты в одну большую концепцию. Я охотно признаю, что при ближайшем рассмотрении какой-нибудь отдельной фазы в набросанной мною картине развития найдется немало элементов, допускающих иное истолкование; и тем не менее считаю, что в основе это дела не меняет. Если смотреть издали, сверху, — рисунок на земле может казаться правильным квадратом; если же приблизиться к нему вплотную, стороны этого квадрата могут оказаться ломаными линиями. И все же, с точки зрения исторической перспективы, будет правильным именно первое, а не второе впечатление. Только с такой точки зрения и может быть правильной моя схема»⁹.

Исследователь истории и культуры Японии, Н. И. Конрад почувствовал стеснительные рамки старой филологии, и толчком к этому послужили именно особенности историко-культурного развития японского народа, казалось бы, столь обособленного от остального мира. От изучения истории и культуры преимущественно одной нации Н. И. Конрад перешел к изучению общих закономерностей мировой культуры. В проникнутых историзмом работах 50—60-х годов он предстает не спокойным собирателем фактов, но углубленным философом культуры, отстаивающим небес-

⁹ Конрад Н. И. Японская литература в образцах и очерках. Л., 1927, с. 541—542 (курсив наш.—*Ред.*).

смысленность исторического процесса, его, скажи бы мы, вочеловечивающую сущность.

Универсализм в подходе к всемирной истории и к истории мировой культуры, характерный вообще для работ Н. И. Конрада и проявившийся в его книге «Запад и Восток», имеет давние традиции в нашей стране. Еще Гоголь писал: «Всеобщая история, в истинном ее значении, не есть собрание частных историй всех народов и государств без общей связи, без общего плана, без общей цели, куча происшествий без порядка, в безжизненном и сухом виде, в каком очень часто ее представляют. Предмет ее велик: она должна обнять вдруг и в полной картине все человечество каким образом оно из своего первоначального, бедного младенчества развивалось, разнообразно совершенствовалось и наконец достигло нынешней эпохи. Показать весь этот великий процесс, который выдержал свободный дух человека кровавыми трудами, борясь от самой колыбели с невежеством, природой и исполинскими препятствиями вот цель всеобщей истории! Она должна собрать в одно все народы мира, разрозненные временем, случаем, горами, морями, и соединить их в одно стройное целое; из них составить одну величественную полную поэму. Происшествие, не производшее влияния на мир, не имеет права войти сюда. Все события мира должны быть так тесно связаны между собою и цепляться одно за другое, как кольца в цепи. Если одно кольцо будет вырвано, то цепь разрывается. Связь эту не должно принимать в буквальном смысле. Она не есть та видимая, вещественная связь, которою часто на- сильно связывают происшествия, или система,

создающаяся в голове независимо от фактов и к которой после своевольно притягивают события мира. Связь эта должна заключаться в одной общей мысли: в одной неразрывной истории человечества, перед которою и государства и события — временные формы и образы!»¹⁰

Статья Гоголя была напечатана при жизни Пушкина и с его ведома. Но полтора-два десятилетия спустя проблемы принципиального единства как процесса исторического, так и процесса развития всемирной литературы продолжают волновать умы. В советском литературоведении, вне круга яполистов и сиологов, Н. И. Конрад знаменит прежде всего как основоположник наиболее стройной и наиболее продуманной концепции рассмотрения основных этапов развития всемирной литературы с точки зрения принципиального единства этого процесса.

«Принципы историко-литературного исследования и литературоведческого анализа, применяемые Н. И. Конрадом, — писал Б. Л. Сучков в предисловии к посмертной книге его статей, — имеют строго марксистский характер. Он рассматривает и изучает литературу в теснейшей, органической связи с социальной историей развития японского общества, с теми изменениями, которые происходили в его классовой структуре, внимательно прослеживает, как веские социальные причины порождают перемены в художественном мышлении и творчестве, а возникающие в обществе новые

¹⁰ Гоголь Н. В. О преподавании всеобщей истории. — Полн. собр. соч. Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1952, т. 8, с. 26—27.

социальные потребности вызывают к жизни и новую проблематику в искусстве и новые формы ее выражения»¹¹.

В другом месте своей статьи Б. Л. Сучков весьма резонно замечает: «Многим зарубежным востоковедческим работам свойствен подход к литературам Азии и Дальнего Востока — в том числе и японской — как к замкнутым духовным образованиям, чье становление проходило настолько своеобразно и отъединенно от литератур остального мира, что поиски каких-либо сходств и параллелей между ними не только недопустимы, но и попросту невозможны. Аналогичные представления встречаются и в работах советских литературоведов.

Применительно к японской литературе упомянутая точка зрения обычно подкрепляется тем, что Япония — эта островная империя — пребывала в сознательной изоляции от других стран, сохраняя вплоть до буржуазной революции Мэй дзи, разразившейся в середине XIX века, исключительно закрытый характер собственной культуры и духовной жизни. Однако при этом упускается из виду, что политическая изоляция страны, осуществлявшаяся с первой трети XVII века сёгунами из дома Токугава и длившаяся около двухсот лет, хотя и задержала процесс разложения феодализма в Японии, но не была абсолютной и не смогла остановить развития ее культуры и литературы, формировавшихся так же, как и в других феодальных обществах.

¹¹ Сучков Б. Л. Автор и его книга.— В кн.: Коирад Н. Очерки японской литературы. М., 1973, с. 5.

Подобный подход нельзя назвать ни «европео-», ни «азицентристским». Он порожден представлением о разорванности единства всемирной истории, глубокой обособленности — социальной, культурной и духовной — различных регионов и стран мира. Национальное и социальное своеобразие стран Азии и Востока, вполне объяснимые особенности их художественной культуры, ее внешнее несходство с западной начинают выступать как непреодолимое препятствие для распространения на культуру и литературу Востока универсальных законов общественного развития, действующих в истории и обуславливающих глубинное родство многих явлений в умственной жизни человечества.

Исследование Н. И. Конрадом процесса формирования японской литературы, отделившейся от стихии фольклора и с момента появления письменности превратившейся в самостоятельный вид художественного творчества, обладающего собственными законами, подтверждает, что процесс этот в принципе мало чем отличался от становления литератур в других частях и странах мира. Так же как и в других регионах, японская литература длительное время сосуществует с народным творчеством, черпая из него образы и вдохновение, используя найденные фольклором и состоявшиеся в нем художественные формы. Так же как и в других регионах мира, классовая дифференциация общества породила усложнение литературы, появление в ней различных жанров, видов и родов повествовательного и поэтического искусства. Так же как и другие литературы мира, японская литература развивается не только автономно, но и во взаимодействии с более разви-

тым художественным творчеством соседних народов»¹².

«Заслуга Н. И. Конрада состоит в том,— пишет Б. Л. Сучков далее,— что он привел в систему ранее разрозненные факты, дал им объяснение, открыв тем самым новые перспективы для изучения литератур Запада и Востока в их типологических общностях, которые объясняются не взаимовлиянием (которое бывало далеко не частым), а спонтанной закономерностью самого исторического процесса, вызывающего к жизни родственные духовные образования»¹³.

Совершенно естественно пришел Н. И. Конрад к участию в огромной работе по созданию «Истории всемирной литературы». В статье о нем М. Б. Храпченко пишет:

«Вероятно, не всем известно, что основные принципы «Истории всемирной литературы» — в том виде, в каком они представлены в этом многотомном труде,— разработаны Николаем Иосифовичем. По поручению Отделения литературы и языка он выступал на заседании Президиума Академии наук с обоснованием замысла, общего плана «Истории всемирной литературы». Это был прекрасный доклад, получивший полное одобрение Президиума. Позже доклад этот — в несколько измененной форме — вошел в книгу «Запад и Восток» под заголовком «О некоторых вопросах истории всемирной литературы»¹⁴.

¹² Там же, с. 4—5.

¹³ Там же, с. 14.

¹⁴ Храпченко М. Б. Ученый и человек: (Штрихи к портрету).— В кн.: Проблемы истории и теории мировой литературы. М., 1974 с. 14.

О творческом подходе Н. И. Конрада к всемирной истории и о принципиальной позиции ученого в вопросах оценки роли культур Востока в мировом историческом процессе писал Е. М. Жуков в статье «Н. И. Конрад — выдающийся историк-востоковед»¹⁵.

*

В Японии выходят и будут выходить все новые издания «Исэ моногатари». Работа над уточнением текста книги продолжается, по-иному прочтены некоторые слова и фразы. Были найдены новые отрывки, входившие в разные списки «Исэ». Но это никак не отменяет научной и художественной ценности издания, осуществленного более полувека назад Н. И. Конрадом.

В 1919 г. горьковская редакция «Всемирной литературы», обещая представить в серии «богатейший и разнообразнейший материал» «великих цивилизаций» Востока, уверенно сказала советским читателям: «...к ним примкнула и Япония», хотя перевод Н. И. Конрада, вероятно, еще и не находился в редакции, а «Исэ моногатари» будто дожидалась своего тысячелетия, чтобы предстать перед прошедшими сквозь гражданскую войну, голод и разруху новыми людьми.



¹⁵ См.: Проблемы истории и теории мировой литературы, с. 3—11.

ИСЭ МОНОГАТАРИ



ЯПОНСКАЯ
ЛИРИЧЕСКАЯ ПОВЕСТЬ
НАЧАЛА X ВЕКА



I

1

В давние времена жил кавалер. Когда ему надели первый головной убор взрослого мужчины ¹, — он отправился на охоту-осмотр в селение Касуга у столичного города Нара, где у него были наследственные поместья.

В селеньи том проживали две девушки-сестры, необычайно прелестные и юные. Их подглядел тот кавалер сквозь щели ограды. Не ждал он этого никак, и так не подходило все это к старому селенью, что сердце его пришло в смятение. Кавалер оторвал полу охотничьей одежды, что была на нем, и, написав стихи, послал им.

Был одет тот кавалер в охотничью одежду из узорчатой ткани Синобу.

«С равнины Касуга
молодых фиалок на тебе
узоры, платье...
И не знаешь ты пределов
мятежным смутам, как и Синобу.» ²

Так сложил он и сейчас же им послал. Вероятно, интересно показалось все это им.

А смысл стихотворения был тот же, что и в песне:

«Узорчатая ткань,
Синобу из Митивоку,
по чьей вине ты стала
мятежна так?.. Ведь я
тут не при чем...»

Вот как решительны и быстры были древние своих поступках.

II

2

В давние времена жил кавалер.

Столица из Нара была уже перенесена, а новая столица еще не была устроена, как нужно. И вот, как раз в это время, в западных кварталах города проживала дама. Дама эта превосходила всех других. Превосходила больше сердцем, чем наружностью своей³. Как будто был у ней друг не один.

И вот тот верный кавалер, возвратясь со свидания к себе домой, подумал что ли что-то⁴, но только так сложил; время было начало марта, и дождь все время накрапывал уныло:

«Ни бодрствую, ни сплю, —
и так проходит ночь...
настанет же рассвет —
весенний долгий дождь
и думы о тебе»⁵.

3

В давние времена жил кавалер.
Даме, в которую был он влюблен, пук послав
морской травы, сказал при этом:

«Если б любила меня ты,
легли б мы с тобой в шалаше,
повитом плющем.
И подстилкою нам
рукава наши были б...»⁶

4

В давние времена, на пятой улице восточной
части города, во флигеле дворца, где проживала
императрица-мать, жила одна дама. Ее навещал,
не относясь сперва серьезно, кавалер, и вот, когда
устремления его сердца стали уже глубокими, она
в десятых числа января куда-то скрылась.

Хоть и узнал он, где она живет, но так как не-
доступным ему то место было, снова он в отчая-
нии предался горьким думам.

На следующий год — в том же январе, когда
в цвету полным были сливы, минувший вспомнив
год, ко флигелю тому пришел он: смотрит так,
взглянет иначе — не похоже ничем на прошлый
год. Слезы полились, поник на грубый пол дощатой
галереи кавалер и пробыл там, доколе не
склоняться стал месяц; в тоске любовной о минув-
шем он так сложил:

«Луна... Иль нет ее?
Весна... Иль это все не та же,
не прежняя весна?»

Лишь я один
все тот же, что и раньше, но...»

Так сложил он и, когда забрезжил рассвет, в слезах домой вернулся.

5

В давние времена жил кавалер. Под большой тайной он ходил в одно место вблизи пятой улицы восточной части города. Так как было это местом тайных посещений, то входил он не в ворота, но проникал через пролом ограды, который протоптали дети. Хоть и немного было здесь людей, но так как часты были посещения его, — хозяин заметил и на тропе той ставил каждой ночью человека сторожить, так что кавалер хоть и ходил опять, но, свидеться не в силах, домой возвращался. И вот сложил он:

«О ты, страж заставы
на моей тропе,
неведомой людям, —
если бы каждый вечер
ты засыпал...»

Так сложил он, и, услышав это, дама очень сильно возропала. И хозяин разрешил.

6

В давние времена жил кавалер. Ему трудно было встречаться со своей дамой, но все же целый год он с ней поддерживал сношения; и вот в конце концов дама согласилась, и он, ее похитив, увел с собою под покровом полной темноты. И когда

шли они по берегу реки Акутагава, про росинки, что лежали поверх травы, она у кавалера спросила: «Это что?»... Но путь далек был, ночь темна — чуть ли не место демонов то было, — и гром гремел ужасно, и дождь жестоко лил, отчего и кавалер, — к счастью, оказался здесь простой сарай — туда даму, в глубь самую втолкнув; сам у дверей при входе с луком и колчаном стал, все время помышляя: «Скорей бы ночь прошла!» И его даму те демоны одним глотком и проглотили. «Ах!» — воскликнула она, но в грохоте раскатов грома он не мог ее услышать. Понемногу ночь светлела. Смотрит он... и нет той дамы, что привел с собою... В отчаянии затопал ногами кавалер, заплакал, но... делать было нечего.

«То белый жемчуг,
или что?» — когда спросила
у меня она, —
сказать бы мне: «роса», и тут же
исчезнуть вместе с нею.»

7

В давние времена жил кавалер. Невмоготу стало ему жить в столице, и ушел он на Восток⁷. Идя вдоль побережья моря между Овари и Исэ⁸, он, глядя, как встают все в белой пене волны, так сложил:

«Все дальше за собою
страну ту оставляешь, —
и все милей она.
О, как завидно мне волнам тем,
что вспать идут.»

8

В давние времена жил кавалер. Тот кавалер стал думать, что больше он не нужен никому, и, сказав себе: «Не буду больше в столице я, пойду искать такое место, где мог бы жить», — уехал.

В провинции Сивано видит он, как дым вздымается с вершины горы Асама, и...

«О дым, что встает
на вершине Асама
в Сивано.
Не дивиться ли должен
путник далекий, видя тебя?»

С самого начала с ним ехали друзья — один или двое. Знающих дорогу не было никого, и они блуждали. Вот достигли они провинции Микава, того места, что зовут «восемь мостов». Зовут то место «восемь мостов» потому, что воды, как лапки паука, текут раздельно, и восемь бревен перекинута через них; вот и называют оттого «восемь мостов». У этого болота в тени деревьев они сошли с коней и стали есть сушеный рис свой. На болоте во всей красе цвели цветы лилий. Видя это, один из них сказал: «Вот, слово «лилия» возьмем и, букву каждую началом строчки сделав, воспоем в стихах настроение нашего пути». Сказал он так, и кавалер стихи сложил:

«Любимую мою в одеждах
Изящных там, в столице,
Любя оставил...
И думаю с тоской, насколько
Я от нее далек...»

Так сложил он, и все пролили слезы на свой сушеный рис, так что тот разбух от влаги.

Шли, шли они и вот достигли провинции Суруга. Дошли до «Яви» гор, и та тропа, идти которою им надлежало, была темна, узка ужасно, вся в зарослях. Все в замешательстве, и в мыслях: «В беду неожиданно не попасть бы нам...» — И вот подвижник⁹ им навстречу. «Каким образом вы здесь, на дороге этой?» — воскликнул он, и видят — знакомец их... Тогда в столицу ей — той даме — письмо кавалер с подвижником послал:

«Ни наяву,
этих гор в Суруга,
что «Явью» зовут,
ни во сне я с тобой
уже не встречусь.»

Увидели они гору Фудзи: был конец мая, снег же ярко белел на ней.

«О ты, гора,
не знающая времени, пик Фудзи.
Что за пора, по-твоему, теперь,
что снег лежит, как шкура
пятнистая оленя, на тебе?»

Эта гора, если сравнить ее с тем, что в столице будет, — как если б гору Хиэ раз двадцать поставить самое на себя; а формою своей она напоминала соли кучи на берегу морском. И опять они шли, шли, и вот, промеж двух провинций: Мусаси и Симоса — была река очень большая. Называют ее река Сумида. На берегу ее они столпились и, размышляя: «Ах, как далеко зашли мы», отчаянию предались, но перевозчик закричал: «Скорей са-

дись в лодку. Уж темнеет...» и, усевшись, стали переезжать. В унынии все, ведь не было ни одного из них, у кого б не оставалась в столице та, кого любил он. И вот в это время белые птицы с клювом и ножками красными, величиной с бекаса, носились над водой и рыбу ловили. В столице таких птиц было не видно, и никто из них не знал их. Спросили перевозчика.— «Да, это же «птица столицы»»¹⁰,— ответил тот, и, слыша это, кавалер сложил:

«Если ты такова же,
как и имя твое, о «птица столицы»,—
то вот я спрошу:
жива или нет
та, что в думах моих?»

И в лодке все пролили слезы.

9

В давние времена кавалер, скитаясь, дошел до провинции Мусаси. И вот он стал искать руки одной дамы, жившей там. Отец ее другому хотел отдать, но мать — той сердце лежало на стороне человека благородного. Отец — простой был человек, но мать — та была Фудзивара¹¹. Поэтому-то и хотела она отдать за благородного.

И вот она, жениху желанному сложив стихи, послала; а место, где жили они, был округ Ирума, селение Миёсино.

«Даже дикие гуси
над гладью полей Миёсино —
и те об одном:
«к тебе мы, к тебе!»
все время кричат.»

А жених желанный ей в ответ:

«Ко мне, все ко мне —
тех гусей, что кричат так
над гладью полей Миёсино, —
смогу ли когда-нибудь
их позабыть?»

В провинции такие вещи с ним случались беспрерывно.

10

В давние времена кавалер, на Восток страны уехав, послал сказать:

«Не забывай! Пусть между нами —
как до облаков на небе будет, —
все ж — до новой встречи. Ведь луна,
плывущая по небу, круг свершив,
на место прежнее приходит...»

11

В давние времена жил кавалер. Похитив дочь одного человека, он убежал с ней на поля Мусаси и на пути — ведь был он похититель — правителем провинции был схвачен. Даму скрыв в густых кустах, он сам сначала было убежал. Дама же, слыша, как по дороге шедшие: «Здесь в поле похититель» — траву поджечь собрались, в отчаянии сложила:

«О, поля Мусаси!
Вы сегодня
не горите.

И молодой супруг мой скрыт здесь,
здесь и я скрываюсь...»

И услышав это, люди и ее схватили и вместе увели.

12

В давние времена кавалер, бывший в Мусаси, даме, жившей в столице, так написал: «Сказать тебе — стыжусь, а не сказать — мне неприятно»¹², и на конверте сделав лишь пометку «стремена Мусаси»¹³, — так ей и послал, и вслед за этим вестей не подавал, отчего дама из столицы:

«Тебе я доверялась
так, как тем
стременам Мусаси...
Не подаешь вестей ты — горько,
весть пришьешь — ужасно!»

Видя это, кавалер не знал, что делать от волнения.

«Скажу тебе — не хорошо,
не скажу — укоры...
Мусаси стремена¹⁴.
Не в таких ли случаях и смерть
уделом людей станет?»

13

В давние времена кавалер как-то попал в провинцию Митиноку. Жившей там даме показался ли он — житель столицы — редкостным что ли, только она сильно им увлеклась. И вот эта дама:

«Вместо того, чтобы нам
от любви умирать,
не лучше ли парой
червячков шелковичных
стать, хоть на миг?»¹⁵

Даже стихи ее, и те отдавали деревней¹⁶.

Но все же жалко стало что ли ему ее, — пошел
он к ней и лег на ложе.

Еще глубокой ночью он ушел, а дама:

«Как настанет рассвет,
вот, брошу тебя я лисе,
гадкий петух!
Слишком рано запел ты
и дружка угнал моего».

Так сказала она; кавалер же, собираясь уехать
в столицу —

«Если б сосна в Анэва
на равнине Курихара
человеком стала, —
сказал бы ей: пойдём со мной,
как вещь редкая, в столицу»¹⁷.

Так сказал он, и она в радости все повторяла:
«Да он любил меня, любил»¹⁸.

В давние времена кавалер в провинции Мити-
ноку познакомился с дочерью одного незначи-
тельного человека, и, к его удивлению — она показа-
лась ему совсем не такой, какою быть бы должна.

Поэтому он:

«Гора «Любовных мечтаний!»
Ах, если б нашелся
путь тайный к тебе...
Хотел бы узнать я
сердца тайны ее»¹⁹.

Дама была счастлива беспредельно, но... в таком варварском месте, — можно ли было что-либо сделать?²⁰

III

15

В давние времена жил человек по имени Ки Арицуна. При дворе трех микадо последовательно служил он, и счастье по временам ему улыбалось, но потом свет изменился, времена пошли уже не те, и хуже, чем у людей простых, стала жизнь его. Был человек он с изящной душой, с тонким вкусом и не в пример прочим — не имел забот о существовании; был беден он, и все же сердцем оставался таким же, как и раньше, во времена лучшие, — забот о делах житейских не знал он. Жена, с которой сжился он за годы жизни, постепенно стала отходить от него, и, в конце концов монахиною став, к сестре старшей, уже раньше постригшейся, ушла.

Хоть и не были их отношения очень близкими, но все ж теперь, когда ушла она, почувствовал он жалость; однако, беден будучи, не мог сделать

всего того, что нужно было²¹. В горе он своему другу, с которым поверяли они друг другу все, так написал: «Так и так... Теперь вот отпускаю ее я — и ничего, безделицы малейшей ей сделать не могу». И в письме:

«Если бы по пальцам
подсчитать те годы,
что прошли у нас,—
все десять повторив
четырежды будет».

Друг этот, увидев это все, пожалел его и, отослав все, что нужно, вплоть до одежд ночных, сложил:

«Если даже лет
десять раз четырежды
прошло с тех пор,
сколько ж раз ей приходилось
в тебе опору находить?»

Так он сказал, и Арицунэ к радости вдобавок²

«Это что? Не та ли,
крылатая — с небес одежда?
Она, конечно!
Тебе же — в одеянье
ее преподнесли»²³.

И, не будучи в силах сдержать свою радость, снова:

«Что это — осень?
Роса ли? Иль слезы
мои льются настолько,
что их принимаю
я за росу?»

16

В давние времена один, целыми месяцами не подававший вестей о себе, кавалер пришел посмотреть на вишни в цвету, — и хозяин:

«Ненадежные»... имя
сложилось о вас,
цветы вишни.
А вот вы дождались
того, кто так редок в году...»

И в ответ кавалер:

«Не приди я сегодня, —
завтра б, как снег,
опали они...
и пусть бы не стоял он, все же —
можно ль признать его за цветы?»²⁴

IV

17

В давние времена жила дама с сердцем, о себе мнящем высоко. Вблизи жил кавалер. Дама поэтот была, и вот — чтоб его испытать, — ветку сломив хризантемы в полном цвету, тому кавалеру послала.

«Алость и блеск,
куда они скрылись?
На вид будто белый
снег на ветвах,
Так что и гнутся они...»

Кавалер же сложил в ответ стихи, как будто бы не понимая:

«Алость и блеск,
и поверх их — белый снег,—
то, ветку сломившей,—
так кажется мне,—
не цвет рукавов ли?»²⁵

18

В давние времена кавалер, познакомившись с дамой одной, в услужении бывшей у дамы высококой, служившей при дворе, чрез короткое время от нее отдалился. Так как жили они в одном и том же месте, он постоянно был на глазах у дамы; но так как совершенно он не замечал ее существования, дама:

«Что ж — ходишь ты теперь
так далеко, как в небе
облака?
Пусть так, но все же —
глазам твоим видна же я».

Так сказала она, а кавалер в ответ:

«Туда, назад,— все время
брожу по небу я..
И это оттого, что там,
на той горе, где жил я,
ветер так силен...»

Так сложил он потому, что у той имелись и другие кавалеры²⁶.

19

В давние времена кавалер, познакомившись с дамой, жившей в Ямато, стал ее навещать. И вот через некоторое время,— служил он при дворе,— домой вернулся и по дороге — был месяц третий, когда кленовые листья краснеют так красиво,— ветвь сломив, с дороги даме послал сказать:

«Для тебя, о друг милый,
рукой моей сломленная ветка
и весною даже
такую красной стала,
как в осень должно ей».

Так послал он ей, и ответ был принесен ему уже по прибытии в столицу.

«Когда же успел
бывший пышным цветок
так отцвести?
В твоей стороне, видно, милый,
уже не весна...»²⁷

20

В давние времена кавалер и дама были в самых тесных отношениях, и ничего иного у них на сердце не было. И вот почему-то, по пустякам, она разочаровалась в их союзе и, думая о том, чтоб ей уйти, стихи такие сложив, на месте видном написала:

«Уйду я от тебя,
и — «сердце мелкое у ней» —
скажут люди...

Ведь не знают,
каков был наш союз!»

Написала, оставила и ушла.

Кавалер же, увидав эту оставленную ему записку, подумал: «Странно! Ничего не запомню такого, что бы должно остаться на сердце... С чего бы это она?» — и, заплакав горькими слезами, вышел за ворота, чтоб пойти отыскать ее там, где она; вышел,— смотрел сюда, туда смотрел,— но как он ни смотрел, не мог в толк взять того, где может быть она; вернувшись в дом:

«Лишенным смысла
стал наш союз!
А разве в шутку
с тобой в союзе долгом
хотел я жить?»

Так сказал он и предался тоскливым думам:

«Любила ль, нет ли
она меня,— не знаю...
Только образ
ее, в повязке драгоценной,
все время предо мною...»

Даме этой,— прошло уж много времени с тех пор,— не вмоготу что ль стало, только так ему сказать послала:

«Теперь бы только
одно лишь мне желанно:
чтоб ты не сеял
в своем сердце
хоть семена травы забвенья!»

А он в ответ:

«Если б я только
услышал, что ты
хоть траву забвенья сеешь, —
тогда б я хоть знал,
что любила меня.»

И еще, и еще... и вот — ближе, чем раньше,
стали друг другу они, и кавалер:

«Забудешь вновь!» —
всплывает мысль...
В сомненьях сердца
сильней, чем прежде,
грусть».

А дама в ответ:

«Как в небе чистом
облака плывущие бесследно
исчезают,
так и мой удел —
быстротечным станет».

Хоть и сказала так она, но все же вновь соеди-
нилась с ним; однако отношения уж близкими
быть перестали.

21

В давние времена — любовь одна почему-то
прервалась, но все же от дамы — не забывала что
ль она — пришли стихи:

«Хоть и горько мне,
но все ж тебя
забыть я не могу!»

И ненавижу я,
и все ж люблю».

Так сказала она, а кавалер: «Ах, вот как!» —
подумав, сложил:

«Свиданий? — Их нет.
Все ж одно — наши души:
как струи в реке,
что островком разделены,
за ним — опять одно...»

Хоть так и сказал он, но в ту же ночь отпра-
вился и лег с нею на ложе. И, говоря о минувшем,
о том, что грядет, кавалер:

«Если бы долгая ночь
осенью была длинна,
как тысяча долгих ночей, —
пусть восемь их будет, и все ж
буду ли я насыщен?»

А дама в ответ:

«Пусть долгая ночь
осенью и будет длинна,
как тысяча долгих ночей, —
не останется разве, что нам говорить,
когда птички уже запоют?»

И с большей любовью, чем прежде, стал к ней
ходить кавалер.

V

22

В давние времена дети двух семейств, проживавших в провинции, играть выходили у колодца. Когда они стали уже взрослыми — и юноша, и девушка, — они оба стесняться друг друга стали²⁸, но он лишь ее хотел в жены себе, она ж о нем одном лишь помышляла и слушать не желала родителей, за другого ее отдававших. И вот от него, жившего здесь по соседству, пришло к ней:

«У трубы колодца,
колодезной трубы — мы меряли
свой рост — ты помнишь?
Подрос я с той поры,
как мы в разлуке».

А она в ответ:

«Чем мерялись с тобою мы, —
волосы, в две струи ниспадавшие,
у меня уж ниже плеч.
И если, милый друг, не ты,
то кто ж их приласкает?»

Так переговаривались они, и в конце концов стало по их желанию²⁹. Но вот прошли годы, и родителей дамы не стало — и не стало у них опоры в жизни. «Сидеть здесь вместе, — может ли это повести к чему-нибудь?» — подумал кавалер и отправился в провинцию Коти, уезд Такаясу, где и образовалась у него новая связь³⁰. Однако прежняя дама провожала его, и виду не подавая, что ей это неприятно, и он, заподозрив: «Не по-

тому ли так оно, что есть у ней любовь другая?» — спрятался в садике перед домом, вид сделав, что в ту Коти отиравается, — и смотрит. Видит он, что дама, тщательно одевшись, в думах:

«Повеет ветер —
и встают белые волны
на взморье, о, гора Тацута!
Не в полночь ли милый
один идет через тебя?»

Сложила такую песню, и, ее услышав, он безгранично тронут был и перестал ходить часто в Коти.

И вот редким случаем зашел он в этот Такаясу и видит, что та дама, имевшая сначала вид такой достойной, теперь неряшливо одетая, узлом замотав на затылке волосы свои³¹ — отчего лицо казаться длинным стало, — сама собственноручно держит ложку для риса и наполняет ею миску. Увидел это, и стало сердцу его неприятно, — так что и ходить к ней перестал. И потому та дама, глядя в сторону Ямато:

«В твою, о друг милый,
сторону я гляжу здесь одна.
Гора Икома!³²
Вы, облака, не скрывайте
ее, хоть лил бы и дождь!»

Так сказала она, и как раз тот, из Ямато — «приду!» ей сказал. Радостно ждала она, но дни шли за днями, и дама:

«Приду» — ты сказал мне...
И ночи проходят
одна за другой.

А я все люблю
того, кто столь ненадежен...»

Но хоть и сказала так она, кавалер больше здесь уже не бывал.

23

В давние времена кавалер и дама жили в провинции глухой. Кавалер был должен ко двору на службу отправляться и, о разлуке сожалея, ушел.

Прошел так год, другой и третий — и все не возвращался он, так что дама, ждать его устав, с другим — человеком к ней относившимся весьма заботливо и нежно — сегодня в вечеру быть вместе сговорила³³, и как раз явился тот кавалер. «Дверь мне открой!» — стучал он, но, не открывая, она, стихи сложив, ему проговорила:

«Сменяющихся лет —
уж целых три я жду,
и ждать тебя устала...
И только в ночь сегодня
я ложе новое делю...»

Так ему сказала, а он в ответ:

«Лук «адзуса», лук «ма»,
лук «цуки», — их много...
Ну, что ж... Люби
его, как я
любил тебя все эти годы»³⁴.

Сказал он и собрался уходить, но дама:

«Лук «адзуса»...— Натянешь
иль нет его, но все же —
с начала самого душа
моя, как прежде,
тебе принадлежит»³⁵.

Хоть и сказала так, но кавалер ушел обратно. В большом горе дама за ним вслед побежала, но настигнуть не удалось ей, и у ручья с водою чистой ниц она упала. Там на скале кровью, с пальца взятой, она написала:

«Того, кто не любит,
кто ушел от меня,
удержать я не в силах!
Настал, видно, миг, когда жизнь
уж исчезнуть должна...»

Написала она, и не стало ее.

VI

24

В давние времена жил кавалер. Той даме, что не говорила ему ни «да», ни «нет» и все же его пленила, послал сказать:

«Пуще, чем утром рукав,
когда по полю осенью
чрез кусты проберешься,—
увлажена моя ночь,
что сплю без тебя».

А играющая в любовь дама — в ответ:

«Не знаешь ты, что я —
та бухта, на которой
нет морской травы...
Рыбак же неотступно
до изнеможенья бродит...» ³⁶

25

В давние времена кавалер — в ответ человеку, который высказал ему свое сожаление в том, что он не смог добиться любви дамы, проживавшей в округе пятой улицы столицы, — сказал:

«Совсем неожиданно —
в рукаве моем волнение,
как в гавани большой...
когда туда приходит
корабль китайский» ³⁷.

26

В давние времена кавалер, придя к даме на одну только ночь, потом уж больше не приходил, отчего родитель дамы, рассердившись, схватил бамбуковую плетенку у умывальника и в гневе отшвырнул ее; дама же, увидев в воде лоханки лицо в слезах, так сложила:

«Нет боле никого,
кто б так страдал,
как я, —
считала я, а вот —
здесь под водой еще...»

Так сложила она, — и тот, не приходивший к ней кавалер, услышав это:

«То — я там был,
что веднелся тебе в водоеме...³⁸
И даже лягушки
на дне под водою
плачут со мной в один голос».

27

В давние времена играющая любовью дама ушла от кавалера, отчего тот, в унынии:

«Почему же вдруг
так стало трудно мне
с тобой встречаться?
Ведь клялись мы с тобой —
ни капли не пролить!»³⁹

28

В давние времена приглашенный на праздник цветов к дамам придворным, служившим у матери принца наследного, бывший офицером конвой — кавалер так сложил:

«Вздыхаю всегда
по цветам, не успев
ими насытиться вдосталь...
Но никогда еще не было так,
как в этот вечер сегодня!»

29

В давние времена кавалер той даме, с которой был он едва знаком:

«Наши встречи с тобою
 кажутся мне
 единым лишь мигом,
 но жестокость твоя
 для меня бесконечна.»

30

В давние времена кавалер во дворце проходил мимо покоев одной придворной дамы, и та имела, что ли, против него чего-либо, но только молвила: «Хорошо, хорошо! Вот посмотрим, что станет с листвою травы»⁴⁰.

И кавалер:

«Если кто клясть станет
 того, в ком нет вины, —
 на нем самом «забвенья» —
 как говорят — «трава»
 возрастет!»

31

В давние времена кавалер той даме, с которой был близок, год спустя так сказал:

«Ах, если б вновь
 с пряжей клубок тот
 минувшего нам намотать!
 Если б ушедшее
 вновь нынешним стало!»

Сказал он так, но она не почувствовала, видно, ничего, что ли..⁴¹

32

В давние времена кавалер навещал одну даму, что проживала в провинции Цу, уезде Убара. Показалось той даме, что он, на этот раз вернувшись к себе домой, уж более как будто к ней прийти не думает, и вот она — ему укоры, — он же:

«С камышей прибрежных
идет, все заполняя,
прилив — сильней, сильней...
Любовь к тебе, друг милый,
все так же возрастает!»

А она в ответ:

«Мысли сердца,
сокрытого, как в бухте тайной,
узнаю как я?
Веслом, пожалуй, — тем,
чем двигают ладью...»

Слова эти принадлежали человеку, живущему в деревне, и что ж — хороши ли, иль плохи они?

33

В давние времена кавалер даме жестокой:

«Сказать тебе — не в силах,
а не сказать — в волненьи
я терзаюсь сам...
Да, время наступило,
когда душа лишь плачет!»

Вероятно, сказано им это после долгих дум.

34

В давние времена кавалер той даме, с которой
связь порвалась не по причинам сердца:

«Краткий миг свиданья
мы вместе завязали
узлом крепким...
И пусть в разлуке мы, —
потом ведь встретимся с тобою!»

35

В давние времена кавалер даме в ответ на сло-
ва: «ты, верно, забыл уж» —

«По тесной лощине
до самой вершины
вьется лиана...
«Конец» — говоришь ты, а я —
и не думаю вовсе!» ⁴²

36.

В давние времена кавалер познакомился с да-
мой, любовью игравшей. Не уверен, что ли, в ней
был он, — но только:

«Если ты не со мной, —
не развязывай нижней шнуровки,
хоть и будь ты вьюнком, —
цветочком, не ждущим
вечерних теней...»

В ответ она:

«Ту шнуровк, что вдвоем
завязали мы,
одна я, вплоть до встречи
с тобой, и не сумею,
видно, развязать!»

37

В давние времена Ки Аридунэ, куда-то уехав,
не возвращался долго, и вдруг ему:

«Из-за тебя я привык
к думам тоскливым.
Не это ли люди,
что в мире живут,
«любовь» называют?»

И Аридунэ в ответ:

«Из-за меня, говоришь?..
Из-за того, кто и сам
столь неопытен, что
у людей спросить должен:
что ж такое любовь?»

38

В давние времена жил микадо — микадо Сэинн по прованию. Августейшую дочь его звали Такаико. Принцесса эта скончалась, и в ночь похорон кавалер, живший рядом со дворцом, взглянуть собираясь на них, с дамой вместе — в ее экипаж усевшись — сюда подъехал. Долго он пробыл, а похоронная процессия все не выходила. Вздыхая, готов был он уже прекратить ожидание, и

здесь, в этот миг, известный повсюду как любовный игрец, Минамото Итару, который явился также сюда посмотреть и, экипаж кавалера приняв за дамский, к нему приблизился и всячески старался игру начать, — в миг этот Итару, светлячка поймав, его бросил к ним в экипаж.

Сидевшая там дама, опасаясь, как бы при свете светлячка ее не увидали, его потушила. А сидевший с ней кавалер:

«Процессия выйдет — и всё
на свете этом для принцессы
окончится: ведь свет погас...
Ты слушай плач: неужли годы
уж все для ней прошли?»

А Итару в ответ:

«Да, в самом деле, слышу,
как жалобно рыдают...
Но то, что свет погас —
вот этого уж я
не знаю, право»⁴³.

Так он ответил. Для стихотворения первого в свете любовного игреда это было поистине обыкновенно.

VII

В давние времена юноша один влюбился в женщину, дурного ничего собой не представлявшую. Родитель деспот был у него и, опасаясь, что их

любовь придет к завершению своему, эту женщину собрался изгнать из дома⁴⁴. Решил он так, но все же пока еще не изгонял. А тот ведь сыном был, — влияния не имел еще и остановить его не мог. Дама также — как звания низкого — сил не имела для борьбы.

И вот за это время любовь их становилась все сильней, сильней...

Как вдруг родитель эту женщину изгнал из дома. Кавалер кровавые лил слезы, но помешать не мог.

Увели ее, и дама тем, кто шел назад⁴⁵ —

«Если он спросит:
доколе
вы проводили меня, —
до «реки» неустанных в разлуке
«слез» — вы ответьте ему!»

А кавалер — в слезах весь — так сложил:

«Если отвращенье, —
кому же будет трудно
расстаться с кем-нибудь?
Для меня же пуще
печаль теперь, чем раньше...»

Так сложил он и впал в беспамятство, — родитель же не знал, что делать. Решал он, полагая, что дело здесь в простом; он думал, что таким оно быть не могло, но так как тот на самом деле чувств лишился, в смятении, стал давать различные обсты.

Сегодня в сумерки лишился чувств тот, и на

другой лишь только день, в час пса, наконец, в себя пришел.

В старину вот как любили молодые люди, а нынешние старцы — как раз так, что ль, поступают?

40

В давние времена жили две дамы — родные сестры. Одна имела мужа из звания низкого, и бедного, другая — благородного, и с состоянием. Вот та, что имела мужа незнатного, в последних числах декабря⁴⁶, одежды вымыв верхние, сама сушить их на шесте развешивала. Желание большое было у ней, но непривычна к столь низкому труду она была и, платье надевая на шест сушить, в плечах его порвала. Не зная, что делать, только плакала и плакала она⁴⁷.

И вот тот благородный кавалер, услышав это и сочувствием сильным к ней проникшись, послал ей то, что бросилось в глаза в миг тот первым — прекрасную одежду особ шестого ранга⁴⁸ и при этом —

«Когда фиалок
цвет густой темнеет,
на поле всем вдали,
растений разных глазу —
не отличить!»⁴⁹

Смысл здесь, по-видимому, тот же, что и в стихотворении: «На равнине Мусаси»⁵⁰,

VIII

41

В давние времена кавалер, зная и зная, что дама та играет в любовь, все ж сблизился с нею. И, несмотря ни на что, приятной ему была она. Часто ходил к ней он, и все же беспокоился сильно; однако перестать ходить не в силах был; и так однажды дня два иль три — помехи были — к ней не пошел он; и тут ей так он:

«Даже след мой,
след от моих посещений,—
все тот же, что был...
А чьей уж тропую
стал он теперь?»

Так сложил он из подозрений к ней.

42

В давние времена жил принц, принц Кая по имени. Принц этот, пристрастный к дамам, к ним относился у себя при дворе с благосклонностью особой.

Была одна среди них очень красива, и не давала прохода ей молодежь. «У ней — лишь я один!» — так думал один из них; другой же, узнав об этом, письмо ей посылая, модель кукушки изготовил и...

«Селений, в которых
поешь ты, кукушка,
так много!
Сторонюсь от тебя я,
хоть и люблю...»

Так сказал он. Дама ж эта, ему желая угодить:

«Кукушка та, лишь о которой
 сложилось имя так,
 сегодня утром плачет...
 Ведь в стольких хижинах от ней
 так сторонятся люди!»

Время было — месяц май. И кавалер в ответ:

«Во многих хижинах... и все же —
 кукушке этой верю!
 Вот если б только голос
 не смолк ее в селеньи,
 где я живу...»

43

В давние времена жил кавалер. В провинцию назначенному другу проводы желая устроить, он позвал его к себе. Близким человеком был тот, и кавалер жену свою заставил чарки подносить, а в подарок одежду женскую решил отдать.

И вот кавалер-хозяин, стихи сложив, жене дал прикрепить к одежде той у места поясицы ⁵¹:

«Для тебя, о, уходящий
 друг, с себя я сняла
 одежду — скорбь!
 И без них я даже
 теперь останусь» ⁵².

44

В давние времена жил кавалер. Нежно любимая дочь одного человека — как бы перемолвиться хоть словом с этим кавалером — все помышляла. Высказать все это трудно было, верно, ей, и заболела она. Уж при смерти сказала: «Вот, как я думала» — и, услышав отец про это, весь в слезах кавалеру все передал, и тот в смятении прибежал, но девушка уж умерла. В тоске, унынии захирел он.

Время было — конец июня, были дни жары ужасной. Вечером играла музыка⁵³, а ночью слегка повеял прохладный ветерок. Светлячки высоко взлетали вверх. И кавалер тот лежал, на них смотря:

«Светляк летающий!
Ты доберешься
до неба самого, — скажи
ты гусям диким там, что здесь
осенний ветер веет».

«Сумерками дня
летнего, который
не хочет так темнеть,
с тоскою гляжу я, и невольно
грустно мне...»

45

В давние времена кавалер имел очень хорошего друга. Думали оба они, что ни на миг друг от друга не отойдут, но уезжая тот в провинцию⁵⁴, и с горестью сильной расстались они. Месяцы

шли, и в письме, присланном другом: «Как грустно! С тобою не видимся мы; время проходит... уж не забыл ли меня? в отчаяньи ужасном я помышляю... сердца ведь людей в этом мире: с глаз лишь долой — сейчас и забвение».

Так он писал, и в ответ кавалер:

«С глаз долой — говоришь?
Так не кажется мне...
Ни минуты одной,
чтоб забыл я тебя,—
облик твой предо мной».

46

В давние времена у кавалера была дама, о которой нежно он помышлял: «Ах, как бы!..», но, однако, дама, про кавалера слыша, что он ветрен, все более бесчувственною становилась и ему сложила:

«Говорят, что много
рук, что зацепляют
у большой нусá⁵⁵.
Люблю тебя и все же
не верю я тебе».

А кавалер в ответ:

«Нусá большая... слава
такая создалась...
Ведь и струй течение
в конце концов находит
себе, как говорят, порог...»

47

В давние времена жил кавалер. В виду имея устроить проводы другу, он ждал его, но тот не приходил, и кавалер:

«Теперь я знаю,
что такое горечь!
Теперь без промедленья
туда, где ждут меня,
ходить я буду!»

48

В давние времена жил кавалер. Сестра его младая была красива очень, и он, наблюдая ее играющую на кото ⁵⁶ —

«Юность и свежесть,—
корень на вид
так благороден!
В мыслях: кому же придется
травку младую связать...» ⁵⁷

А она в ответ:

«Травке младой,
зачем эти слова,
необычные столь?
Ведь открытым таким
тебя считала она...»

49

В давние времена жил кавалер. Ревнуя сам ревнующую его даму, он —

«Пусть возможно
нагромоздить раз десять
яиц десятки,—
можно ль верить
сердцу женщины?»

проговорил, а та —

«Пусть будет,
что росишки утра
останутся и днем...
Но кто ж будет верить
мужчины чувствам?»

И кавалер снова —

«Пусть возможно, что вишен цветы,
хоть ветер и дует,
не осыплются с прошлого года,—
увы, трудно верить
женскому сердцу!»

А дама снова в ответ —

«Еще безнадежней,
чем цифры писать
на текущей воде,
любить человека,
что не любит тебя!»

Эта дама и кавалер, что так состязались друг с другом в сравнениях неверности, были, верн в тайной связи,

50

В давние времена кавалер при виде того, как один человек в саду перед домом хризантемы сажает, сказал:

«Посадить — посадишь,
но осени не будет, —
и не зацветут они.
Цветы и опадут, но корни,
они засохнут ли?»⁵⁸

51

В давние времена жил кавалер. От одного человека ему прислали разукрашенные рисовые пирожки, и он в ответ:

«Кувшинки срывая
для меня, ты, о друг,
бродил по болоту.
Охотясь на поле, теперь
и я для тебя постарался»⁵⁹

проговорил и послал фазана.

52

В давние времена кавалер встретился с дамой, с которой так трудно встретиться было, и в то время, когда еще говорили друг с другом они, запел петух.

«Что это значит,
что поешь ты, петух?
Ведь в сердце моем,
что не знает никто,
еще темная ночь...»

53

В давние времена кавалер даме, бывшей жестокой, сказать послал:

«Идти — я не иду к тебе...
И вот скитаюсь
по стезям сновидений...
На рукаве моем — что же:
роса ль с пространств небес?»⁶⁰

54

В давние времена кавалер, не успев добиться той дамы, в которую был он влюблен:

«На вид ты уж больше
не любишь меня...
Но все ж каждый раз,
лишь слышу слова от тебя, —
верится им!»

55

В давние времена кавалер лежал — тосковал, вставал — тосковал и от чрезмерной тоски —

«Рукав мой — не шалаш
ведь из травы...
А все же —
стемнеет только лишь —
росы приютом станет».

56

В давние времена кавалер, любовь тайную имевший, жестокой даме:

«Отчаявшись в любви, —
себя гублю я сам!
«Из-за себя» — как червь,
живущий в водорослях, где
и жнет его рыбак»⁶¹.

IX

57

В давние времена с легкомысленным сердцем в любовь играющий кавалер, построив дом себе в месте, называемом Нагаока, там поселился. В дворце там, по соседству, жили женщины — так, ничего себе...

Деревней было то, — и кавалер, жнецов послав на поле, стоял — смотрел. Тут женщины со словами: «То дело ли того, кто любит так в любовь играть?!» — гурьбой за ним в дом ворвались, а кавалер, бежав от них, во внутренних покоях дома скрылся. Тогда они: —

«В запустеньи...
увы, столько лет уж
жилище!
И вестей о себе,
кто здесь жил, — не дает».

Так сказали они и продолжали толпиться тут.
Тогда кавалер:

«Да, увы, заросло
травой сорной жилище
в запустеньи это...
И вот на мгновенье
столпились демоны тут»⁶².

Так проговорил он, а они ему опять: «А мы —
подбирать колосья!» Тогда он:

«Когда я услышу —
отчаявшись в жизни, что вы
колосья собираете,
пойду и я, пожалуй,
с вами на поля!»⁶³

58

В давние времена кавалер, что-то имея против
столицы, задумал поселиться на «Горе Восточ-
ной»⁶⁴ и —

«Невмочь мне стало жить!
Пришла пора... отправлюсь
себе искать приюта
в селеньях гор,
где б мог себя сокрыть!»

Итак, он сильно занемог, был на краю смерти,
но брызнули в лицо ему водою — жизнь верну-
лась...

«Поверх меня — роса
лежит... Что это? Брызги
с весла ладьи,

что перевозит
через реку небес?»⁶⁵

Сказал, и жизнь к нему вернулась.

59

В давние времена жил кавалер. Он был занят придворной службой, и сердце его было неверное, отчего жена его обратилась к человеку, ей обещавшему: «Тебе я буду верен», и с ним в провинцию уехала. Кавалер этот отправился посланцем в храм Уса-Хатимана⁶⁶ и, услышав, что она теперь женой чиновника в одной провинции, на обязанности которого лежало принимать послов, ему сказал: «Заставь жену свою мне чарку подавать,— иначе пить не буду». Когда та чарку подала, он, взяв на закуску поданные померанцы, так сказал:

«Когда я вдыхаю
аромат померанцев,
ожидающих мая,—
чудится прежней подруги
рукавов этот запах...»⁶⁷

Так сказал он,— и она, все вспомнив, стала монахиней и удалилась в горы.

60

В давние времена кавалер дошел до Цукуси⁶⁸ и, услыша, как за занавесью говорят⁶⁹: «О, он любит любовь. Повеса он».—

«Если перейдет кто
реку Сомргава,
что есть «река Окраски» ⁷⁰ —
не может быть, чтоб цвета
не было на нем» ⁷¹.

Сказал он, а дама в ответ:

«Если б было все — как имя,
то ветрен должен быть
наш «Забавы остров».
А говорят — напрасно
он прозван так...» ⁷²

61

В давние времена кавалер годы целые вестей о себе не подавал, и дама — разумной, видно, не была она, — склонившись на слова пустяшные другого, служанкой стала у него в провинции; и тут пришлось ей выйти к тому — своему прежнему знакомцу — подавать обед. Волосы длинные свои она уложила в шелковый фуляр ⁷³, а на себя надела одежду, длинную с узорами Тояма. «В ночь эту ту, что здесь была, — ко мне пришли!» — кавалер хозяину сказал, и тот ее прислал. «Меня не узнаешь ты?» — кавалер сказал и...

«Прежняя прелесть,
куда она скрылась?
Как вишня, ты стала,
цветы у которой
совсем облетели...»

Проговорил он, а она, стыд ощутив, ответа не дала ему, и когда тот к ней вновь: «Что ж не от-

вечаешь ты мне?» — она сказала: «Слезы льются — и глаза мои не видят, и сказать что-либо не в силах я». Кавалер тогда:

«И это она,
та, что бежала
от свиданья со мной?
Годы прошли, а жестокость ее —
будто растет все!»

Сказал и, одежду сняв, ей подал, но она, разодрав ее, бежала. И куда ушла — не знают...

62

В давние времена дама пожилая, но в сердце еще хранившая пристрастие к житейским наслаждениям, думала: «А, как бы познакомиться мне с этим столь чувствительным кавалером!» Но случаев удобных высказать свое желанье у нее не было, почему она собрала своих сыновей и им рассказала свой будто бы сон. Из них двое дали ей решительно бесчувственный ответ, а третий разгадал ей так: «Сон приведет к тебе хорошего кавалера», и вид у дамы пожилой был очень довольный. «Все другие лишены чувства. Как бы познакомиться ее с этим Дзайго-Тюдзё» — было в мыслях сына. Он встретил его на охоте. Взяв коня под уздцы, он сказал ему: «Так и так, вот в чем дело». Тот сжалился и, к ней отправившись, лег с нею. Но вот после этого кавалер тот показываться перестал, отчего дама, придя к его дому, стала подсматривать сквозь щели ограды.

Кавалер, заприметив ее, сказал:

«Дó ста лет —
одного лишь не хватает!
Водоросли-кудри...
Облик этот предо мною, —
видно из любви ко мне».

Сказал он и, приказав оседлать коня, поднялся уходить. Видя это, та, не разбирая терновников, шиповников, в смятении побежала и, домой придя, легла. Кавалер же стоял и тайком подсматривал, что делала дама; видит: она лежит и вздыхает...

«Значит и сегодня
одна без милого в ночи
лежать я буду!
Лишь подостлав одну одежду
на узком ложе».

Проговорила она, и кавалеру стало жаль ее; и он ночь эту с нею спал.

Вот пример того века. Любил ли даму он иль не любил, но сердце было у кавалера, что разницы не показывало этой.

63

В давние времена кавалер, ввиду того, что дама не вступала с ним тайком в сношения, в волнении: где она? — сложил:

«Если бы стал я
веющим ветром, —
за жемчужные завеси,
щель отыскав,
постарался б проникнуть!»

И дама в ответ:

«Неуловимым ветром
хоть и стал бы ты, —
в жемчужных занавесках
кто б тебе позволил
цель найти» ⁷⁴

X

64

В давние времена жила дама, что была любимицей микадо и имела разрешение на цвета ⁷⁵. Была она двоюродной сестрой той фрейлины, что была матерью микадо. Во дворце служивший кавалер — из Аривара ⁷⁶ — еще очень юн был и с этой дамой был знаком.

Кавалеру разрешались еще покои дам ⁷⁷, и он, уходя туда, где была дама, около ней все время пребывал. «Это невозможно! И ты погибнешь сам... Не поступай так!» — говорила дама ⁷⁸, а он:

«Любви уступила
осторожность моя...
И если так будет, но с тобою зато
встречаться могу я, —
пусть будет!»

Сказал... и она в свой собственный покой ⁷⁹ ушла, — но он, еще пуще не остерегаясь хоть бы того, что люди их увидят, к ней в покой пришел. Отчаявшись совсем, дама в дом родной уехала.

А тот: «Вот хорошо!» — подумав, туда к ней стал ходить, и люди, об этом слыша, все кругом смеялись.

Ранним утром, как видал управляющий дворцом, он возвращался во дворец, сам снимал обувь и внутрь, на место ее бросал⁸⁰. Все время непристойно так вел себя он, и судьба его должна была пропасть так понапрасну, так что кавалер этот, поняв, что в результате погибнет он, к богам⁸¹ и буддам воззвал: «Как-нибудь сдержите вы это мое сердце!».— но чувствовал одно, что возрастает все более оно; чувствовал одно, что любит безудержно... Тогда, позвав кудесников и чародеев, ушел, чтобы свершить обряды очищения от наваждения — чтоб любовь прошла. Очистился уже, — а тоски размеры еще больше возросли. Он чувствовал одно: сильней любовь его, чем была раньше...

«То очищенье,
что в реке «Омовенья» свершил,
чтоб не любить мне,
увы, оказалось
неудобным богам!»

Лицо и вся наружность микадо прекрасны были, и когда дама слышала, как на заре он, приняв в свое сердце будды святое имя, голосом столь величавым призывать его изволит, горькими слезами обливалась: «Такому государю и не служить... Вот жребий неудачный, вот печаль! Им — тем кавалером — связана я вся...» — так говоря, рыдала.

Пока происходило так, микадо услышал об этом всем и кавалера в ссылку сослал, а даму фрей-

лина, ее сестра, из дворца⁸² удалила и в сарае родного дома в наказание заключила... И она, в сарае заключенная, рыдала:

«Из-за себя» — как имя
того червя, живет что на траве
морской, что жнет рыбаки...⁸³
Навзрыд рыдаю, —
на свет же не ропщу».

Так плакала она, а кавалер из места ссылки в ночь каждую сюда являлся⁸⁴ и, на флейте красиво так играя, голосом прекрасным столь жалобно пел песни. Поэтому она, заключенная в сарае этом, что тут он, знала, но свидеться, конечно, не могла.

«Как-нибудь все же...»
ты думаешь, верно.
Печально так это...
Не знаешь ты, значит,
что есть я — и нет.»

Так думала она. Кавалер же, не видясь с дамой, бродя вокруг, так пел:

«Без толку прихожу
сюда я... возвращаюсь...
Причина все одна:
влечет меня желанье
тебя увидеть!»

В давние времена у кавалера было в провинции Цу поместье, и он, с собою взяв и братьев, и друзей, по направлению к Нанива отправился. На

взморье глядя, он увидел, что там суда и —

«Тебя, порт Нанива, сегодня
вижу я, и в каждой
из твоих трех бухт — ладьи...
Не те ль ладьи, что этот свет,
гнушаясь им, переплывают?»

Все в восторг пришли и домой возвратились.

66

В давние времена кавалер в феврале месяце отправился на прогулку в провинцию Идзуми, захватив с собою друзей. В провинции Коти увидели они гору Икома, облака на которой, то скопляясь, то рассеиваясь, вздымались неустанно. С утра облачно было, днем прояснилось. Снег ярко-белым покровом лежал на ветвях деревьев. При виде этого один лишь из всех тех путников сложил:

«И вчера, и сегодня
кружитесь вы, облака,
и скрываете все...
Видно, не по сердцу вам
леса из цветов»⁸⁵.

XI

67

В давние времена кавалер отправился в провинцию Исэ.

Когда он проходил по побережью Сумиёси, в селенья Сумиёси, уезда Сумиёси провинции Цу,

было так красиво, что он сошел с коня и шел пешком. Один из путников сказал, воспевая побережье у Сумиёси:

«Дикие гуси кричат,
Цветут хризантемы...
То — осень, и все же
весной среди всех берегов
Сумиёси побережье!»⁸⁶

Так сложил он, и никто больше стихов не стал слагать⁸⁷.

68

В давние времена жил кавалер. Кавалер этот отправился в провинцию Исэ в качестве «охотничьего посла»⁸⁸. Родительница принцессы-жрицы послала ей сказать⁸⁹: «Встреть и принимай его заботливей, чем прочих послов». Так как были те слова родительницы, принцесса-жрица приняла его очень радушно. Утром она отпустила его на охоту, вечером поместила в своем дворце. Во время этих радужных забот они заговорили друг с другом. На вторую ночь кавалер стал уговаривать во что бы ни стало ночью им друг с другом повстречаться. И дама со своей стороны не была склонна к тому, чтобы с ним ни в коем случае не повидаться. Но так как глаз вокруг было очень много, свидеться с ним ей было трудно.

Ввиду того, что был он послом главным, она положила его спать недалеко от себя. Ее покой был здесь поблизости, и дама, дав людям успокоиться, в четверть первую первого часа ночи отправилась к нему. Кавалер с своей стороны не

спал, а лежал только, смотря по направлению ее покоев. И видит он при облачной луне тень человеческую: пред ним предстала она, в предшествии молодого отрока. Кавалер в сильной радости ввел ее в свою спальню, и оставалась она у него с первой четверти первого часа до третьей четвертого, когда — не успев еще ни о чем с ним переговорить — она вернулась к себе. Кавалер в сильной печали не спал. Рано утром, хоть и был он в тоске, но посылать к ней от себя было неудобно, отчего в волнении он ждал вестей оттуда⁹⁰. Вскоре после рассвета пришла весть от нее — без слов, одно стихотворение:

«Ты ль пришел?
 Была ль я у тебя?
 Не знаю, не ведаю я...
 Был ли то сон, иль явь то была.
 Спала ль я, иль была бодр?»

Кавалер, весь в слезах, сложил такое стихотворение:

«Я сам блуждаю
 во мраке сердца,
 обуянного тьмой!
 И сон то был, иль явь —
 узнаем ввечеру...»

Сложив так, он послал ей; сам же отправился на охоту. Хоть и бродил он по полям, сердце ж его было не здесь: он думал, что этой ночью, уложив всех спать, он поскорее с нею встретится. Однако правитель провинции той, бывший также и хранителем храмов Ицука, прослышав, что здесь есть охотничий посол, всю ночь с ним пропиро-

вал, так что тот совершенно не был в состоянии с ней встретиться. Когда же рассвело, ему предстояло перейти в провинцию Овари, отчего и кавалер, и дама проливали втайне от всех горькие слезы, но свидеться все ж не могли. Когда мало-помалу ночь рассвела, — на чарке, присланной от дамы, было написано стихотворение; взял он, взглянул — там было написано:

«Вот это — так река!
 Что пеший путник перешел
 и не замок...»

Конца ж не было. На другой стороне той же чарки углем от факела он приписал конец стихотворению:

«Но будет он опять заставу
 на «склоне встреч» — переходить».

69

В давние времена кавалер на пути обратном из посольства к местам охот остановился у Оёдо и здесь, к отроку принцессы-жрицы обратившись, проговорил:

«Где топь та, где рыбаки
 «морские сосны» жнет?
 Двигая веслом,
 ты научи меня,
 ладья рыбачья»⁹¹.

70

В давние времена кавалер был у принцессы-жрицы в Исэ в качестве посланца от двора, и там ему дама⁹², говорившая всегда принцессе той

лишь о делах любовных, от себя сказала ⁹³:

«Потрясающе-стремительных
богов запретную ограду
готова я перешагнуть!
Так видеть хочется его —
из дворца гостя...» ⁹⁴

А кавалер в ответ:

«В любви томишься? — Что же...
Попробуй — и приди!
Не путь то, на котором
потрясающе-стремительных
богов запрет лежит...»

71

В давние времена кавалеру с дамой, жившей в провинции Исэ, свидеться вторично не удалось, и он собрался уезжать в соседнюю провинцию и при этом страшно на нее роптал; тогда дама:

«На побережье Оёдо сосна
жесточка разве? — Нет!
Упреки шлют ей только...
и волны те, что сами
бегут от ней...»

72

В давние времена кавалер, зная, что там она, но даже весть послать ей от себя возможность не имея, бродил вокруг ее жилища и размышлял:

«Глазами — вижу,
руками же достать
тебя я не могу...
Ты словно лавр, что на луне
растет!»

73

В давние времена кавалер, ропща сильно на даму, ей —

«Скалистых нет
меж нами гор
нагроможденных...
А дней без встречи сколько
прошло в любви!»

74

В давние времена кавалер даме, жившей в провинции Исэ, сказал: «Возьму тебя в столицу я и там встречаться будем!» — на что дама:

«У той сосны морской,
что в Оёдо на побережье
растет, — сердце
в покой приходит, хоть
и не говорит она...»

Сказала... и стала еще более жестокой. Тогда кавалер:

«И как сосна морская,
с промокшим платьем рыбаки —
которую жнут, сушат, —
за то свидание привяв,
на том остановиться хочешь?»

А дама:

«Морские сосны, что растут
между скалами,—
всегда они бы были!
Прилив же, иль отлив,
а раковинки будут...»

Кавалер опять:

«От слез насквозь промок,—
хоть выжимай,—
рукав мой!
Что это? Капли то — сердца
жестокие людей на свете?»

Действительно, то была дама, с которой сблизиться так трудно было⁹⁵.

XII

75

В давние времена, когда императрица Нидзё еще именовалась фрейлиной-матерью наследного принца, она отправилась однажды на поклонение своим родным богам, и тут кавалер, начальником конвоя служивший, при раздаче наград всем бывшим, пожалован был из рук ее самой,— и он, стихи сложив, почтительнейше их ей приподнес:

«Сосна в Осіо,
что в Охара,— у ней
в сегодняшний день

встают, верно, картины
века богов!»⁹⁶

Сказал он так... И в сердце так же грустен был.
Что думал он? Про то неизвестно...

76

В давние времена жил микадо — по имени микадо Тамура. Во времена те же жила статс-дама по имени Такакико. Она скончалась, и помертвенные обряды свершились в храме Ансёдзи, в конце марта. Все благоговейно подносили приношения, и этих приношений поднесенных тысячи скопились. Большинство предметов принесенных к ветвям деревьев было прикреплено⁹⁷, и когда все это поставили пред храмом, то было так на вид, как будто горы сами к храму двинулись⁹⁸.

И вот бывший тут Фудзивара Цунрюки, служивший в чине удайсё⁹⁹, как служба кончилась, созвал всех умевших стихи слагать и их заставил воспеть в стихах весны настроения, темой взяв сегодняшней обряд. Начальником правого конюшенного приказа служивший кавалер сложил так, — причем взгляд его иной был¹⁰⁰:

«Горы все сюда
перебрались сегодня
на свиданье...
Весну на прощанье —
то навестить пришли...»

Сложил он так и, если посмотреть на стихи сегодня, — не очень хороши они. Тогда же — других, что ль, лучше они были, — только все восхитились ими.

В давние времена жила статс-дама по имени Такакико. Она скончалась, и обряды на семью-седьмой день свершались в храме Ансёдзи. Тогда же жил и удайсё¹⁰¹ Фудзивара Цунрюки. Он был при тех обрядах и на пути возвратном заехал в дворец Ямасина, где проживал принц — священнослужитель Ямасина. Там пущен был водопад, проведена ручьем вода — искусно все было устроено, и Цунрюки принцу молвил: «Все это время издали служу я вам, вблизи служить еще не приходилось... Сегодня же вечером я здесь к услугам вашим».

Обрадовался принц и приказал устроить помещение для ночи. Однако Цунрюки, от принца выйдя, со своими спутниками стал совещаться: «Прислуживаю в первый раз я принцу... Возможно ль так оставить это? Когда, в свое время, был проезд высочайший в Сандзё¹⁰², нам был доставлен с побережья Тисато в провинции Ки очень красивый камень¹⁰³. Так как был он поднесен нам уже после высочайшего проезда, его поставили в канавку перед помещением одного человека. Принц любит островки¹⁰⁴. Ему этот камень преподнесем!» — сказал так он и из приближенных людей своих послал за ним. Спустя недолго они принесли его. Камень этот на вид был еще лучше, чем понаслышке. «Преподнести его так — слишком просто», — сказал Цунрюки и приказал своим стихи сложить. Правого конюшенного приказа начальником бывший кавалер, зеленый мох нарезов, — с подобием картины на лаке, — стихи сложив такие, камень преподнес:

«Недостаточно, конечно...
но заменим скалой!
Нет средств ведь показать
тебе сердца́, цвета чьи
людям не видны...»

Так сложил он.

78

В давние времена в одном роду родился принц¹⁰⁵. В комнате родильницы все стихотворения слагали. Дедом приходившийся двоюродным новорожденному кавалер сложил:

«У врат моих — в ладоней
тысячу бамбук
расти коль станет,—
летом иль зимою — кто ж
под ним не сможет скрыться?»¹⁰⁶

79

В давние времена был человек, который в разрушенном жилище цветы глициний посадил. Они цвели очень красиво. В конце марта, когда накрапывал дождь, он, цветов нарвав и их преподнося одной особе, так сложил:

«Промок я насквозь,
но все ж, невзирая,
нарвал я глициний!
Подумал — не много весенних
осталось уж дней...»

80

В давние времена проживал один вице-канцлер. Себе устроив очень красиво жилище у реки Камогава в округе линии шестой, он там и поселился. В конце октября, когда во всем цвету пыштели хризантемы, когда клен красный тысячью цветов взору представлялся, созвав своих всех сыновей, он с ними ночь напролет развлекался за вином; когда же ночь сменялась уж рассветом и уходить собрались все, слагать все стали стихотворения, восхваляя красу того дворца.

Бывший тут же ничтожный старец¹⁰⁷, внизу у деревянной галереи бродивший¹⁰⁸, когда все кончили слагать, сложил:

«Когда ж успел
 сюда прийти я в Сиогама?
 И вам сюда б, челны...
 Что в утренней тиши
 за рыбной ловлей...»

Если поехать в провинцию Митиноку, то местностей красивых очень будет много. Но нет у нашего микадо, во всех шестидесяти слишком провинциях, такого места, чтоб похоже на Сиогама было. И вот поэтому тот старец, дворцом восхищаясь, и сложил: «Когда ж успел сюда прийти я в Сиогама...»

81

В давние времена жил один принц — принц Корэтака по имени. Дворец был у него в местности Минасэ в сторону туда — к Ямадзаки. И каж-

дый раз, когда во всем цвету бывали вишни, он направлялся в этот дворец. В это время с собою брал обычно он кавалера, что служил начальником правого конюшенного приказа. Прошли года и поколения с тех пор, — давно уж это было, отчего и имя кавалера в забвение погрузилось¹⁰⁹.

Однажды принц, не очень охоте предаваясь¹¹⁰, за вином все время сложением занимался стихов японских¹¹¹. Вишни в замке у взморья Катано, где на этот раз происходила охота, были особенно красивы. Под сень этих деревьев сойдя и наломав ветвей, украсив ими свои прически, все здесь бывшие — и высшие, и средние, и низшие — стихи сложили. Кавалер, начальником приказа конюшенного бывший, сложил:

«Если бы на свете
никогда не цвели
цветы вишни, —
сердце волнений
не знало б весною...»

Так сложил он. А стихи другого: —

«Лишь потому, что цветы
облетают,
милей они вдвое...
В суетном мире
что может быть долгим!»

таковы были.

Когда они, поднявшись из-под сени деревьев, в обратный путь направились, смеркаться день стал. Тут люди, бывшие при принце, с поля — из Ми-насэ — принесли вина. «Вино это давайте выпьем», — молвил принц, и все, отправившись искать

хорошее местечко, до местности добрались, «Рекой небес» что называлась ¹¹². Вино принцу подносил тот кавалер — начальник конюшенного приказа. К нему принц обращаясь, проговорил: «Темой взяв, как мы с охоты у Катано сюда пришли к «Реке небес», стихи сложи и вместе с чаркой мне их преподнеси!» И тот сложил и принцу преподнес:

«Весь день на охоте
провел я в надежде
ночлег получить у «Ткачихи»...
И вот уже здесь я — в долине
«Небесной реки»...»

Так сказал он, и принц эти стихи несколько раз повторил, ответа же дать не мог он ¹¹³... В свите служил Ки Арицунэ. И он ответил:

«Ткачиха ждет здесь друга,
который лишь однажды
приходит в целый год...
И нет той здесь, кто мог бы
ночлег тебе тут дать».

Вернувшись, все вошли во дворец. Здесь до поздней ночи вели за вином они беседу, пока принц-хозяин, опьянев, не собрался идти к себе. Луна — то было в одиннадцатый день — также уж клонилась к закату, отчего тот кавалер сложил:

«Не успели еще
налюбоваться тобой, о луна,
а ты уж прятаться хочешь...
О, гребни тех гор, если б вы,
ее не приняв, убежали!» ¹¹⁴

Почтительно от имени принца ¹¹⁵ Ки Арицунэ:

«Вот, если б пики
все без исключенья
в равнину превратились...
Гор не будь гребнистых,—
и месяц не зайдет!»

82

В давние времена наезжавший в Минасэ принц Корэтака однажды на обычную охоту туда отправился, и в свите у него был кавалер — начальник конюшенного приказа. Прошло несколько дней, и принц вернулся во дворец. Принца проводив, скорей к себе уйти думал кавалер, но тот — то жаловал вином, то собирался дать подарок ¹¹⁶ — и не отпускал. И кавалер в беспокойстве:

«Себе не связал
и травы в изголовье...
Пусть даже ночь
как осенью будет,—
сердце ж в тревоге...» ¹¹⁷

Так сложил он. Время было — конец марта. Принц, не отправляясь на покой, провел всю ночь.

Так приходил и служил принцу кавалер, как вдруг неожиданно принц постригся и жить стал в месте, что прозывают Оно. Когда в январе кавалер явился поздравить принца, у подножья горы Ниэ снегу было очень много. Когда, с усилием добравшись до покоев принца, он предстал перед ним,— в унынии и скуке был тот печален очень, отчего и кавалер понемногу задержался, и они

с принцем вели беседы, вспоминая то прежнее, то нынешнее. Но все же, как ни думал кавалер: «Служить бы принцу так хотелось мне», — были у него дела официальные, не мог ему служить остаться он и, ввечеру собравшись в путь обратный, —

«Забыв про все —
«не сон ли это?» мнится...
Иль думал я когда —
прийти тебя увидеть,
пробившись чрез снега?» ¹¹⁸

так сказал он и в слезах домой вернулся.

83

В давние времена жил кавалер. Сам низкого он звания был, но его мать была принцессой.

Мать эта проживала в месте, называемом Нагаока. Сын в столице на придворной службе был, отчего и не мог часто ее навещать. Единственным сыном он был у ней, и та печаловалась очень.

И вот однажды, в декабре, от нее письмо спешное пришло. Испуганный — взглянул, но ничего особого там не было:

«Состаришься — наступит,
говорят, разлука
неизбежно...
И все сильнее тебя я видеть
хочу, о сын мой!»

Так было там. Увидев это, он, на лошадь даже не успев усесться, отправиться решил и, весь в слезах, по дороге думал:

«О, если б не было на свете
разлуки неизбежной!
Хотя б для тех детей,
что молят
о жизни в тысячу веков...»

84

В давние времена жил кавалер. Тот господин, которому служил он с отроческих лет, в монахи постригся¹¹⁹. В январе непременно он навещал его. Была у него официальная при дворе служба, отчего не мог он постоянно того навещать. Однако приходил к нему все с тем же прежним сердцем.

Раз собралось у того много его прежних слуг — и мирян, и уже духовных. «Январь месяц — дело особое...» — хозяин заявил и пожаловал вином¹²⁰. Снег, просыпанный как будто, падал и весь день не прекращался. Все, опьянев, стихи слагали, темой взяв: «Как мы заключены в снегу».

«Хотел с тобой бы быть,
но не иначе —
как разделить себя пришлось бы...
От глаз не отступая
грудится снег, — как сердце хочет»¹²¹.

Так сложил кавалер, и тот очень этим восхищался; сняв с себя одежду, он ему ее пожаловал.

XIII

85

В давние времена очень юный кавалер сговорился вместе с юной дамой¹²². У обоих родители были, отчего, в себе затая, они, высказавшись лишь, на том и остановились¹²³.

Прошли годы, и от дамы весть пришла: «Ну, что ж... Осуществим то дело!» — На что кавалер, стихи сложив, послал ей. При этом что он думал?..

«До сих пор на свете
не было людей,
что не забывают!
Ведь и у нас так много
лет прошло различных...»¹²⁴.

Сказал он и на этом покончил. Впоследствии и кавалер, и дама служили вместе во дворце.

86

В давние времена кавалер отправился в провинцию Цу, уезд Убара, в селение Асия — навестить свои владения — и поселился там. В старинном стихотворении поется:

«Ни минуты свободной
нет у тех, кто на взморье
у Асиной соль добывает...
И вот я пришла к тебе, милый,
не украсив себя даже гребнем».

Это поется про это селение. Именно это место и зовут «Взморьем Асия».

Этот кавалер имел кое-какую службу при дворе, и на этом основании у него раз собрались чины дворцовой стражи. Старший брат его был также стражи офицером.

Гуляя по берегу морскому перед домом кавалера, они сказали:

«Взберемся посмотреть на водопад «Холст распростертый», что, говорят, здесь на горе находится!»¹²⁵

Взобравшись, взглянули, — водопад тот от всех других отличен был: высотой в двадцать саженей, а в ширину пять целых саженей скала была, и сверх ее как будто белый холст ту скалу обволакивал. Над водопадом выдавался камень, величиною с круглую цыновку для сиденья. Вода, бегущая поверх того камня, спадала каплями величиной с каштан иль малый апельсин¹²⁶. И все, здесь бывшие, в стихах тот водопад воспевать стали. Первым сложил тот стражи офицер:

«Век мой... сегодня
иль завтра настанет...
жду... в ожиданьи —
жемчужины слез...
Чего же здесь больше?»¹²⁷

Хозяин сложил вслед за ним:

«Как будто там кто-то
стоит, рассыпая
жемчужные перлы...
И беспрерывно летят всё они,
рукав же мой узок»¹²⁸.

Так сложил он, и все присутствующие — смешно им стало, что ли, — но стихи читать перестали ¹²⁹.

Возвратный путь далек был, и когда все проходили мимо жилища покойного первого сановника двора ¹³⁰, уж день стемнел.

Когда обратили взоры в сторону ночлега, во множестве виднелись огни рыбаков на ловле ¹³¹; тут кавалер, хозяином бывший, сложил:

«Что это — звезды,
ясной ночью... иль светляки
на побережье?
Иль огни, что рыбаки
в моей жгут стороне?»

Так сложил он, и все домой вернулись.

В эту ночь дул южный ветер, и остатки волн все ж были очень высоки.

Ранним утром девочки из дома вышли и, набрав прибитые волнами плававшие «морские сосны», их в дом принесли. Взяв от девочек, водоросли эти положили на поднос и, листьями дубовыми покрыв, подали. На листьях этих так написал он:

«Сам бог морей «сосной морской» —
чем дорожит, чем украшает
главу свою —
для вас, друзья,
не поскупился!»

В этой песне жителя деревни были ль слоги лишние, иль их не хватало» ¹³².

87

В давние времена собрались однажды вместе кое-какие приятели, не очень уж молодые. Глядя на луну, один из них —

«По большей части
не любят месяца...
Их много
наберется — старость
наступит человека!»

88

В давние времена не бывший в низком звании кавалер любил одну даму, превосходившую его своим положением. Прошли годы...

«Когда я умру
от любви, что никто из людей
не знает, — кого из богов
понапрасну
в смерти моей обвинят?»

89

В давние времена кавалер любил даму, бесчувственную бывшую, все помышляя: «Ах, как бы это!..» Стало ли ей жалко его, но только ему она сказала: «Ну, если так, то завтра через перегородку поговорим хотя бы!..» — и тот доволен был безгранично, но, опять в сомнениях, ей, ветку красивую от вишни сломив, —

«Вишен цветы
так блистают сегодня...

Но, увы, трудно верить
тому, что случится
завтра в ночи!»

Такое, по-видимому, настроение у него было.

90

В давние времена кавалер, горюющий о том, что
месяцы и дни уходят, — в конце марта —

«Как то ни жалко,
но сегодняшней день,
день последний весны, —
увы, превратился
уже в вечернюю тень!»

91

В давние времена кавалер, любовью томясь, то
приходил, то вновь возвращался и, даме весточки
даже не в силах послать, так сложил:

«У камышей прибрежных
без перекладины ладья...¹³³
И сколько же десятков
раз сюда приходит и уходит
она — никто не знает...»

92

В давние времена кавалер, будучи низкого
звания, любил даму, положения очень высокого.
Было так, что ли, что не мог питать он, видимо,
надежд никаких, но только, лежа, думал он с тос-
кой, вставал и тосковал и, в отчаяние придя от

дум, сложил:

«Лишь равную себе
любить должны мы....
Где ж пары нет,
где низкий и высокий, —
одно страданье лишь!»

В давние времена также такие вещи случались.
Не закон ли это в этом мире?

XIV

93

В давние времена жили кавалер и дама. Как-то случилось, что он перестал быть с нею. После этого у той появился кавалер другой, но так как у них уже ребенок был, то хоть и не подробно, но все же изредка он посылал ей известия о себе.

Дама эта умела писать картины, почему и кавалер однажды ей послал веер, чтоб разрисовала. Но ввиду того, что как раз в те дни у нее был тот, другой, — она день или два ему не отсылала обратно, почему первый кавалер в негодовании послал сказать ей: «Того, о чем просил я тебя, ты до сих пор не выполнила. Конечно, так оно и должно было случиться! Я знаю это... Но все же я не могу сдержать свое негодование и не упрекнуть тебя». И послал при этом ей стихотворение; время было осенью:

«Осенней ночью забываешь
 день весенний...
 Видно, дымки, что весною, —
 роса, что осенью встает, —
 сильнее гораздо!»

Так сложил он, а дама в ответ:

«Осеней тысячи
 можно ль сравнить
 с весной хоть одну?
 Однако и клен, и цветы
 осыпаются равно...»

94

В давние времена жил кавалер, служивший императрице Нидзё. Постоянно соприкасаясь с одной дамой, служившей там же, он полюбил ее. «Ах, как бы — хоть через перегородку — с тобой встретиться и рассеять безотрадные думы, которых столько накопилось!» — сказал он ей, и дама, под величайшей тайной, через перегородку с ним повстречалась. Ведя беседу, кавалер —

«Моя любовь сильнее,
 чем та, у Волопаса...
 «Реку небес» — преграду,
 что здесь нас разделяет,
 ты уничтожь теперь!»¹³⁴

Понравилось ей стихотворение это, и с ним встретила она.

95

В давние времена жил кавалер. Пока он так и ртак с дамой говорил, шли месяцы и дни. Но так как не была она из дерева иль камня, то сердце тронуто, что ль, было ее, — но только в конце концов сжалилась она над ним. Время было — середина месяца июня. У дамы на теле один иль два нарыва появились, отчего она ему сказать послала: «Теперь уж ничего иного нет на сердце у меня. Но у меня образовались один иль два нарыва, и время очень жаркое... Когда слегка повеет осенний ветер, — непременно с тобой встречусь». Но когда настала осень, отец дамы, услышав, что думает она к нему идти, бранить ее стал и выговоры делать. И вот ее брат старший внезапно появился за ней самой, и дама, подняв один из первых красных листьев клена, на нем стихи написала:

«Осенью», — тебе
сказала я, и все же
ничего не вышло!
Листвой дерев засыпанным
ручьём все оказалось!»¹³⁵

Написала она и, оставив, сказала: «Если оттуда пришлют как-нибудь, — отдайте это», — и ушла. И затем в конце концов хорошо ли ей стало иль плохо, куда она девалась — неизвестно было. И тот кавалер произносить заклятия стал, за спиной в ладоши ударяя¹³⁶. Дело страшное. «Заклятия на людей... подействуют ли, нет ли, — теперь посмотрим!» — так говорил он.

96

В давние времена жил великий канцлер Хорикава. В день, когда пир, по случаю его сорокалетия, справлялся в доме на линии девятой, кавалер, в чине тюдзё бывший, —

«Рассыпьте и сокройте собою все, о, вишен цветы! Чтоб старость, грядущая сюда, с дороги сбилась...»

97

В давние времена жил один великий канцлер. Ему служивший кавалер в сентябре, ветку сливы изготовив и к ней фазана прикрепив¹³⁷, — почтительно поднес:

«Для тебя, государь, — что опора моя, — цветы, что я рву, — года времен не различают совсем!»

Так сложил он, и канцлеру чрезвычайно стихи понравились, так что он тому — служившему ему — пожаловал награду.

98

В давние времена, в день состязаний на ристалище правой гвардии, в стоящем напротив экипаже, из-под нижней занавески, слегка виднелось

лицо дамы ¹³⁸, и кавалер, в чине тюдзё бывший, так сложил:

«Не вижу» тебя — не скажу,
и «вижу» сказать не могу...
Придется бесплодно весь день
в тоскливых мечтах провести мне
с любовью к тебе...»

А дама в ответ:

«Знаешь, кто я, иль нет, —
зачем же тут бесплодно —
так различать?
Любовь одна должна служить
верным руководством!»

Впоследствии он узнал, кто она.

99

В давние времена кавалер проходил как-то между дворцом Корёдэн и другим, и из покоя одной благородной дамы ему сказали: «Называешь ты «траву забвения» травой «тайны»?» — и с этими словами траву ту ему показали. Кавалер, траву взяв ¹³⁹:

«Ты видишь, вероятно,
что поле все покрыто
забвения травой...
Но эта тайна лишь одна
и в будущее вера!»

В давние времена жил некий человек, Аривара Юкихира по имени, пост занимавший офицера левой дворцовой гвардии. О том прослышав, что в доме у него вино хорошее имелось, много придворных кавалеров к нему приходило, чтоб пить.

В день этот он, хозяин, устроил пир в честь сатюбэна¹⁴⁰, Фудзивара Ёситика по имени. Был человек со вкусом он, и цветы в вазы понаставил. Среди цветов тех были прекрасные глицинии. Цветущие их ветви в длину имели около трех футов и шести дюймов.

Взяв их за тему, все стихи слагали.

Когда уже слагать кончали, явился брат хозяина, услышав, что тот устроил пир, и, схвачен будучи, заставлен оказался и он стихи сложить. Не знал, конечно, он искусства стихосложения, отчего этому и противился, но, насильно будучи заставлен, так сложил:

«Как много укрылось
здесь под цветами
в цвету...
И блестящей, чем прежде,
глициний цветы!»

«Почему ты так сложил?» — его спросили, и он ответил: «Блеск и слава первого канцлера теперь в полном расцвете, и я сложил стихи, в виду имея то, что род «глициний» теперь особенно цветет». И все перестали его бранить¹⁴¹.

101

В давние времена жил кавалер. Стихов не слагал он, но все же свет знал хорошо ¹⁴².

И вот он даме благородной, что, став монахиней, от мира отвратилась и уж не в столице, но в далеком средь гор селении жила, — даме, бывшей одного с ним рода, стихи сложив, послал:

«Отвратясь от мира,
на облаке все же
ты не паришь... ¹⁴³
Но горести мира
так далеки от тебя!»

102

В давние времена жил кавалер, служивший микадо Фукакуса. Был очень верен он и честен и сердца ветреного не имел. Но вот — по ошибке ли сердечной — только сблизился он с дамой, бывшей прислужницей у принца. И раз поутру сказал он ей:

«Сон, проведенный
этой ночью с тобою, —
так безутешен!
А теперь все сильней
безутешность растет...» ¹⁴⁴

Так сложив, ей послал. Вот противная песня!

103

В давние времена жила дама, без особенной причины монахиною ставшая. Внешности своей придала она вид надлежащий, но к вещам интерес все ж был у нее, и на праздник Камо она вышла посмотреть. И тут кавалер, стихи сложив, послал ей:

«Вот вижу я того,
кто, как рыбак,
на море...
и мнится: угостит
меня морской травой» ¹⁴³.

104

В давние времена кавалер послал сказать: «Если ты так, то мне остается лишь умереть!» — на что дама:

«Если капли росы
исчезнуть хотят, пусть исчезнут!
Не исчезнут они,— всё ж не будет
того, кто б на нить их,
как жемчуг, нанизывать стал...»

Так сказала она, и у того, хоть и роптал на нее, все ж сильнее стала любовь.

105

В давние времена кавалер, посетив то место, где прогуливались принцы, на берегу реки Таду-тагава —

«Потрясающе-стремительных
богов в век — и тогда
не слышать, чтоб волны
— река Тацутагава —
окрашивались в пурпур!»¹⁴⁶

XV

106

В давние времена у одного не особенно благородного человека была в услужении женщина одна. В нее влюбился бывший в должности секретаря Фудзивара Тосиюки. Эта женщина по лицу и по всей наружности своей была красива, но молода еще была и в переписке неопытна, она не знала даже, что говорить, тем более стихотворений слагать не умела. Поэтому ее хозяин писал ей сам черновики и давал ей переписывать, — и тот, в приятном будучи заблуждении, восхищался ими. Раз тот кавалер сложил так:

«Тоскливо мечтаю, —
и в мечтаниях этих
«слез» все полнеет «река».
Один лишь рукав увлажняю,
свиданья же нет!»

В ответ на это, по обычаю, вместо дамы хозяин:

«Ну, и мелко же, если
только рукав увлажняешь!»

Вот, если услышу: тебя самого
понесло уж теченьем —
поверю...»

Так сказал он, и кавалер, восхитившись этим, как бы ее, стихотворением, уложил его в шкатулочку для писем и всем носил показывать.

Он же, после того как с нею уже повстречался, послал такое ей письмо: «Собрался было я к тебе уж идти, как начался дождь, и с горестью взираю на эту помеху. Если б счастлив удел мой был, дождь не должен был бы идти!» Так он сказал, и, по обычаю, хозяин вместо дамы послал в ответ ему стихи такие:

«Любишь сильно
идь нет,—
спросить об этом трудно...
Но жизнь, что знает хорошо
все обо мне, льет еще пуще...»

Так сказал он, и тот, не успев даже взять дождевой плащ и шляпу, насквозь промокнув, второпях к ней прибежал.

107

В давние времена дама, ропща на сердце кавалера,—

«Подыметя ветер — всегда
вздываются волны, утес же —
всегда поверх их.
Рукаву ж моему — ни минуты,
чтоб высохнуть, нет...»¹⁴⁷

Сказала... а кавалер, прослышав о том, что постоянно твердит она так,—

«В том поле, где так много
лягушек каждый вечер
плачет,—
вода все прибывает,
хоть и нет дождя»¹⁴⁸.

108

В давние времена кавалер своему другу, который потерял любимого человека, послал сказать:

«И вот быстротечней,
чем даже цветы,
она оказалась...
А кого из них — первым
нужно любить, думал ты?»¹⁴⁹

109

В давние времена жила дама, с которой кавалер в сношениях тайных находился. И вот от нее пришли слова: «Сегодня в ночь ты снился мне во сне»,— на что кавалер:

«То дух мой был,
что отделился
от любви избытка...
Увидишь поздней ночью
еще — завяжи!»¹⁵⁰

110

В давние времена кавалер, как будто выражая свое соболезнование даме благородной, у которой умерла служанка, так сказал:

«В старину, быть может,
это и бывало, — я ж сегодня
узнал только: можно
любить того, ни разу
кого увидеть не пришлось».

111

В давние времена кавалер даме жестокой:

«Люблю тебя — не стану
вновь я говорить...
сама узнаешь, видя,
как твой исподний шнур
развязываться станет!»¹⁵¹

А та в ответ:

«Такого знака, чтобы
исподняя шнуровка
распускалась, — нет.
Уж лучше бы не прибегал
к таким намекам вовсе!»¹⁵²

112

В давние времена кавалер даме, с ним бывшей в нежном союзе и теперь изменившейся, молвил:

«Дым, что разводит,
соль в Сума добывая, рыбац —
под ветра напором
склонился туда,
куда вовсе не думал!»

113

В давние времена кавалер, одиноким оставшись, —

«Чтоб забыть в этой жизни,
такой скоротечной, —
столь же короткой
душой обладать
тогда нужно!»

114

В давние времена, когда микадо Нинна приезд свой совершил в Сэрикава, еще не бывший слишком старым кавалер, хоть и знал, что ныне это не к лицу ему, но, так как раньше при этом был он, прислуживал микадо, как сокольник¹⁵³.

На поле своей охотничьей одежды, где фигура цапли изображена была, он написал:

«Утеха старца то...
не осуждайте люди!
Охотничья одежда...
«Сегодня только!» —
поет ведь цапля та...»¹⁵⁴

Вид у государя был недовольный. Кавалер лишь о своем возрасте думал, а люди уже немолодые приняли, что ли, на свой счет¹⁵⁵.

115

В давние времена в провинции Митиноку жили кавалер и дама. «В столицу отправляюсь»,— сказал ей он. И эта дама, в печали сильной, хоть проводить его желала¹⁵⁶ и в местности, что зовут Миякодзима в Окинои, вином его угощая, сложила:

«Печальней, чем сжечь
в сильном пламени тело
свое, здесь расстаться
с тобой у самой
Миякодзима!»

Сказала она, и он, восхищенный, остался¹⁵⁷.

116

В давние времена кавалер в скитаниях как-то дошел до провинции Митиноку. Оттуда в столицу, к той даме, которую любил, послал так сказать:

«Деревья на побережье
тех островков, что средь волн,
виднеются там...
Давно уж они предо мною,
за время разлуки с тобою!»

Сказать ей послал он, что во всем у него хорошо стало¹⁵⁸.

XVI

117

В давние времена микадо свой выезд совершить изволил в Сумиёси:

«Даже я — и то долго
вижу тебя на берегах Сумиёси,
принцесса сосна! ¹⁵⁹
А сколько веков уж всего
прошло за то время...» ¹⁶⁰

И божество само появиться соизволило:

«Не знаешь ты разве, что мы
в близкой дружбе с тобой?
Что с веков отдаленных — давно
уж как стал я
твой род охранять?» ¹⁶¹

XVII

118

В давние времена кавалер, долго вестей о себе не давая, даме сказал: «Забвенья на сердце нет у меня. К тебе я приду», — на что дама:

«Так много стало ныне
дерев, вокруг которых вьешь
ты, о жемчуг-плющ!» ¹⁶²
Слова «тебя не брошу» —
не радостны уж мне...»

119

В давние времена дама, глядя на предметы, оставленные, как память, кавалером, что ветрен был,—

Память твоя ныне ¹⁶³
врагом мне стала!
Не будь ее,— имела б
минуту я, когда
тебя забыть могла бы...»

120

В давние времена кавалер полагал сначала, что дама еще опыт мирской не прошла, но, потом прослышав, что она в сношениях тайных с другим,— через некоторое время —

«Если б поскорее
настал тот праздник в Оми,
праздник в Цукума!
Посмотрел бы, сколько,
жестокая, котлов с тобой» ¹⁶⁴.

121

В давние времена кавалер, видя, как уходит из Умэцубо, под дождем промокая, некий человек,—

«Ах, если б шляпа та,
где соловей цветов узоры
выткал, у меня была!
Надеть домой тому я дал бы,
кто, видно, мокнет под дождем...»

А тот в ответ:

«Шляпы тех, где выткал
цветов узоры соловей,—
я не хочу. Вот лучше —
люби меня, и на огне
любви твоей просохну!» ¹⁶⁵

122

В давние времена кавалер той даме, что вер-
ность нарушила,—

«Ладонью зачерпнув, жемчужные
струи пью, что в Идэ
в Ямасиро текут...
Без веры всякой ныне
союз с тобой наш стал!» ¹⁶⁶

Сказал так, а она и ответа не дала.

123

В давние времена жил кавалер. Надоела, что
ли, ему та дама, что в местности, «Густой травой»
называемой, жила, но только он сложил:

«Если уйду я
из дома, где прожил
много годов,—
еще более «густой
травы» — он полем станет!»

А дама в ответ:

«Если полем станет,—
буду перепелкой
плакать в поле я...

Неужли на охоту
ты даже не придешь?»

Так сказала она, и он, в восхищении, об уходе
и думать перестал.

124

В давние времена кавалер, по-видимому, о чем-
то думая, сложил:

«Так и оставлю,
никому не сказав,
свои думы!
Ведь нет никого,
кто был бы со мною...»

125

В давние времена кавалер, страдая и в сердце
своём полагая, что смерть ему приходит,—

«Издавна слышал
я о дороге, которой
мы напоследок пойдем...
Но что это будет
вчера иль сегодня,— не думал...» ¹⁶⁷





ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Т. е. когда он достиг совершеннолетия: в те времена мальчик, которому исполнилось двенадцать лет, уже считался взрослым, в ознаменование чего над ним совершался особый обряд, так сказать, «конфирмации», заключающийся в особом ритуальном обрезании волос, носимых до сего времени длинными, в изготовлении из них прически, на которую и надевался первый мужской головной убор — убор взрослого мужчины.

² Приведенное стихотворение настолько сложно по своему содержанию, что требует обстоятельных объяснений, тем более, что даже японская толковательная литература далеко не единодушна в раскрытии истинного его смысла, особенно в отношении отдельных слов. Прежде всего необходимо иметь в виду, что в ту эпоху, когда текстильная техника носила еще вполне кустарный характер, окраска тканей и наведение узоров на них производились ручным способом и довольно примитивным: на гладкий камень накладывались различные травы и цветы, поверх их расстился холст, который имели в виду окрасить, а затем по нем проводили гладким камешком, так сказать, натирая его. Сок находящихся под холстом растений впитывался при этом материей, и на ней выступали и окраска, и узоры. Так и была изготов-

лена та ткань, из которой была сшита одежда кавалера. При этом эта ткань носила специальное название: «ткань Синобу», что может означать как и то, что узоры и окраска ее были наведены посредством особой травы, именуемой Синобу, так и то, что такие именно ткани выделялись в местности Синобу, поставлявшей их в виде дани императорскому двору. Особенностью же этих тканей было то, что они отличались чрезвычайно путаным узором, прихотливыми переливами оттенков — в целом лилового цвета. Это последнее обстоятельство дает возможность автору поставить в связь два образа стихотворения — свою одежду лилового цвета и упоминаемые фиалки. В результате получается следующий смысл: «О ты, моя одежда, — лиловая с узорами; свой цвет ты несомненно получила вот от этих фиалок, растущих на равнине Касуга. И хотя узор твой и от них идет, но в своей спутанности и смятенности он таков же, как и у ткани Синобу». Это первый смысл, переданный и в переводе. Но необходимо помнить, что образ «молодых фиалок» с равнины Касуга есть не что иное, как иносказательное обозначение «двух молодых девушек, живущих в Касуга», в то время как слово «Синобу» означает и понятие «любовного томления», томительной страсти. Отсюда новый смысл стихотворения: «Мое платье не знает пределов смятенности своих узоров и цветов, — хоть и окрашено оно фиалками с равнины Касуга, а может быть даже именно поэтому. Так и сердце мое не знает пределов любовному томлению, вызванному все теми же фиалками с равнины Касуга, т. е. вами, молодые девушки».

³ Превосходила сердцем — в смысле: была очень искусна в делах любви, с утонченными чувствами и умением усложнять и углублять любовные переживания в хэйанском духе.

⁴ Т. е., по всей вероятности, почувствовал, что она не верна ему, от чего и впал в унылые размышления.

⁵ Весенний дождь — унылый и долгий; так же тянутся и так же нерадостны и мысли кавалера о любви к нему дамы.

⁶ Для понимания этого эпизода необходимо иметь в виду два обстоятельства: связь между образом «пучок морской травы» и образом стихотворения основана на игре слов: «морская трава» и «подстилка» звучат по-японски одинаково; во-вторых, упоминание о рукавах, как о таких подстилках, объясняется обычаем тех времен: в часы любовного ложа, сняв одежды, подстилать их под себя.

⁷ Т. е. отправился в путешествие по восточным провинциям острова Хонсю (главный остров Японского архипелага).

⁸ Название двух провинций в центральной части Хонсю.

⁹ Этот подвижник, надо думать, был жителем столицы и принадлежал раньше к тому же кругу, что и герой «Исэ». В те времена бывали случаи удаления в отшельничество с целью предаваться духовному и магическому деянию.

¹⁰ «Птица столицы» — мякодори, — так именовали на Востоке этих птиц.

¹¹ Фудзивара — знатнейшая фамилия той эпохи, представляющая древнейшую родовую аристократию страны.

¹² Согласно обычному толкованию этого эпизода, кавалер этот успел в провинции Мусаси обзавестись новой любовью, но, не придавая ей значения, продолжал хранить память об оставшейся в Киото возлюбленной. Своими словами он хочет сказать: «Сознаться в измене тебе — мне стыдно; ничего тебе не говорить — как-то неприятно: ведь мы привыкли все говорить друг другу».

¹³ На конверте следовало бы обозначить, от кого посылается письмо и откуда; он же ставит вместо всего этого слова «стремена Мусаси», имея в виду при этом двойную цель: указать на свое местопребывание — провинцию Мусаси, называя тот предмет, изделием которого эта провинция славилась и который она будто бы поставляла в виде дани императорскому двору; с другой же стороны, намекнуть на то, что, несмотря на свою измену, он продолжает в сущности быть ей преданным и верным и что она может в этом отношении так же спокойно полагаться на него, как спокойно доверяет себя всадник искусно изготовленным стременам Мусаси.

¹⁴ Слова «Мусаси стремена» здесь никакого особенного значения для смысла стихотворения не имеют. Кавалер лишь вновь повторяет тот образ, на котором были основаны и его приписка на конверте, и стихи дамы.

¹⁵ Русскому читателю был бы несомненно более понятен образ «парой голубков», но, к сожалению, «голубками» не исчерпываются возможности сравнения двух любовников: японцам для этой цели служит образ двух червячков — самца и самки, обитающих в одном и том же шелковичном коконе. Два нежных тельца среди шелковистой оболоч-

ки, прильнувших друг к другу, — образ, пожалуй, не без основания взятый для подобного сравнения.

¹⁶ Вряд ли можно принимать всерьез это замечание автора: стихи уже не так плохи с японской точки зрения, хоть и принадлежат они деревенской красоте; к тому же и последующее ее стихотворение — так напоминающее по мотиву и характеру провансальскую «alba» — несомненно очень красиво и уместно.

¹⁷ Наоборот, стихотворение героя этого приключения значительно уступает стихам дамы. Смысл его определенно иронический: «Так же, как невозможно превращение той сосны в человека, немислимо, чтобы и я хоть на мгновение помыслил о тягости разлуки с тобой и почувствовал желание взять тебя с собой».

¹⁸ Автор, по всему видно, пристрастен к герою. Не может быть, чтоб дама — автор двух искусных стихотворений — не поняла смысла чужих стихов. Замечание это — все то же стремление выставить даму в смешном виде.

¹⁹ «Сердца тайны ее» — т. е. дамы, выступающей в стихотворении в образе «Горы Любовных мечтаний».

²⁰ Японские критики неизменно сопоставляют этот эпизод с предыдущим, указывая, что автор искусно хочет показать два типа женщины: обе, по видимому, равные по положению, обе живут в глухой провинции, но одна — героиня предыдущего рассказа — будто бы чрезвычайно недалеко, другая же — образец ума и чуткости. Она будто бы прекрасно сознавала, что отвечать столичному кавалеру бесцельно: еще, пожалуй, дождешься от

него в конце концов стихотворения вроде: «если б сосна в Анэва» или в этом роде, — и предпочла молчать.

²¹ Согласно обычаю того времени, муж в подобных случаях обязан был одарить уходящую жену всем необходимым для ее будущей жизни в монастыре.

²² Т. е. к выражению своей радости и благодарности добавил следующее стихотворение.

²³ Крылатая небесная одежда — образ отчасти мифологии, отчасти поэзии: Арицунэ так говорит об одеждах, присланных ему другом, ввиду того, что эти одежды были сделаны лично для последнего. «Преподнесли» — говорится о мастерах, преподнесших ему одежды по заказу друга.

²⁴ Кавалер хочет этими стихами отвести от себя упрек в «ненадежности», сделанный ему только что другом, и перенести его на этого последнего: «Сегодня ты еще меня встречаешь с дружеской любовью, но завтра: как эти вишни завтра, вероятно, осыплются, так же, может быть, — кто знает — завтра изменилось бы и твое отношение ко мне... Были бы кое-какие следы, остатки прежних чувств и отношений, но разве можно принять их за настоящую дружбу?»

²⁵ Кавалер намекает на одежды разного цвета, надевавшиеся в те времена женщинами одна поверх другой. Их цвета можно усмотреть из открытых, широких рукавов, у отверстия которых все эти одежды располагаются различной длины каймами. «Алость и блеск» в первом стихотворении означают любовную страсть, пылкостью которой, как то известно даме, славился кавалер; «белый снег» — там же — его холодность в данном слу-

чае, т. е. по отношению к ней. Во втором стихотворении кавалер, делая вид, что он ничего не понял, парирует вызов дамы изящными, но ничего не говорящими образами.

²⁶ Последнее замечание разъясняет смысл намеков, содержащихся в стихотворениях. Облака, согласно поэтическому представлению, пребывают на вершинах гор, являющихся их, так сказать, убежищем и опорой, и, только лишенные этой опоры, они мчатся по небу. Так и он лишь потому скитается и не возвращается к ней, что она уж не может быть для него верным оплотом любви: у нее есть уже другие друзья сердца.

²⁷ Дама в своем стихотворении дает совершенно противоположное толкование символу, посланному ей с дороги кавалером, и его словам о нем: тот хотел сказать, что страсть его всегда алеет ярким цветом, как этот клен, несмотря на все неблагоприятные обстоятельства — весеннее время, неурочное для покраснения листвы дерев, — т. е. несмотря на необходимость разлуки; она же берет образ той же ветки уже в связи с осенью: красный клен — символ осени, угасающей любви.

²⁸ Свобода взаимного общения, допускаемая в детском возрасте, с переходом на положение совершеннолетних уже подвергается значительным ограничениям. И ему, и ей уже было неудобно встречаться так, как они это делали, когда были товарищами по детским играм.

²⁹ Т. е. родители перестали сопротивляться их союзу, и они стали мужем и женой.

³⁰ Комментаторская традиция уверяет, что кавалер, принужденный теперь заботиться о средствах к существованию, завел нечто вроде тор-

гового дела, для чего и стал ездить в указанное место и там подолгу оставаться.

³¹ Т. е. в прическе, достойной только служанок. Дамы того времени носили волосы распущенными по плечам с пробором посредине.

³² Гора по направлению из Коти в Киото, местожительство кавалера.

³³ Услужливый японский комментатор, преисполненный, по-видимому, наилучших намерений, указывает, что по обычаю и законам того времени женщина, муж которой в течение именно трех лет не подавал о себе вестей, имела право выйти вторично замуж; это находилось в связи с невозможностью в те времена для женщин самостоятельного существования.

³⁴ Смысл этого стихотворения обычно толкуют так: «Луков всяких видов, сортов очень много; каждый из них имеет свои достоинства. Так и мужчины: их тоже может быть несколько. Жила со мною, теперь живи с другим. Все в порядке вещей,— желаю тебе счастья». Таков наружный смысл стихов; внутренний же заключает в себе упрек за непостоянство и вероломство, и упоминание о луках имеет другое значение: «Знай, как луков много, так много бывает и причин; и если я тебе не писал и к тебе не возвращался, значит не мог я, были на то причины».

³⁵ Как край лука, при натягивании его, сходятся друг с другом, так и мы сойдемся вновь или нет, но только... и т. д.

³⁶ Стихотворение, построенное на неперево­димой игре слов: слово *мирумэ* — «морская трава» из тех пород, которые употребляются в пищу и которые поэтому собираются рыбаками,— в то же

время может означать «свидание»; и тогда слова далее означают: «Разве тебе не известно, что добиться свидания со мной, чего ты так желаешь, тебе не удастся? Чего ж ты понапрасну стараешься?»

³⁷ «В рукаве волнение», «рукав увлажнен» — обычные образы слез, отираемых рукавом. «Корабль китайский» — судно китайского типа, т. е. большое и приспособленное для больших плаваний в противоположность примитивным в то время судам японской конструкции. Стихотворением своим кавалер хочет сказать, как тронут он был сочувствием друга к его горю и какие слезы — отчасти благодарности, отчасти скорби — при воспоминании о своей неудаче он пролил.

³⁸ Кавалер говорит здесь о водоеме по сходству умывальной лоханки с теми водоемами, которые устраивались среди межей на полях.

³⁹ Стихотворение, основанное на игре слов: *катами* — «трудность» может означать также и «решето». Вода в этом последнем, разумеется, держаться не может. Кавалер хочет сказать, что, когда он с нею заключал любовный союз, они ведь условились, что их любовь будет неизменной и всегда при них... а тут она вдруг ушла вся, как вода в решете.

⁴⁰ Место без комментариев непонятное. Считают, что дама, по-видимому, покинутая кавалером, хотела своими словами сказать: «Хорошо, хорошо! Ты бросил меня, — но я мстить тебе не буду; я буду лишь ждать, как ты неминуемо попадешь в беду с твоим вероломством и погибнешь, как погибает листва у растений от инея и мороза».

⁴¹ Конец этой фразы подразумевается: «Но

только ответа стихотворного ему, как то следовало бы, не послала».

⁴² Смысл стихотворения заключается в том, что он хочет сказать ей образом «бесконечной лианы», как бесконечна его любовь к ней и как ему — в противоположность ей — и в голову не приходит мысль о разлуке, о разрыве.

⁴³ Намек на буддийское верование о продолжении жизни после физической смерти.

⁴⁴ Надо полагать, что героиня этого эпизода была чем-то вроде служанки в доме юноши; отсюда и предыдущее замечание: влюбился в женщину, дурного ничего собой не представляющую, т. е. ничего особого в ней не было, но и дурного — как можно было бы ожидать у женщин «низших сословий» — также не замечалось.

⁴⁵ Т. е. слугам, которые отводили ее на новое местожительство и теперь возвращались обратно.

⁴⁶ Специальное указание на время сделано с той целью, чтобы оттенить заботливость дамы: наступал новый год — один из главнейших праздников в Японии, и ей хотелось облачиться с мужем в этот день во все чистое.

⁴⁷ Такое отчаяние, надо полагать, вызывалось отсутствием смены одежды: сколько-нибудь хорошее платье у нее было одно.

⁴⁸ Т. е. то, что в сущности той не годилось; но он, не вдаваясь в это, схватил, что попало под руку, желая скорей ее утешить. Одежда эта была, надо думать, лилового цвета, отчего зависит образ фиалки в последующем стихотворении.

⁴⁹ Т. е. «в сильной любви к жене своей я не делаю различия между ней и ее родными».

⁵⁰ Замечание это, по всей вероятности, вставка

позднейшего комментатора. В нем приведенное выше стихотворение ставится в связь с известным стихотворением:

Из-за фиалки,
только одной лишь —
на поле Мусаси
все травы
кажутся дивными мне.

Это стихотворение по своему содержанию тождественно с предыдущим.

⁵¹ Действия кавалера объясняются тем, что, поднеся другу в подарок женскую одежду, он находит уместнее делать все от имени жены. И последующее стихотворение также говорится им за свою жену.

⁵² Стихотворение в сущности не переводимо, так как основано на игре слов: *мо* по-японски означает и «одежды», и «скорбь, траур». «Снять одежду» получает вследствие этого смысл: «избавиться от скорби и траура», в переносном значении от несчастья вообще. Отсюда благознамательный для отъезжающего смысл всего стихотворения. Последние две строки имеют то значение, что благоприятное предзнаменование коснется и самого автора стихов,— и он будет свободен от скорбей, несчастий.

⁵³ Указание на любопытный обычай той эпохи: перед гробом умершего играли на инструментах в надежде, как говорят, вернуть его к жизни.

⁵⁴ По-видимому, не по доброй воле, но получив служебное назначение.

⁵⁵ Слово *нуса́*, не имеющее соответствия в русском языке, означает особый предмет, употребляе-

мый при синтоистских ритуалах. Нечто вроде палки с прикрепленными к ней лоскутками бумаги или ткани. «Большая нуса» — нуса особой формы, применяемая при обряде «великого очищения». Лоскутками этими подвергающиеся очищению гладят свое тело и затем выбрасывают их в реки, в море и т. п. Привешенные рядами лоскутки являются как бы руками этой нуса. Отсюда постоянные сравнения, особенно в поэзии, человека, за все цепляющегося, непостоянного, с такой большой нуса.

⁵⁶ Название музыкального инструмента вроде большой цитры.

⁵⁷ Стихотворение, конечно, с особым смыслом, построенным на игре слов: слово *нэ* — «корень» может означать и «ложе»; «благородный» — может быть заменено в переводе словом «хороший», «приятный»; «младая травка» — употребляется метафорически в значении «новобрачный», «новобрачная».

⁵⁸ Смысл этих слов в том, что несомненно хризантемы цвести будут: ведь осень обязательно наступит. А если с наступлением зимы цветы и опадут, все же остаются надежды на будущее: ведь корни не засохнут.

⁵⁹ Упоминаемые пирожки представляют собой особо приготовленный рис, обернутый в широкие листья, — в настоящее время бамбука, тогда — болотных растений вроде водяных кувшинок.

⁶⁰ Рукав служит для отирания слез. Кавалер хочет сказать, что, не встречаясь с ней наяву, он жаждет увидеть ее хоть во сне, — но и этого нет; оттого он и плачет даже во сне.

⁶¹ Игра слов, опять непередаваемая по-русски,

но составляющая всю суть стихотворения: слово *варэкара* означает и «из-за себя» и служит названием червячка, живущего на водорослях. Все, что говорится об этом червячке, собственно, не имеет особого значения, но поставлено лишь по связи с образом червячка. Смысл же всего тот, что кавалер своей безнадежной любовью сам себя губит.

⁶² Слово «демон» не следует обязательно понимать в смысле ужасного существа; оно приложимо, как и в новой этнографической терминологии, вообще к духам. Здесь по смыслу скорей «милый демон».

⁶³ Стихотворение, конечно, шуточное, как и весь рассказ: подшучивание друг над другом.

⁶⁴ «Гора Восточная» — Хигасияма в нынешнем Киото.

⁶⁵ «Река небес» — Млечный путь — путь странствования души.

⁶⁶ Уса-Хатиман — бог войны синтоистического культа.

⁶⁷ Имеется в виду обычай хэйанских дам носить свои длинные и широкие рукава надушенными.

⁶⁸ Цукуси — древнее наименование нынешнего острова Кюсю.

⁶⁹ По-видимому, место это надо понимать в том смысле, что кавалер, проходя по улице, услышал разговор за спущенными занавесками одного дома, — разговор, конечно, дам и при этом касающийся его отличительного свойства.

⁷⁰ Река Сомэгава («Окраски») — на о. Кюсю. По дороге сюда кавалер должен был через нее переправиться.

⁷¹ Своим стихотворением он хочет сказать, что в такой своей репутации он лично не виноват:

наоборот, здесь, по-видимому, такие нравы, и на него лишь переносят общий признак.

⁷² Дама хочет убедить его в обратном. Если бы все соответствовало своему имени, то, конечно, он должен был бы окраситься, перейдя реку Сомэгава, т. е. рассматриваться с точки зрения обитателей этих мест. Но, однако, такого соответствия с именем нет, — пример «остров Забавы», — и виноват в своей репутации исключительно он сам.

⁷³ Т. е. не носила их открытыми и распущенными, что ей мешало бы при исполнении ее обязанностей служанки, но, скрутив их вместе, обернула фуляром.

⁷⁴ Эпизод настолько сжато обрисован, что понимание его очень затруднительно. Скорее всего можно принять то толкование, по которому действие здесь происходит таким образом: в те времена существовал обычай в случае заинтересованности кем-нибудь сначала испытать это лицо анонимным письмом с соответствующим содержанием; так, по-видимому, случилось и здесь. Дама, желая впоследствии завязать любовную интригу с кавалером, послала ему такое и, может быть, не одно письмо, но дальше этого не шла. Тот же, будучи этим сильно заинтригован, досадовал на то, что не знает, где она. Возможность все же снестись с ней письменно объясняется, конечно, тем, что ее письма доставлялись ему особым посланцем, который брал от него и ответы для нее, не открывая в то же время ни имени дамы, ни ее местожительства.

⁷⁵ В те времена лица, имевшие какое-либо отношение ко двору и официальной службе, носили особые, так сказать, форменные одежды, цвет ко-

торых, как и покроя, и узор, был строго определен. В данном случае император, надо думать, в знак особой милости позволил даме носить какие-нибудь особо красивые цвета одежды независимо от ее ранга и положения.

⁷⁶ Т. е. из фамилии Аривара.

⁷⁷ Т. е. разрешалось посещение тех комнат дворца, которые были предназначены для женщин: это объяснялось юным возрастом героя.

⁷⁸ Дама хочет сказать, что он своим поведением, своей столь явной к ней привязанностью компрометирует и ее, и себя, и это может очень печально отозваться на судьбе как одного, так и другой.

⁷⁹ До сих пор, как оказывается, их встречи имели место в общих покоях; теперь же она, предполагая, что он постесняется идти за нею в ее личные помещения, — видимо, спальню, — решила туда скрыться, но напрасно.

⁸⁰ Здесь рисуется то ложное положение, в которое попал герой. Служил он и жил во дворце, но каждую ночь уходил в дом дамы. Рано утром, пока еще все спали — кроме дворцовых слуг, которые под присмотром управляющего производили уборку, — он спешил к себе и принужден был сам снимать с себя обувь: слуг неудобно было звать или брать с собой; а затем, чтоб уборщики подумали, что он был на ночной страже во дворце, нарочно ставил свою обувь в то место, куда ставила ее стража.

⁸¹ «К богам» — т. е. к божествам религии синто, в противоположность последующим «буддам» — божествам буддийским.

⁸² Это указание дает возможность предположить, что героиня однажды, желая во что бы то ни стало избавиться от преследований настойчивого и неотвязного кавалера, бежав из дворца к себе домой, через некоторое время опять вернулась на службу ко двору.

⁸³ Опять, как и в эпизоде 56-м, все построено на игре слов: слово *варэкара* означает и «из-за себя» и служит названием морского червячка (ср. эпизод 56-й, прим. 61).

⁸⁴ Место, звучащее очень странно: возможно ли, во-первых, каждую ночь являться из места ссылки к дому дамы, а во-вторых, возможно ли самовольно уходить оттуда? Конечно, здесь несомненная натяжка автора ради эффектного положения в эпизоде. Но все-таки необходимо иметь в виду, что ссылка в то время могла означать простое удаление от двора, без лишения свободы и в очень недалекую от столицы местность.

⁸⁵ Леса из цветов — деревья в снегу, красоте которых завидуют облака.

⁸⁶ Т. е. лучше всего — лучше даже осенних красот, когда пролетают караваны диких гусей, когда цветут хризантемы, — побережье Сумиёси весной.

⁸⁷ По той причине, что услышанное стихотворение показалось всем настолько прекрасным, что никто не отважился выступить со своим.

⁸⁸ В то время центральное правительство периодически командировало в провинцию особых «послов», называемых «охотничьими». На обязанности их был отчасти осмотр охотничьих дворцовых дач, а главным же образом ознакомление с административной деятельностью правителей.

⁸⁹ В числе служителей знаменитых храмов, по-

мещавшихся в этой провинции, бывали представители царствующего дома.

⁹⁰ Любовный кодекс Хэйана требовал обязательно обмена стихотворениями после ночного свидания. Ему первому это было сделать неудобно, так как положение ее особенной огласки не допускало.

⁹¹ Эпизод, находящийся в ближайшей связи с предыдущим. Посол уже на обратном пути из Овари в столицу вновь проезжает через провинцию Исэ и останавливается здесь на ночлег в местности Оёдо. Тут его встречают и за ним ухаживают посланцы от принцессы-жрицы, той самой, с которой у него была недавно, оказавшаяся столь мимолетной, встреча. Среди них был и тот отрок, с которым приходила она к нему в ту достопамятную ночь. При виде его у кавалера поднялись воспоминания о бывшем и вновь загорелось желание увидеть ее. Отсюда приведенное стихотворение, обращенное к отроку.

Смысл стихотворения иносказателен целиком и весь уясняется из опять-таки непереводимой игры слов: *мирумэ* — «морская сосна», род съедобных водорослей, собираемых (жать) рыбаками, и в то же время — «свидание»; слово *кару* — «жать» и в то же время — «быть разлученным». Скрытый смысл стихов заключается в следующем: рыбак знает хорошо, где растут водоросли «морская сосна»; на своей лодке, сдвигая ее веслом, он всегда может добраться до них; отрок живет в доме принцессы, и он всегда может ее увидеть. Не может ли он как-нибудь научить и его добраться до того места, с которым он теперь разлучен?

⁹² По-видимому, одна из свиты принцессы.

⁹³ Т. е. не в качестве посланной от госпожи своей, но хлопотавшая уже за себя лично.

⁹⁴ Стихотворение, имеющее и буквальный смысл, так как она тоже нечто вроде жрицы, и иносказательный, а именно: «запретная ограда богов» — это связь посланца с самой ее госпожей; она рискует этим своим выступлением навлечь на себя ее гнев, но удержаться не может. «Потрясающе-стремительных» — перевод многосмысленного японского слова *тихаяфуру*, служащего постоянным поэтическим эпитетом к слову «божество».

⁹⁵ Все стихотворения этого эпизода почти не переводимы во всей полноте своего смысла на какой-либо другой язык: настолько все здесь построено на игре слов и так много слов и целых выражений находится в зависимости от этой игры. Здесь дан перевод внешнего, прямого смысла стихов, — иной же, скрытый за словами или находящийся в тех же словах, остается только объяснить.

Пусть читатель прежде всего вспомнит то, что слово «морская сосна» — род съедобной водоросли, по-японски *миру* или *мирумэ* (см. прим. к эпизоду 69) — означает в то же время «свидание» и что поэтому всюду, где в стихах стоит слово «морская сосна», следует понимать именно «свидание». Подставив это и приняв во внимание, что все упоминания о побережье, о рыбаке и т. п. находятся в стихах лишь по связи с образом «морской сосны» и самостоятельного значения не имеют, можно уяснить без особых трудностей основной для этих взаимных переговоров в стихах смысл. Необходимо только добавить, что слово «раковина» в третьем стихотворении — японское *каи* — означает также «польза, пригодность, удов-

летворительность». Кроме всего этого образ «сосны морской» зависит от того, что дама рта живет в местности Оёдо, т. е. у самого моря, где растет много таких водорослей.

⁹⁶ Внешний смысл стихотворения, конечно, очень понятен: здесь растущая у древнего святилища сосна, — наверно, очень старая — могла естественно навеять мысль, что она должна помнить еще то время, когда боги жили на земле, — эпоху золотого века. Но не в этом смысле дело: кавалер хочет сказать, что сегодня, получив от нее знак особого внимания, он вспоминает то золотое время, когда они были счастливы, когда ничто, в том числе ее новое высокое положение, тогда отсутствовавшее, не мешало их любви. Дама этого эпизода, вероятно, героиня первых повествований — эпизодов 4, 6 и 7.

⁹⁷ Существует указание, что в ту эпоху подносимый предмет прикрепляли к ветке дерева, и на ней его протягивали, кому нужно, подобно тому, как теперь подают на подносе.

⁹⁸ Горы в Японии большей частью покрыты густыми лесами.

⁹⁹ Удайсё — нечто вроде генерала. Цунэюки был братом умершей и распоряжался похоронами.

¹⁰⁰ Т. е. он предпочитал взять другую тему.

¹⁰¹ Удайсё — звание, см. предыдущий эпизод, прим. 99.

¹⁰² Согласно комментаторской традиции, в местожительство отца Цунэюки.

¹⁰³ Разумеется, для поднесения микадо. Такие камни употребляются в Японии для устройства различных прихотливых украшений в садах.

¹⁰⁴ Имеются в виду особые украшения садов.

¹⁰⁵ Т. е. у женщины, принадлежащей к какому-то роду и бывшей женой или наложницей императора, родился от него сын.

¹⁰⁶ Намек на новорожденного принца, который станет покровителем всего рода своей матери.

¹⁰⁷ Условное обозначение: имеется в виду здесь, по-видимому, кавалер — главный герой большинства эпизодов; к тому же и японское слово *окина* — буквально «старец» — может прилагаться вовсе уж не к столь почтенным по возрасту людям.

¹⁰⁸ Т. е. в соответствии со своим «ничтожеством» не имевший права войти в помещение, но бродивший внизу той галереи, которая окружала центральное, устланное циновками, место. Все это, конечно, совершенно условное повествование.

¹⁰⁹ Намек все на того же вероятного автора всего произведения — Аривару Нарихира.

¹¹⁰ Появление здесь разговора об охоте несколько неожиданно. Можно было бы при переводе этого избежать, так как слово *кари* — «охота» означает также «пикник, экскурсия с целью любования прелестью цветов». Но названия местностей, идущих дальше, заставляют думать, что все же вся компания занималась и охотой — соколиной, по всей вероятности: эти местности были знамениты именно такой охотой и составляли охотничьи угодья двора.

¹¹¹ Специальное указание на танка, так как мужчинам более приличествовало бы писание китайских стихов.

¹¹² «Река небес» — название Млечного пути. С нею связан миф о двух созвездиях — Ткачихи и Волопаса, которые, находясь по разным сторо-

нам Млечного пути, раз в год близко подходят друг к другу, что дает повод к неисчерпаемым сравнениям, уподоблениям, повествованиям — особенно в области эротики. Последующие стихи имеют в виду именно этот миф.

¹¹³ Не мог или потому, что не сумел сложить удачное стихотворение, или же просто ввиду сильного опьянения.

¹¹⁴ Помимо явного смысла, стихи эти намекают на принца и дают ему понять, что всем присутствующим его уход спать к себе представляется слишком ранним, они еще не успели вдосталь насладиться его обществом.

¹¹⁵ Причина, почему и здесь пришлось Арицунэ вступить за принца, разумеется, объяснений не требует.

¹¹⁶ Здесь имеется в виду обычай одарять гостей на пиршестве каким-нибудь предметом, чаще всего произведениями искусства, на память.

¹¹⁷ Кавалеру кажется очень подозрительным поведение принца, так необычно задерживающего его; ему кажется, что у того что-то есть на сердце, и он невольно начинает беспокоиться. Это беспокойство вскоре и оправдалось: с принцем что-то произошло недоброе, здесь не называемое, и он постригся в монахи.

¹¹⁸ По-видимому, принцу Корэтака предстояла иная судьба, может быть, даже престол, но что-то помешало, и он так кончал свои дни в забвении и печали.

¹¹⁹ Вероятно, тот же принц Корэтака.

¹²⁰ Принцу как монаху не пристало, вообще говоря, употреблять вино; здесь он делает исключение для января, т. е. новогодних празднеств.

¹²¹ Кавалер хочет сказать, что ему пришлось бы разделить надвое: с одной стороны быть на службе во дворце, с другой — здесь с принцем. Первого нельзя избежать, ко второму влечет желание. И вот как раз, словно зная его затаенные желания, выпало так много снега, что пройти ему уж не удастся, и он сможет остаться с принцем.

¹²² «Сговорился» — т. е. обручился, оба дали друг другу клятву впоследствии соединиться.

¹²³ Вероятно, потому, что от родителей нельзя было ожидать согласия на их брак.

¹²⁴ Кавалер этими стихами хочет сказать, что за время их разлуки дама успела уж многое пережить, у ней уж бывали другие привязанности, и нечего теперь вспоминать о том, что было с ними тогда, в юные их годы.

¹²⁵ Известный в Японии водопад Нунобики — «Распростертый холст».

¹²⁶ Очень маленький, величиной почти с каштан, плод, похожий строением на апельсин.

¹²⁷ Т. е. слез моих иль этих капель, что текут перед глазами.

¹²⁸ Кавалер хочет сказать, что он желал бы, подставив свой рукав, набрать этих сыплющихся перлов, но, к сожалению, узок его рукав. Комментаторская традиция ставит это последнее выражение в связь с предыдущим замечанием: «Этот кавалер имел кое-какую службу при дворе»... и находит, что здесь автор хотел в присутствии своих друзей, занимавших уже довольно высокое положение, подчеркнуть свое ничтожество по сравнению с ними.

¹²⁹ «Смешно им стало, что ли»... — следует понимать как выражение скромности автора: при-

сутствующие так восхитились его стихотворением, что у них не хватило смелости с ним соперничать.

¹³⁰ Нечто вроде «министра двора».

¹³¹ Ловля рыбы на свет, с факелами.

¹³² Опять проявление скромности, паче гордости. С точки зрения японской поэтической техники стихотворение это совершенно безукоризненно.

¹³³ Ладья без перекладкины, т. е. очень маленьких размеров.

¹³⁴ Стихотворение построено на мифе о любви двух созвездий — Ткачихи и Волопаса, которые, находясь по разные стороны Млечного пути, не могут соединиться.

¹³⁵ Игра слов: э — «мелкий ручей» и «любовный союз». Как мелкий ручей осенью бывает весь засыпан листьями и гибнет, так и наша любовь погибла теперь.

¹³⁶ При молитве богам в ладоши ударяют перед собой, при заклинаниях — за спиной.

¹³⁷ Как было уже указано раньше, в те времена, при поднесении чего-нибудь высшему, подносимое прикрепляли к ветке, как теперь кладут его на поднос.

¹³⁸ На состязания эти обыкновенно собиралось много зрителей и из них знатные — в экипажах, тем более дамы. Здесь кавалер подсмотрел, как из-под опущенной занавески экипажа, стоящего напротив его собственного, выглядывает лицо дамы, старающейся рассмотреть то, что происходит.

¹³⁹ Поступок дамы здесь объясняется ее желанием узнать: забыл ли он ее, которую любил прежде, чем она сделалась любимицей микадо, или же только затаил свою любовь, держит ее в тайне.

¹⁴⁰ Сатюбэн — название одного из высоких чинов того времени.

¹⁴¹ Все построено на игре слов: слово «Фудзи» — глициния — является фамильным именем рода Фудзивара («поле глициний»), т. е., говоря о глициниях, он тем самым говорит об этом роде. В тот же момент первым канцлером был именно глава этого рода, и весь род находился в апогее своего могущества.

¹⁴² Для людей Хэйана, тех, которые принадлежали к образованному, по тогдашним понятиям, кругу — главным образом к придворным, — умение слагать стихи подразумевало знание света, т. е. знание сложных общественных взаимоотношений, людских переживаний, чувств и т. п.

¹⁴³ Подобно горным феям, просветленным отшельникам и т. п.

¹⁴⁴ Сон вместе с тобою оставляет все время в душе чувство безутешное: так быстро летят его часы; казалось, ничего не могло бы быть печальней этого, а вот оказалось, что сон без тебя — еще безутешней, — хочет сказать автор.

¹⁴⁵ «Угостит морской травой», т. е. съедобными водорослями — предметом рыбацкого промысла. Стихотворение все построено на игре одинаково звучащих в японском языке слов: «рыбак» — «монахиня»; «море» — «отвращаться от мира»; «морская трава» — «глаз, свидание». Получающийся второй смысл стихотворения ясен, особенно если привести его в связь с предыдущим замечанием: «к вещам интерес все ж был у нее».

¹⁴⁶ От большого количества красных кленовых листьев, частью упавших в реку, частью отражающихся в ее водах.

¹⁴⁷ Скала, несмотря на все волны, остается сухой; рукав же дамы все время влажен от слез, льющихся непрерывно благодаря жестокости кавалера.

¹⁴⁸ Кавалер имеет в виду свои слезы, которые он будто бы льет неустанно из-за ее жестокости.

¹⁴⁹ Кавалер хочет сказать, что его друг ошибся: он считал, что к цветам, так скоро осыпающимся, нужно относиться в первую очередь с любовью и нежностью. А вышло наоборот.

¹⁵⁰ Верование того времени: при виде духа, привидения, которое могло быть душою человека, временно покинувшей его тело, увидевший спешил завязать подол своей исподней одежды; считалось, что этим путем можно вернуть душу обратно в тело и тем спасти человека от смерти.

¹⁵¹ Намек на поговорку — поверье того времени: если мужчина очень любит женщину, у той сами собой распускаются завязки ее нижнего платья.

¹⁵² Дама хочет сказать, что ему нечего и обращать ее внимание на такую возможность: этого не будет, потому что он ее вовсе не любит, а только так говорит.

¹⁵³ Т. е. выполнял обязанности, которые обыкновенно лежали на юношах и которые раньше выполнял и он.

¹⁵⁴ Кавалер хочет сказать, что так как жить ему, может быть, уже недолго, то он может позволить себе эту последнюю радость — послужить микадо, как встарь, в дни своей юности. «Сегодня только» — так, по мнению кавалера, кричат цапли, преследуемые соколом, зная, что им наступает конец.

¹⁵⁵ Т. е. то место стихотворения, где говорится о крике цапли.

¹⁵⁸ Т. е. устроить проводы, прощальную трапезу вдвоем.

¹⁵⁷ И немудрено — настолько искусно сделано это стихотворение, целиком построенное на игре слов-образов: *Окинои* — «сильное пламя» и собственное имя — общее название местности, где все это происходит; *Миякодзима* — название самых мест проводов и также — «остров столицы, столица». «У самой Миякодзима» — перед самым его отъездом в столицу.

¹⁵⁸ Комментаторская традиция хочет понимать эту приписку, может быть, даже и не принадлежащую самому произведению, в том смысле, что кавалер, до сего времени не оценивавший своей подруги по достоинству, теперь, в отдалении от нее, вновь загорелся к ней любовью.

¹⁵⁹ Знаменитая в японской поэзии и легенде сосна.

¹⁶⁰ Т. е. с того момента, как она начала расти здесь.

¹⁶¹ «Ты» — этих стихов император, находящийся, следовательно, под особым покровительством божества. Все стихотворение носит благознамательный характер, суля микадо долгую, как возраст этой сосны, жизнь.

¹⁶² Дама хочет сказать, что за время их разлуки кавалер успел уже столько раз сблизиться с другими женщинами. Эпитет «жемчуг» к слову *плющ* — частый украшающий эпитет в поэтическом языке.

¹⁶³ Т. е. предметы, оставленные кавалером на память о себе.

¹⁶⁴ Недоумение читателя несомненно. Дело в том, что по обычаю того времени, как уверяют комментаторы, во время празднества в храмах указанной местности присутствовавшие женщины — члены этой общины — носили при себе столько котлов или сковород (*набэ*), сколько мужчин они знали в течение своей жизни. Кавалер, сначала считавший свою даму совершенно неопытной в делах любви и жестоко разочарованный в своем доверии, теперь ударяется в противоположную крайность, подозревая ее в многочисленных связях.

¹⁶⁵ Ответ, построенный на игре слов: *омои* — «любовь», а *и* (*хи*) означает, кроме того, «пламень, огонь». Стихотворение — достойный ответ на затрагивание, чуть насмешливое, кавалера.

¹⁶⁶ «Причем здесь первые три строчки», — скажет недоуменный читатель. Дело опять объясняется игрой слов: *таноми* — «пить, зачерпнув ладонью», и, с другой стороны, — «вера, надежда». Отсюда все то, что стоит до слова «веры», — только лишь замысловатое введение — определение к слову *таноми* в его первом смысле, а последующее примыкает к нему же уже во втором смысле.

¹⁶⁷ «Но что это будет сегодня иль завтра», — сказали бы мы на месте автора-японца.





Н. И. Конрад

ИСЭ МОНОГАТАРИ

Когда впервые познакомишься с произведением, носящим название «Исэ моногатари», то сразу же получается впечатление, что все оно слагается из ряда отрывков, совершенно законченных в своих пределах и друг от друга независимых. Количество их исчисляется в сто двадцать пять, хотя возможно насчитывать при иной редакции текста и на один больше. При этом начинает казаться, что и самый порядок этих отрывков, их взаимное расположение также не играют особенной роли: один отрывок как будто может совершенно спокойно стать на место другого, без всякого ущерба и общему смыслу произведения, и характеру самой его композиции. И японская критика в общем подтверждает и то, и другое впечатление: она говорит о возможности — в течение исторического существования «повести» — различных вставок, перестановок, касающихся не только отдельных фраз, но и самых отрывков в целом. Здесь не место, конечно, обсуждать с русским читателем эти вопросы, почему я и постараюсь подойти к «Исэ моногатари» с той стороны, которая представляется, как мне кажется, важной для его истинного понимания.

Начнем с анализа структуры каждого отдельного отрывка. Вопрос этот важен именно потому, что

отрывок и претендует, и действительно играет самостоятельную в композиционном смысле роль. Каждый из них состоит из двух частей — прозаической и стихотворной. Обычно сначала идет проза — более или менее длительное накопление прозаических фраз, затем — стихотворение, и, если отрывок короток, на этом все кончается, и лишь в более развитых эпизодах вслед за стихотворением идет еще новый прозаический элемент. В особо длинных отрывках после первоначальных фраз прозы идет стихотворение, чередующееся с прозой; их может быть несколько, причем прозаическая часть предшествует и заканчивает собою каждые из этих стихотворений. Таковы три типа отрывков. Самостоятельность их в композиционном смысле достигается различными приемами, из которых наиболее существенны два: в начале каждого отрывка стоит слово «мукаси» — русское «в давние времена», за которым следует обычно главное подлежащее всего последующего — слово «отоко» — «кавалер»; этими словами зачеркивается всякая формальная и реальная связь с предыдущим. Самостоятельность отрывка по отношению к последующему достигается иным приемом: последний раздел отрывка включает в себе такое выражение сказуемости, которое грамматически и стилистически знаменует собою полную исчерпанность всего содержания, всю возможность такой сказуемости. Этот технический прием проходит сквозь все отрывки и делает их в морфологическом смысле совершенно независимыми друг от друга. Связь, если она и существует, приходится искать уже в ином месте, в смысловых соотношениях.

Очень многие из ученых японцев — исследователей «Исэ моногатари» считали и считают, что центр тяжести в каждом отдельном отрывке лежит в его стихотворной части. Ведь стихотворения обязательно входят в состав каждого из них и как будто являются самым значительным элементом всего целого. Если это так, продолжает эта теория, то «Исэ моногатари» следует считать не «повестью», но *книгой стихов*, собранием ряда стихотворений, снабженных вводными замечаниями, попутными примечаниями и объяснениями, долженствующими облегчить читателю проникновение в истинный смысл каждого стихотворения, разъяснив, при каких обстоятельствах, по какому поводу, в какой обстановке было оно создано. Вся прозаическая часть «Исэ моногатари» при таком взгляде не более, как пояснительные ремарки. При таком взгляде, конечно, падает вся ценность произведения, так как большинство его стихотворений размещено в различных поэтических антологиях того века, где многие из них также имеют свои, действительно объясняющие, ремарки. Все отличие «Исэ моногатари» от этих мест заключается, следовательно, только в большом развитии этих пояснительных примечаний. Этим, на мой взгляд, уничтожается всякая художественная самостоятельность «повести» как особого произведения.

Однако великая слава именно «повести», неизменно сопутствовавшая ей за все время ее существования, сама по себе опровергает такое мнение. «Исэ моногатари» — не сборник стихов, но вполне самодовлеющее художественное произведение, как нельзя лучше представляющее собою Хэйан в его подлинной сущности: оно дает нам не картину

быта, уклада, не философию, но является художественным адекватом своей эпохи. И в этом его ценность и непререкаемое значение. Сквозь эту призму может выясниться и композиционная сущность отрывков в отношении их двух составных частей — прозы и стихотворения.

Все сто двадцать пять отрывков в указанном отношении делятся на два основных типа, с различными модификациями проходящих через все произведение. Первый тип имеет исключительно эмоциональные задачи: в основе его композиции лежит одна определенная эмоция, она — исток целого и его подпочвенный питающий слой. Эта эмоция, просачиваясь понемногу наружу, звучит сначала сдержанно — прозаическими фразами, обозначающими и ее постепенный ход, и постепенное нарастание. Прозаическая часть отрывка, эти «введения», «примечания» и т. п., играет только эту роль: это — зачин эмоции и рамки ее разрастания. И когда это эмоциональное crescendo, все повышаясь, достигает своего порога, своего высшего напряжения, прозаические фразы исчезают, как уже не могущие быть словесным адекватом этой эмоции: они переходят в мерную речь, и начинают звучать слова и размеры стихотворения. Стихотворение — всегда в форме танка — всего только естественный результат эмоционального хода, апогей эмоционального нарастания, и, следовательно, его связь с прозаической частью, прямое вытекание из нее поистине органическое. Вслед за этим возможны два исхода: либо автор так и оставляет свою эмоцию в такой доведенной до высших пределов силе, т. е. обрывает ее, чтобы придать ей большую значимость для читателя,

либо же ведет свой прием теперь в обратную сторону — в нисходящем порядке. Слышно эмоциональное *diminuendo*, стихи сменяются прозой, мерная речь переходит в простую, эмоция вновь находит свой адекват уже в прозе, и, наконец, она вновь уходит в глубину, скрывается под почву. И все целое отрывка, будут ли здесь две части или больше, представляет собою в этом смысле подлинное органическое единство.

Второй тип отрывков иного характера. Эмоциональность и в нем — основной элемент всего построения, но она действует иначе. Она не поглощает собою, не впитывает в себя всю морфологию отрывка, она, так сказать, расплывается в этой последней. Отрывок приобретает повествовательное содержание, он рассказывает — и прозой, и стихами, и соотношение этих двух частей здесь уже иное: стихи могут заменить диалог, монолог, могут служить просто украшением. Конечно, основной закон первого типа и здесь скрыто присутствует, и здесь стихотворение является носителем эмоции по преимуществу, проза также и здесь готовит это стихотворение, к нему подводит, но все же весь композиционный уклад здесь иной.

Однако и этим не исчерпываются все составные элементы каждого отрывка. Не только этой явной или скрытой, все поглощающей или только питающей эмоциональностью достигается органическое единство обеих частей отрывка и его законченность как целого. «Исэ моногатари» не было бы произведением Хэйана, и его автора следовало бы изгнать по крайней мере в последующий период, если бы он не рассчитывал еще на один элемент,

в самом произведении отсутствующий, но для него совершенно необходимый. Этот элемент — эмоция читателя, его реакция на прочитанное. Мы знаем по всему укладу Хэйана, по его стихам хотя бы, по тому, как, при каких обстоятельствах они говорились, на что рассчитывались и пр., что эта ответная реакция читающего или слушающего подразумевалась как необходимый, и не дополнительный, но равноправный элемент всякого поэтического творчества. Когда кавалер Хэйана бросал даме при мимолетной встрече во дворце коротенькое стихотворение — танка, то оно было совершенно неполно, его смысл и фактический, и эмоциональный был совершенно недостаточен, если тут не подразумевать ответное стихотворение дамы, ее соответствующую эмоцию. Поэтому большинство хэйанских стихотворений и главным образом тех, которые более всего построены на эмоциональном начале, — именно любовные, неизбежно требуют и сопровождаются «ответами», т. е. дополнительными стихотворениями собеседника. Этот закон можно проследить и на нашей «повести», где стихотворение кавалера почти постоянно влечет за собою «ответ» дамы, на который оно безусловно и рассчитывает. И это не просто «ответ», это второй равнозначный элемент единого поэтического организма. И поэтому необходимо утверждать, что любое стихотворение «Исэ моногатари» в композиционном смысле теснейшим образом связано со своим «ответом».

Но так *внутри* отрывка, таково взаимоотношение находящихся в нем стихотворений. И так же все это и в другом аспекте. Все композиционное целое отрывка также имеет свой «ответ», но уже

отыскиваемый не внутри произведения, а *вне* его: ответ кавалеру дает дама, на что кавалер и рассчитывает, произнося свою танка. Ответить автору должен читатель, на что автор также твердо надеется. Кавалер не заканчивает свою танка так, что больше не остается места для ее дополнения; его эмоция, не замыкаясь, занимает выжидательную позицию; так точно и автор: он, высказавшись, не захлопывает на этом дверей в тайники своего творчества, он ждет, он нуждается в приходе туда читателя. И не будет особенно парадоксальным сказать, что если читатель не сумеет этого сделать, дать такой ответ автору, — «Исэ моногатари» не кончено, его отрывки безжизненно повисают — неудовлетворенные и беспомощные — в воздухе. Лишь при наличии этих двух равнозначущих элементов — эмоции автора, вызывающей, и эмоции читателя, отвечающей — слагается полнота любого отрывка, и он получает свою окончательную законченность.

Дальнейший анализ этого произведения ставит следующий очередной вопрос: в каком же отношении друг к другу стоят эти отрывки? Неужели все «Исэ моногатари» — только простая куча этих хоть и художественных, но все же столь ограниченных в своей отдельной значительности кусочков-миниатюр. Так думали очень многие исследователи «повести», но не так, думается мне, обстоит дело в действительности. Обратимся к самому тексту. После вступления-прозы, рисующего героя на пороге самостоятельной жизни: он только что достиг совершеннолетия, — идет ряд эпизодов, связь между которыми и взаимная зависимость вскрывается без особого труда. Отрывок 2 описы-

вает начало одной, — по-видимому, главной — любви героя, начало той интриги, которую можно будет потом найти как связующий цемент среди многих эпизодов. Интрига эта — любовь героя к одной даме, согласно традиционному толкованию, будущей императрице Нидзё. Он — уже в столице, она — еще в безвестности, где-то в уединенном месте, хоть и очень близко от героя: по крайней мере он с легкостью может ее навещать. Следующий затем эпизод может легко быть выведен из этого, в предыдущем уже стихотворении героя звучала легкая ревность, легкое опасение и укор по адресу своей возлюбленной. Это было в порядке хэйанского любовного обихода, часто безотносительно к тому, имела ли ревность какое-нибудь реальное основание; любовный укор просто входил как неизбежный элемент в гамму любовных переживаний, которые без него были бы не вполне разработаны. Так и здесь: нет никаких оснований полагать, что эта молодая девушка, пока еще живущая в неизвестности, уже вела себя, как многоопытная придворная дама; к тому же чувство легко возникающей ревности так естественно в сердце столь юного героя.

Но вот героиня, как и подобало в те времена девушкам из благородных семейств, переходит из уединения к новой жизни, уже светской. Она также, по-видимому, достигает своего совершеннолетия и должна быть при дворе. Мечта каждого родителя пристроить свою дочь ко двору в надежде, что она, быть может, обратит на себя внимание микадо со всеми вытекающими отсюда для ее семейства последствиями. И вот она попадает во фрейлины к вдовствующей императрице, ко

двору, конечно, второстепенному, более тихому, но все же в столицу.

Любовь героя перешла в новую обстановку — из тихого уединения в шумный свет, от идиллии, нарушаемой лишь собственными измышлениями — укорами и ревностью, к любви, уже могущей встретиться с противодействием этой обстановки: затрудненность свиданий, соблазн окружающего мира в виде хотя бы возможности для нее приобрести иного, более блестящего поклонника. И вот эта юношеская любовь, бывшая доселе скорее просто увлечением, не представлявшая для него еще ничего серьезного, теперь благодаря всем этим препятствиям в своем естественном развитии становится все сильнее и сильнее и переходит в настоящую страсть. И тут случается неожиданное обстоятельство: она переезжает в другое место. Во дворце императрицы с нею встречаться еще было возможно, в новом месте это уже очень затруднительно. Не будем гадать, что это за новое местожительство было у нее; ответов и предположений, одинаково вероятных, достаточно много; примем лишь самое последствие этого переезда.

Герой не может примириться с этим положением. И любовь его выход нашла. Не явно, так тайно; не через вход, так через двор-сад, перелезая через ограду, к тому же, к счастью, полуразрушенную играющими здесь детьми. Все было бы хорошо, если бы его посещения не были слишком часты; в конце концов его заметили: к пролому в ограде поставили стража, и возможность свиданий вновь отпала. Не будем опять тратить время на отгадывание, кто был этот «хозяин», помешавший скрытой идиллии, обратим внимание

лишь на то, что горе и стенания кавалера в конце концов тронули и его сердце: в результате он решил изредка закрывать глаза и ничего не видеть. Поступи он иначе, он не был бы хэйанцем.

Однако юношеская страсть не хотела примириться с такою любовью под чужим надзором, к тому же, вероятно, и «хозяин» стал закрывать свои глаза все реже и реже, и в результате свидания вновь были очень затруднены. Поэтому герой стал всячески склонять ее на побег с ним, и дама, уже вкусившая всю сладость близости к возлюбленному, не могла на это не согласиться. Отрывок 6 передает нам в драматических тонах их бегство, погоню, рисует, как их в конце концов настигли и вернули назад так необдуманно поступившую девушку.

На этом заканчивается повесть о первом юношеском романе героя. При таком приведении отрывков 2—6 в связь получается целое повествование: с завязкой — в тихом уединении, на заре юности и того и другой; с развитием драматического положения — переезд в столицу, новое положение дамы, усилия кавалера; напряжением его до высшей точки — побег, рисуемый в самых выразительных красках; и развязка — увод дамы обратно и окончательная разлука. Все пять отрывков составляют, таким образом, небольшой цикл, и таких очевидных циклов много в «Исэ моногатари».

Начать хотя бы с дальнейшего: если отрывок 1 можно было бы обозначить как первую главу романа под наименованием «Пролог», если составить из пяти последующих главу вторую — «Юная любовь», то отрывки 7—14 объединяются

в третью главу — «В изгнании». И при этом — это не новый совершенно зачин, это — только глава, ибо она является логическим развитием ситуации предыдущей. Герой в отчаянии от своей неудачи. Столица ему уже противна, да к тому же и опасно немного в ней оставаться: а вдруг последуют какие-нибудь неприятности за такое похищение благородной девушки. И герой решается бежать «на край света». «Край света» для хэянецов недалеко: стоит только выйти за пределы их города; ведь весь мир сосредоточивался для них в его стенах. А если подумать о где-то там, на Востоке, лежащих провинциях, то это уже подлинно «край света». И кавалер туда направляется. Его путешествие со всеми его эпизодами и настроениями и служит предметом изложения отрывков 7—14. Пусть читатель просмотрит сам и убедится в их очевидной приемственности.

Нет надобности вести такое исследование дальше: простора для разных сближений и догадок здесь слишком много, чтобы быть всегда уверенным в безошибочности своих построений. Укажу только еще на одну большую главу: это новый роман кавалера, героиней которого является принцесса — жрица храмов в провинции Исэ. Перипетии этого романа излагаются на протяжении восьми отрывков — с 67 по 74.

Из всего изложенного явствует только то, что первое впечатление полной разобщенности и независимости отрывков друг от друга в смысловом отношении совершенно неправильно. Более внимательное чтение обнаруживает в произведении отдельные циклы, группы отрывков, объединенных между собою общностью действия, сюжета и ге-

роев. Может быть возможно при достаточно упорном анализе вскрыть циклическое содержание всего произведения полностью, разложить его на отдельные главы и даже больше — поставить и эти главы во взаимную связь, словом, показать, что «Исэ моногатари» — действительно повесть с одним героем, единым планом автора, последовательностью в разворачивании сюжета и даже естественным органическим концом — старостью героя, рисующейся в последнем отрывке с его заключительным, предчувствующим смерть, стихотворением... — если бы это было в центре намерений автора. При несомненной наличности элементов скрытого романа в указанном духе автор не это имел прежде всего в виду: неспроста он так старательно отделял каждый отдельный отрывок, стараясь придать ему законченную и самостоятельную форму. Цель автора, как мне думается, заключалась в том, чтобы на почве повествования дать не «книгу стихов», но «книгу эмоций», т. е. то, что в первую очередь ценилось людьми Хэйана. Его главное задание состояло в том, чтобы дать нам картину эмоций во всем их многообразии и красочности. Поэтому-то для него в каком-нибудь эпизоде из жизни героя важна не его фактическая сторона, не связь с предыдущим и последующим, но его эмоциональная ценность. Важна эмоция, но не содержание: переживание, но не его причина. Поэтому автор вместо деления на главы по содержанию делит на отрывки по эмоциональному их характеру: виды и типы эмоций с их многочисленными модификациями и подразделениями — вот принцип его композиционных приемов. И так как каждый

отрывок, как я старался показать выше, являет собою такую законченную единицу и так как последующий дает уже иной эмоциональный мотив, то вполне правильно будет поставить после первого морфологическую точку и начать второй обычным зачином: «В давние времена жил кавалер...»

Этим самым путем устанавливается и новое единство всего произведения: «Исэ моногата-ри» ни в коем случае не «собрание» чего бы то ни было — стихов ли или эмоций. «Исэ моногата-ри» — цельное произведение, в основе которого лежит единая творческая личность автора, единый творческий план и которое с точки зрения своей архитектоники являет не что иное, как технически совершенную разработку этого плана. «Повесть» — музыкальная пьеса, написанная на одну тему с ее сложной и разнообразной разработкой. Основная тема — любовь с ее неисчерпаемой многогранностью; литературная композиция произведения — словеснообразная разработка этой темы; сюжет, элементы «повести» — избранная форма, как в музыке, и т. д., т. е. нечто, устанавливающее границы и пределы, а также внешние контуры разработки; и, наконец, побочные темы, иногда контрапунктирующие, иногда звучащие как бы самостоятельно, — темы «природы», «дружбы». Такова канва «Исэ моногата-ри».

Очень сложна, как, впрочем, и следовало ожидать в эпоху Хэйан, разработка первой, основной темы. Перечитывая все произведение, находишь всевозможные ее модификации. Главнейшими из них приходится считать: 1) тема любовного счастья, 2) тема разлуки, 3) тема любовной жало-

бы, 4) тема любовной тоски, 5) тема отчаяния, 6) тема любовного беспокойства, 7) тема любовных мечтаний, 8) тема любовного объяснения, 9) тема любовного оправдания. Подавляющее большинство отрывков с легкостью распределяются по этим именно рубрикам. Но каждая из них, этих производных тем, в свою очередь может расчленяться на целый ряд оттенков: то это счастье простое и ничем не омраченное, с одним лишь стремлением удержать его как можно долее — первая модификация; то оно сопряжено с легким опасением за судьбу этого переживаемого наслаждения — второе изменение (ср. отрыв. 20 и 21). Тема разлуки может быть осложнена мотивами упрека, укора по адресу милой или милого (отрыв. 12), а то и проникнута какой-то горечью (отрыв. 53); впрочем, нередко и в разлуке блистает надежда на радостную встречу (отрыв. 34).

Тема любовной жалобы чаще всего выливается в форме сетований на судьбу, препятствующую достижению или удержанию счастья, а то и прямо упреков по адресу милого друга за жестокость, бесчувственность или измену (отрыв. 7 и 42). Очень характерно в этом смысле стихотворение (отрыв. 52), так напоминающее провансальскую «alba».

Переживание любовной тоски фигурирует в двух главных разветвлениях: то это тоска — томление по милому другу; таково стихотворение 24 отрывка, выраженное в такой типичной японской образности; то это уныние — скорбь (отрыв. 44).

Громко и сложно звучит тема отчаяния — из-за любви, конечно. То это отчаяние с некоторым упреком в адрес противной стороны (отрыв. 8), а чаще всего отчаяние при мысли о себе, о том,

что будет или стало с самим собою по случаю неудачи в любви (отрыв. 4). Это же отчаяние может быть обращено и к свету, к внешним поехам счастью (отрыв. 58). Тема любовного беспокойства, очень часто встречающаяся, может даже проскальзывать и в самый миг любви (отрыв. 36).

Мотив любовных мечтаний звучит то в форме общего высказывания своих грез (отрыв. 31), то — и последнее чаще — в форме грез — обращений к милому образу (отрыв. 13).

Часто звучит тема любовного оправдания, стремление защититься от несправедливо возводимых обвинений в неверности, жестокосердии и т. д. (ср. отрыв. 23). И, наконец, очень многообразна тема любовного объяснения: ведь так усиленно и с таким успехом практиковались хэянцы именно в этой области. Объяснение может быть вполне искренне (отрыв. 9) или же просто проявлением светской любезности (отрыв. 63).

Нет особой надобности показывать разработку прочих тем произведения; имея критерий, читатель сам легко разберется в этом многообразном мелодическом материале. Остается сказать лишь несколько слов о названии произведения и его авторе.

Слово «*моногатари*» означает «повесть» и имеет вышеописанный смысл. Слово же «Исэ», прилагаемое к первому как определение, относится ближайшим образом к тем отрывкам, которые повествуют о приключениях героя с принцессой — жрицей храмов провинции Исэ (отрыв. 68—74). Существует предположение, что раньше эти отрывки стояли в начале произведения, и оно по ним и получило свое наименование. Автором повести

по традиции, идущей почти от самых времен Хэйана, считается знаменитый хэйанский поэт *Аривара Нарихира*. Если нельзя определенно доказать принадлежность произведения именно ему, то нельзя и *опровергнуть* эту традицию, которая скорее всего и должна быть хранительницей истины. Предлагаемый перевод сделан с общедоступного издания «Исэ моногатари» фирмы Тюкокан в Токио; Хёсяку Исэ моногатари, Токио, 45-й год Мэйдзи (1912), на основании которого проставлена нумерация отрывков.

Принципов, положенных в основу перевода, очень немного, и они очень несложны: верность подлиннику в *образах его*, в *последовательности* этих образов и в *эмоциональном их содержании*. Поэтому я сознательно жертвую иногда правильным ходом русской фразы для создания того специфического эмоционального контура, который, как мне казалось, существует в японском тексте.

Эти положения, равным образом относящиеся к обеим частям подлинника — прозаической и стихотворной, имеют особое значение при передаче на русский язык этой последней, где такая эмоциональность и сопряженные с ней образность, а также и весь композиционный уклад принимают особую важность. Здесь задача переводчика становится особенно трудной еще и потому, что большинство стихотворений или построено на образах, нам как-то чуждых, или же имеет в виду намеки, нам мало говорящие, или же основано целиком или частично на игре слов, звуковой, образной и т. п. И, наконец, при передаче японских танка на русский язык передо мной стоял все тот же старый вопрос о том, необходимо ли удерживать

размер подлинника, т. е. давать пять строчек стихов, слагающихся из определенного количества слогов каждая — 5, 7, 5, 7, 7, как это имеет место в танка, или же перевести все свободным русским размером? Из боязни чрезвычайной искусственности — при первом пути — и уклонении в перепевность — при избрании второго пути я остановился на компромиссе; передавать точно на русском языке, почти в построчной последовательности и образный ход японского стихотворения и, главное, его эмоциональное развитие, задерживаясь там, где оно задерживается и как бы свертывается, не заканчивая там, где оно как бы остается недосказанным, и ставя эмоциональную точку там, где она слышится в японском стихе. Разумеется, критерием здесь могло служить лишь субъективное впечатление, собственное умение пойти навстречу автору, так сказать, выполнить отчасти его требование об «ответной эмоции», подразумевающей, конечно, полное понимание основной эмоции, и затем простое понимание духа японского языка в его образности и стиле. Насколько он был способен к первому, насколько он умел второе — переводчик сам судить не в силах. Лучше всего это мог бы решить сам предполагаемый и наиболее вероятный автор — Нарихира, для которого судьба его повести не может быть безразличной даже на «варварской» почве, и прежде всего к его изящной и изысканной тени с благодарностью и с просьбой о снисхождении обращает свой взор не званный им переводчик.

[1923]





ДОПОЛНЕНИЯ



Камо-но Тёмэй ЗАПИСКИ ИЗ КЕЛЬИ



Н. И. Конрад
ПРЕДИСЛОВИЕ¹

Последующее ни в коем случае не является исследованием специального характера. Имелся в виду читатель не специалист-филолог, но всякий, кто может заинтересоваться с той или иной целью литературой далекого от нас Востока. Основная задача работы — обрисовать одну из форм японской литературы, показать ее в русском переводе, по возможности эквивалентном оригиналу, и ввести в ее понимание небольшим экскурсом в область истории, культуры и стиля — как читателя не осведомленного совсем, так и такого, кто хотя бы уж и был ориенталистом по своим интересам и занятиям, но не тяготел специально

¹ Предисловие (1921 г.) и статья «О произведении Тёмэй» (1927 г.) даны со значительными сокращениями в связи с тем, что автор не имел в виду их совместной публикации. Цитаты из «Записок из кельи» приведены в соответствии с текстом перевода.— *Ред*

к филологическим вопросам. Это не значит, что мне не хотелось бы или я не находил бы нужным вообще дать эти «Записки» в подобающей им чисто научной обработке. Издать их в параллельном тексте, с детальными филологическими экскурсами и комментариями, с постановкой, выяснением и разрешением некоторых проблем давно являлось одной из моих ориенталистических задач. Материал был подготовлен, сведен в систему и ждал напечатания, но — увы! — исчезли все возможности печатать у нас работы такого типа: ни шрифта, ни подготовленных наборщиков, ни иных нужных средств более нет. Работа же требовала иероглифов, японских письменных знаков — без них ни одно чисто филологическое замечание не могло бы обойтись. К тому же в процессе обработки материала здесь, в России, выяснилась необходимость раза два или три прибегнуть к справкам в оригинальных японских и китайских источниках, иногда заглянуть в них мельком — работа одного только дня, — но Восток далек и недоступен. И день работы грозит быть оттесненным годами ожидания. [...]

I

Среди многообразных форм японской художественной литературы одной из самых любимых в древние времена и часто вспоминаемой и современными писателями является форма, по-японски терминологически обозначаемая словом «дзуйхицу», что значит буквально «вслед за кистью». [...]

«Вслед за кистью»... Что это означает? Не больше, как то, что сядет автор за свой маленький

столик, разотрет старательно с каплей воды в маленькой посудинке тушь, обмакнет в черный раствор кисть и, задумчиво заострив ее кончик, перенесет ее на бумагу. Прикосновение к ней рождает знак, за ним другой,— как будто кисть сама бежит от строчки к строчке,— и летят вслед за нею и думы, и мысли, и чувства, и настроения. Поворот кисти — переход мысли, кисть быстрее — интенсивнее вздымаются чувства. Прихотливы значки,— прихотливо и настроенье. Разнообразны и несчетны их формы и виды,— кто уследит за сменой чувств и дум? Мысль вслед за кистью, думы — за ней же, настроение покорно как будто бы следует за тонким кончиком волосков, рисующих один узор за другим.

Можно ли говорить об определенности таких произведений? Каково их содержание? В чем их характер? В чем их устойчивый признак? Разве только в одном: в неустойчивости, прихотливой смене одного другим. Свободно вдохновение, свободна мысль, а куда увлечет она, куда уведет автора,— да не все ли равно? Сейчас как будто бы одно; оно звучит настойчиво: автор много и долго говорит об этом — вдруг поворот кисти, и смотришь, нет и следа тому, что казалось так прочно. То высказывается мысль — результат долгих наблюдений над человеческой жизнью, жизнью природы; то мимолетная дума, проносящаяся над сознаньем, как облачко то темное, то светлое над полем; то мудрая сентенция, так и звучащая от звуками голосов мудрецов иль учителей буддизма своих и зарубежных, или же из соседнего Китая. Проникновенные вещанья буддийских пастырей, отшельников, монахов, апостолов и богосло-

вов, а то и четкие бесспорно — здравые формулы китайских моралистов, политиков и социологов, — они то и дело находят себе прибежище в строчках письма, иные в буквальной форме, иные несколько претворенные, приспособленные, иные же только дают жизнь мысли самого автора, вдыхают душу в его телесное творение. И бьются комментаторы: откуда это все, что оплодотворило мысль автора в данном месте? Бьются и не всегда легко находят источник вдохновенья [...]

Событий так много: и таких, что значат для всех, что касаются всех, событий придворной общественной жизни, из мира обрядов. Как не отметить их! Особенно если они связаны еще с кое-чем из течения и личной судьбы. А это последнее: часто незаметное, не стоящее вниманья, не интересное, не содержательное для других, — оно так содержательно, так глубоко волнующе для самого себя. Другой из этого всего и взять ничего не сможет; для самого же себя из этой пучины одно так и вырывается вслед за другим, все просится в орбиту вниманья, все кажется значительным, все просит быть отмеченным. И внешне важное соединяется и смешивается с внутренне значительным, действительно достойное упоминанья рядом с тем, что лишь автору может казаться таким. «Дзуйхицу» — «вслед за кистью», — автор не отвечает в конце концов, куда и к чему она его приведет. Пусть не претендует читатель. Автор не виноват. Не пишет он, ожидая суда иль приговора строгого критика.

Но вот мысли свиваются в прочный клубок: уже не летят они прихотливо туда или сюда, но начинают разворачиваться, развиваться одной сплош-

ной нитью. Автор рассуждает: он говорит уже о том, что составляет предмет его заветных дум, наблюдений, волнений и размышлений. Его взгляд на жизнь, на природу, на самого себя, на людей, — словом, все, что составляет содержание его со-зданья, чувств, вдруг находит себе большое место среди всего произведения. Кисть как бы переносит на бумагу то, что зовется мировоззрением: самое сокровенное, таящееся в глубине души вы-носится в виде многообразных значков на белый свет, выносится само собою: автор вовсе не думает об этом, он вовсе не стремится изложить кому-нибудь в назиданье, для забавы иль для чего-нибудь еще свои взгляды: только для себя, — и даже меньше: ведь он идет лишь «вслед за кистью». [...] ²

III

[...] «Из-под подушки» — так можно передать по-русски простое и вместе с тем замысловатое наименование ее труда: «Макура-но соси». То, что писалось не для других, без всякой цели, что пи-салось так, как захочет рука, из того, что придет случайно на ум, что ляжет на сердце, из области, может быть, самых интимнейших переживаний, настолько интимных, с одной стороны, и настоль-ко необделанных, казалось, в литературную фор-му — с другой, что поверить, показать их другому

² Далее Н. И. Коппрад кратко характеризует первое произведение жанра «дзуйхицу» — «Макура-но со-си» Сэй Сёнагон (конец X в.). См.: *Сэй Сёнагон. Записки у изголовья / Перевод со старояпонского, предисловие и комментарии В. Марковой. М.: Худож. лит-ра, 1975. — Ред.*

было бы немыслимым, — вот фактор, определяющий форму и содержание эскизов Сёнагон. «Извод подушки» — озаглавила она эти наброски: хотела сказать, что это все ей так близко, так дорого, что может быть доверено только лишь изголовью, этому постоянному поверенному и мечтаний о счастье, и стенаний в бедах, тайных и скрытых. Тишь и покой. Сёнагон у себя в комнате: у изголовья, рядом с подушкой маленький прибор с тушью и кистями, свиток бумаги тут же, около. Поднимается рука и набрасывает две-три фразы, мысли, свидетельства памяти, что-нибудь еще; записывается, свертывается и... суется под изголовье, под подушку. Отдыхает Сёнагон после неутомительной службы, мысли летят, вереницы воспоминаний — одно за другим, и рука тянется под изголовье: сверток достать и записки прочесть еще раз.

Придворная дама, фрейлина императрицы, из аристократической семьи, сама — дочь поэта, прошедшая весь курс литературного образования в описанном духе, постигшая все тайны поэтического искусства, воспринявшая целиком всю эту утонченную культуру, — Сэй Сёнагон как нельзя лучше подходила к созданию этого вида художественной прозы. Наблюдательный, меткий, склонный к сарказму, иронии, насмешкам ум способствовал выпуклости, четкости и яркости ее набросков. И чего только они не касаются. Вот заметки о красотах и явлениях природы весной, летом, осенью или зимою, лирические кусочки «пейзажных» настроений поэта; вот глубокомысленные замечания о том, что должно почитаться самым скучным на свете — ирония и сарказм, а то и мет-

кая до ослепительности характеристика; вот определения и небольшие рассуждения о том, что более всего неприятно на свете, среди которого автор-женщина отмечает собаку, которая лает на возлюбленного, потихоньку прокрадывающегося в дом на свиданье; вот размышления о том, что далеко и вместе с тем близко, или наоборот; перечень вещей, которые хороши лишь тогда, когда они велики, или малы, и прочее. Ее эскизы так разнообразны по содержанию, так неожиданно прихотливы, так эластичны и отделаны — сжатые, краткие, меткие и вместе с тем образные, яркие и законченные, — что они читались и читаются с неослабным восхищением всеми теми, кто истинно любит своеобразную японскую литературу.

IV

Сэй Сэнагон — основательница: у основателей должны быть и последователи. Период «мира и покоя» — Хэйан не дает нам что-либо значительное в этой области. Может быть, талант автора был так велик, что под обаянием ее искусства в первое время мало кто решался братья после нее за этот действительно трудный для художественной обработки литературный вид. И только два века спустя, уже в новый период, эпоху бурных и грозных событий, появляется вновь это полузабытое следование за кистью, вновь оживает литература эскизов, набросков.

Рушилось мирное и спокойное течение жизни. Эпоха Хэйан ушла в вечность. Наступали мрачные и величественно-ужасные времена японской истории. Народился и укреплялся феодализм,

шедший к цели через бурю и грозу гражданских войн, взаимных междоусобий, бесконечных столкновений. Устанавливалась система военного управления страной: император превратился в затворника своего дворца в Киото, его верховная власть — в один лишь призрак. Его место занял сёгун, военный властелин государства, глава феодалов, могущественный повелитель всех провинций, распределявший их территории между своими вассалами. Император — священная особа, потомок по прямой линии богов, он посредник между нацией и ими, ему все прерогативы священной власти, весь почет и уважение, по крайней мере теоретически; сёгун же не вмешивается в дела богов, он распростирается ниц перед императором, но чтобы дать ему хоть тень влияния на дела, — этого сёгун не допустит. Военный режим, длившийся вплоть до второй половины XIX в., господствовал нераздельно над всей жизнью страны, определил ее историю, ее культуру, создал элементы, ставшие наиболее специфическими для Японии, ее общественности, жизни, культуры и мировоззрения.

Нелегко устанавливался новый порядок: много крови было пролито, много злодейств и насилий совершено, много преступлений понадобилось, столько разорений потерпела страна, терзаемая и опустошаемая в непрерывной гражданской борьбе, пока, наконец, не улеглось все и не отлилось в постоянные формы, пока, наконец, не наладилась жизнь, не освоилась с новыми своими началами. [...] Выковывался сам тип самурая, основанный на культе мужества, беззаветной преданности, самоотверженности, верности долгу, стойко-

сти, великодушия, славы, гибкости и хитрости. Столько ведь случаев для культивирования именно этих сторон человеческого духа представляла эпоха, столь многое из них она прямо требовала, вызывала к жизни, такой хорошей школой была она для выделения, укрепления и развития основных свойств «мужественной» части человеческой природы. И эпоха Камакура, а за ней и Муромати, эти «средние века» японской истории, они не только дали ей тип воина-самурая, но и создали апофеоз этого типа, прославили его и окружили ореолом достоинства, величия и красоты.

Наряду с этим не иссякли волны буддизма, нахлынувшие накануне. Более того, они стали еще сильнее; приобрели только особый оттенок, особое значение и содержание. Буддизм оказался как раз тем, что было нужно, что было совершенно необходимо другой стороне человеческого духа, мятущегося в этом водовороте страстей, честолюбия, погони за властью, за славой, подвигами мужества и преступлений. Жертвою вихря была вся страна, разоренная, забытая в своих требованиях и нуждах. Сколько страданий, сколько несчастий выпадало на долю многих; и тех же воинов — военное счастье прихотливо и непрочно основанное на нем благополучие; и простых их вассалов, терпящих все, переносящих все тяготы непрерывной войны, с трудом имевших возможность приняться за мирные занятия, за производительный труд, за создание своего небольшого, но полного счастья; и тех же бывших придворных, приближенных ко двору, этих обширных кругов знати и чиновничества: ведь ушло от них все — и владения, и слава, беспечальное житье; создавшееся благополу-

чие, как будто столь прочное, оказалось построенным на песке, разлетелось, как дым. На долю всех приходилось достаточно бедствий, несчастий, горя, и могло ли это не вызвать к жизни иные, свои особые черты мировоззрения, не создать уклона в другую, сравнительно с культом «мужественной» части души, сторону. И здесь буддизм вновь ожил, он оказался нужным, он стал родным; в нем именно и можно было найти ответ и утешение на все мучительные запросы человеческого духа. Счастье рушилось, но разве не все здесь на земле непрочно, эфемерно? Беда свершилась, но разве весь мир этот не состоит сплошь из зол и бед? Столько несчастий одно за другим, но разве это существование не цепь одних несчастий? Столько преступлений и насилий, но разве этот мир не бездна скверны? А если так, то не лучше ли уйти от него, не лучше ли порвать с ним, «с вещами соприкоснувшись зэмными, не прикреплять к ним свою душу»? В монастырь к мирным священным занятиям, к единению с Буддой, к духовному и мирному подвигу, а то и в горы, в уединенье, к успокоенному отшельничеству, к созерцательной жизни в единении и согласии с тем, что единственно незапятнанно-прекрасно: природой.

Буддизм стал утешением, прибежищем для многих; в нем спасение и счастье стали находить все неудачники, изгнанники счастья и жизни, униженные и оскорбленные, а то и просто люди с иным складом ума и чувств, с иначе настроенной волей, не вмещающиеся в общее русло течения культуры и истории. Он принимал всех и каждому из них давал, мог дать все, что тому было нужно. Отсюда расцвет буддизма и появление значительного чис-

ла сект, толков, основание новых храмов и монастырей с толпой последователей и монахов. Отсюда и роль этих последних: носители мирной жизни, мирной культуры, просвещения, образованности. Искусство и литература — не до них было суровым воинам — приютились здесь; знание и наука — не то было нужно самураям — сохранились в стенах буддийских святилищ.

Отсюда расцвет буддизма и иного склада: буддизм аскезы, отречения, созерцания и углубленного духовного подвига, давший столько пустынных, изможденных отшельников или людей просто радостно отдавших себя стихиям природы. И вот вместо элегантных, нарядных кавалеров Хэйанского мира, усиленно занятых любовными похождениями и писанием стихов в честь и по адресу своих дам, кавалеров, целиком ушедших в сложные перипетии придворных и вообще официальных церемоний, дававших так много пищи вкусу и изящным талантам, — суровые воины, знавшие только свой меч, на нем строящие свою судьбу, свое право, свою славу и им оберегающие себя от бедствий. Вместо изящных, утонченных дам, погруженных в прихотливые переживания любовных наслаждений, занятых обсуждением достоинств и недостатков нового стихотворения или романа, сплетнями, новыми фасонами или отделкою костюмов и украшений, — женщин-вдохновительниц всей общественной жизни в данном кругу, — или углубленный аскет-подвижник, с глазами в мире уже ином, или монах с молитвой на устах, с проповедью о тщете всего земного, с призывом к отказу от мирского счастья ради счастья единения с Буддой. И в обоих случаях: вместо

усвоенной и претворенной культурности, широкой просвещенности и гуманитарной образованности — огрубение, одичание, упадок. Пусть там — слабость, здесь — сила, зато сила первобытная, неудержимо бьющая, обещающая много, но пока еще такая варварская. Сильное чувство — оно ведь отвергалось, как что-то грубое; сильная воля — она ведь так некрасива, с точки зрения хэянцев. А теперь век силы, — но и насилия; век мужества, — но и варварства; век долга, — но и грубости. А кругом достойный фон: разоренная страна, поредевшее население, всеобщее огрубение и распад привычных уже моральных, общественных и политических устоев.

V

В этот отличный от предыдущего век впервые после долгого промежутка появился подражатель или, лучше сказать, продолжатель Сэй Сёнагон.

Там — женщина, здесь — мужчина; там — придворная дама, здесь — буддийский отшельник. Век сказался; изменившаяся культурная и общественная обстановка дала себя знать. Имя ему — Тёмэй, из рода он тех, кто группируется вокруг храма Камо — древнего святилища родной религии синто. Называли его в просторечьи Кику-дайю, но зовут его все: Камо-но Тёмэй.

Кто он — этот автор, создатель интересующего нас произведения? Мраком достаточно плотным покрыта его жизнь. Оно и понятно: жил, говорят, он между 1154 и 1216 г. по нашему счету, и мало достоверных источников, надежных памятников историко-биографического характера дошло до

нас от того времени. А которые и дошли, говорят о нем глухо, их сведения скупы, отмечают немногое. К тому же многие из показаний современной или ближайшей ему литературы справедливо подвергались и подвергаются сомнению исследователей.

Если свести наиболее надежные свидетельства в одно целое и попытаться воспроизвести жизнь Тёмэя,— картина получится и схематическая, и достаточно невыразительная.

Родился Тёмэй в царствование императора Коноэ, как будто в 1154 г. Принадлежал он, надо думать, к достаточно знатному дому: по крайней мере его бабка со стороны отца имела какое-то место при дворе, полагают — была даже фрейлиной одной из императриц. Сам же отец был наследственным священнослужителем синтоистского святилища Камо, родового храма целой группы, носившей это же, ставшее фамильным, имя.

По-видимому, благодаря стараниям и положению своей бабки, у которой, кстати сказать, он воспитывался с юных лет, он смог уже в раннем возрасте получить доступ ко двору. Проникнув в круг, живший еще хэйанскими традициями, вкусами, желаниями, целями и настроениями, он увлекся тем же, что составляло главное занятие окружающих императора, хоть и лишённого фактической власти, но все же окруженного штатом придворных и остатками былой обстановки, т. е. изящными искусствами, особенно поэзией и музыкой. Несомненно он достиг в этих двух областях больших успехов и считался одним из лучших поэтов и музыкантов своего времени. По крайней мере в сборнике под заглавием «Новое собрание

стихов прежнего и нового времени» («Син-кокинсю») помещено немало его произведений, а это при строгости отбора и обилии материала, обычно представляемого на суд, должно почитаться полным признанием их поэтических достоинств. За эти свои таланты он попал в число приближенных самого императора и удостоился чести быть принятым в члены Поэтической академии (Вакадо-коро), учреждения, стоявшего в центре внимания политически бездеятельного двора. Там он сам слагает маленькие поэмы в тридцать один слог, там он рассуждает о поэзии, критикует, спорит, участвует в поэтических конкурсах. В упомянутом сборнике одно из его стихотворений снабжено таким примечанием: написано во время поэтического соревнования, имевшего место в Поэтической академии на тему: «зоровая луна в глубине гор».

Достигнув приблизительно тридцатилетнего возраста, Тёмэй пытается пойти по стезе своих предков, в частности по стопам отца: он старается получить должность настоятеля храма Камо. Но тут судьба, до сих пор в общем ему благоприятствовавшая, ему изменяет: по невыясненным причинам он терпит неудачу, получает отказ, и это событие становится поворотным пунктом всей его жизни. Отсюда начинается новая эра его существования, совершенно иная по своему характеру и содержанию.

Начинается с того, что он бросает свое жилище — что это был дом его бабки, переданный ему по наследству, мы знаем из его произведения, — стоявшее, по-видимому, где-нибудь поблизости от дворца, и решается порвать с прежним образом

жизни, а может быть, и оказывается вынужденным к этому переменами в своей судьбе, и вступает на новый, уже отличный от прежнего путь — скромного обитателя небольшого домика недалеко от реки Камогава в окрестностях Киото. Так живет он — все же с некоторым комфортом — около двадцати лет; за это время не раз он стоит перед искушением вернуться вновь к прежней жизни. Начать с того, что делаются попытки вновь привлечь его ко двору: император Готоба, помня своего прежнего поэта и музыканта, стремится вернуть его в Поэтическую академию, однако Тёмэй непреклонен. Его отказ нашел себе отражение в стихотворении, посланном как будто этому императору и приводимом в сборнике «Син-кокинсю».

За это время у него постепенно зрело и укреплялось решение совсем порвать с миром, уйти в уединение и отбросить мирскую суету. Что служит тому причиной, мы можем только догадываться, ясных, прямых указаний на это нет ни в одном из наших источников. Так или иначе, он обращается к буддизму, постригается в монахи, получает новое имя Рэн-ин и покидает свое второе жилище, сменив его на новое. Поселился ли он сразу же в той келье — уединенной скромной хижине на горе Тояма, где написано его произведение, или же нет, — может быть, было еще одно промежуточное между вторым и последним его обиталищем жилище, — вопрос неясен. Указаний нет, сами его «Записки» явственно не обозначают этого пункта, комментаторы разделяются на два противоположных лагеря; но в сущности вопрос этот не так уже важен. Мы знаем только еще одно

обстоятельство его жизни: ему пришлось столкнуться и даже несколько сблизиться с представителем новой власти в стране — сёгуном Санэтомо. Нам говорят, что Санэтомо не раз приглашал его к себе, что вызывалось, надо думать, славою Тёмэя как поэта и музыканта. Один источник передает нам не лишенный грустной прелести эпизод из этих посещений Тёмэем двора сёгуна. 13 октября 1121 г. в траурный день, посвященный памяти умершего сёгуна Ёритомо, основателя первой сёгунской династии, Тёмэй был во дворце и под влиянием зауспокойного богослужения и обрядов настолько расстроился собственными воспоминаниями о невозвратном прошлом, о погибших мечтах, о неисполнившихся надеждах, что не мог удержаться от слез и рыданий. Его чувства вылились в стихотворении, тут же им составленном и написанном на деревянной колонне залы:

Ведь и иней осенний,
что гнет под собою
и траву, и деревья,—
и он исчезает...
А ты, горный ветер,
все сметаешь
мох бесполезный.

Во всяком случае последние годы своей жизни он провел в полном уединении, ведя жизнь отшельника в маленькой келье на горе Тояма, среди гор Хинояма, в месте уже гораздо более отдаленном и глухом, чем его предыдущие жилища. Здесь он и пишет свое ставшее знаменитым произведение «Записки из кельи», законченное, по собст-

венному указанию, 2 мая 1212 г., и больше о нем ничего достоверного мы не знаем. Умер Тёмэй в правление императора Дзюнтоку, 8 июня 1216 г. 62-х лет от роду.

VI

Почему Тёмэй удалился от мира? Что послужило причиной того, что он — этот придворный — порвал со ставшими уже с малых лет привычными формами жизни, сменил дворец на утлую хижину, роскошь императорского двора — на убогую обстановку, хоть уже и замолкающую, но все еще столицу Киото на пустынные горы? Почему вместо беззаботных светских удовольствий он обратился к духовным наслаждениям и страданиям, доставляемым буддизмом? Почему он, синтоист, наследственный священнослужитель синтоистского культа, вдруг отходит к другой религии и как будто забывает о родных богах? Ведь ни одного слова о них, ни одного обращения к ним, ни одного призыва их имени не слышится в его «Записках», все заслоняет Будда, буддийские святые, образы и выражения. Вместо эпикурейца — анахорет, вместо придворного кавалера — монах.

Контраст слишком велик, смена картин слишком значительна, чтобы объяснять все это одним только и по существу вовсе не таким уже решающим фактором: неудачей искательства звания настоятеля храма Камо, как то согласно рисуют наши немногочисленные источники. Несомненно это событие оказало на него очень сильное влияние; мы имеем ряд свидетельств, говорящих о том, как чутко и с какой болью в сердце он отзывался

на это жизненное поражение. Его произведение, его «Записки», которые здесь даны, — прежде всего они сами свидетельствуют об этом: одной из причин, если не самой главной, перемены своей судьбы он считает именно то, что «прервалось течение судьбы», фраза, в которой несомненно содержится прямое указание на эту неудачу: судьба текла до сего времени в определенном направлении, т. е. члены рода Тёмря последовательно, из поколения в поколение занимали эту должность в храмах общины Камо, ставшую, таким образом, их наследственной прерогативой. В силу этого все течение жизни уже как бы заранее предопределялось и укладывалось в привычное и надежное во всех смыслах русло, жизнь превращалась в последовательно развертываемую цепь. И вдруг это, казавшееся таким прочным, течение судьбы нарушилось, цепь порвалась, ему не удалось получить желанного звания, он оказался выбитым из колеи со всеми вытекающими отсюда последствиями. «Попал в беду я», — говорит он, и весь последующий контекст ясно указывает на то, что это событие стало решающим для него в дальнейшем.

Но все же как бы сильно ни расценивал он эту неудачу, как многое в своей жизни ни ставил бы в зависимость от нее, как многое ни значила бы она и в действительности, реально, — может быть, потеря устойчивости в социальном положении, лишение некоторых материальных перспектив и морально — необходимость отказаться от вполне усвоенного мыслью и чувством, от пути, который считался единственно возможным, необходимым и желательным, — все же переоценивать это событие нельзя. Оно никогда не приобрело бы такого

значения, не стало бы таким существенным для Тёмря, если бы не была для этого соответствующая подготовка, если бы не была уготована для такого реагирования надлежащая психологическая обстановка.

Истинные причины отвращения Тёмря от мира нужно искать не столько в каком-нибудь реальном факте из его личной жизни, сколько в общем состоянии эпохи. Эпоха бурь и грез, эпоха военных столкновений, борьбы за власть, эпоха, когда среди крови и насилий устанавливалась военная диктатура, когда выдвигались на арену, опрокидывая многое из установившегося доселе, новые социальные элементы, слишком отлична была от предыдущей, чтобы не оказать сильнейшего воздействия на психический уклад представителей старой культуры, старых традиций. Они оказались выбитыми из привычных устоев, лицом к лицу с ими непредвиденными и им не свойственными; они очутились посреди совершенно новой социальной и политической конъюнктуры. Было повергнуто почти целиком в прах многое из того, что они считали священным, что составляло основные элементы их мировоззрения. Выковывающееся в борьбе самурайство было проникнуто совершенно иными принципами: их политические взгляды, их социальная и индивидуальная этика, то, что они возводили в культ, были совершенно не то, чем привыкли жить, что привыкли чтить, что исповедовали люди Хэйана. Конечно, преемственность была, она сохранилась, многие элементы последовательно развивались в раз данном направлении, но это было все не так существенно и не так значительно в общем процессе реформирую-

щейся жизни и меняющей свое содержание и облик культуры. Поэтому еще жившие старым, еще не расставшиеся с традиционными формами мировоззрения, вкусов, привычек и быта, совершенно не укладывались в новую обстановку; они оказывались непринятыми жизнью, ею отвергнутыми; они были не у дел больше, они становились лишними, они осуждены были или вовсе на исчезновение, или в лучшем случае на тягостное по существу прозябание. Для некоторых неглубоких натур, поверхностно лишь воспринимающих окружающее, не задумывающихся над вопросом отношения своей личности к миру, это, может быть, и ничего особенного не составляло, было даже незаметным; для других же, для натур глубоких, одаренных, чутко реагирующих,— чрезвычайно чувствительным и часто даже невыносимым. Отсюда особенное состояние психики, гамма особых переживаний, диктующая уклон в пессимизм, в исповедание горестности, скорбности своего существования в этом мире.

Эти настроения находили себе подкрепление и в тех конкретных картинах, которые развертывались перед взором современников. Экономическая разруха, обнищавшее население, общий упадок внешней и внутренней культуры — вот что прежде всего понес за собою новый режим. Жизнь человеческая ставилась в зависимость от стольких факторов, стольких условий, что искать в ней какой-нибудь устойчивости, чего-нибудь надежного не приходилось. Трудно было полагаться на что-нибудь, трудно строить планы в надежде их осуществить, вся внешняя обстановка толкала на тот же путь безотрадного уныния и пессимизма.

И здесь вступает во всю свою силу буддизм. Пришедшийся некоторыми своими чертами по душе японцам и в предшествующий уже период, теперь он оказался воистину единственным прибежищем, единственным утешением и надеждою для очень многих. Он как нельзя лучше укладывался с теми элементами мировоззрения, которые вырабатывались жизнью, диктовались обстановкой. Люди, ставшие лишними, люди, выброшенные жизнью, потерпевшие крушение, отчаявшиеся в своих надеждах и стремлениях, находили в буддизме свое место и свое утешенье. Безотрадно их существование, — так думали они; безотрадна вся жизнь в этом мире, — так говорил буддизм. Непрочны все их предприятия и дела, — так убеждал их горький опыт; непрочно и вообще все в этом мире, — так утверждал буддизм. И в этом они черпали новую силу, но уже иную, для другого: силу уйти, удалиться от мира. Мир не принял их, они переставали принимать его.

Тёмэй несомненно принадлежал к числу таких не уместившихся в новой обстановке людей. Его происхождение из мирного рода священнослужителей, его воспитание и образ жизни с раннего детства говорят о том, что всем своим существом он принадлежал к миру, отходящему в вечность, был связан с ним всеми своими воззрениями, вкусами и желаниями. Он был слишком наблюдателем и умен, чтобы не замечать развертывающейся перед его глазами картины крушения мира привычного и нарождения мира иного и не понимать ее глубокого значения; слишком чуток, чтобы не чувствовать ложности своего положения запоздalogо эпигона; слишком одарен, чтобы мириться

с простым прозябанием и довольствоваться остатками более менее беспечального существования, кое-как сколоченного из остатков прежнего. Это его не прельщало, такой жизнью он жить не желал: он мог пребывать при дворе, заниматься стихами, участвовать в поэтических конкурсах, принимать участие в тысяче мелких дел, составляющих жизнь двора, и тем не менее он бежит, и никакие просьбы и приглашения даже того, чье слово как будто есть уже веление, не в состоянии повлиять на него. Ни император, ни сёгун, с которым он встречался и который, по-видимому, ценил его, не смогли привлечь его к себе. Тёмэй был непригоден ни там, ни здесь: при старом дворе он не мог ужиться в атмосфере упадка, обстановке, осужденной на исчезновение или, вернее, на беспочвенное, малосодержательное для деятельных натур прозябание; новому он был чужд, он слишком прочно был связан с уходящим, слишком отрицательно настроен к нарождающемуся, чтобы найти себе в нем место. Ни там, ни здесь; остается одно, что и сделал Тёмэй: отвергнуть и то, и другое и выбрать самого себя; уйти, удалиться от мира, порвать с суетою, устроить жизнь так, как диктует своя природа, свои вкусы, свои желанья,— словом, согласно велениям только своей личности, независимо от того, хорошо ли это или плохо с точки зрения мира, одобряет он или нет, но с ним не считаться, считаться лишь с самим собою. Пусть это знаменует, влечет за собою отказ от привычных условий, жизненных удобств, даже от многих потребностей, зато свобода, независимость, отсутствие необходимости или укладываться в общее русло, в общие рамки жизни,

или влачить жалкое существование лишнего человека. Свобода и независимость, последование только одному себе.

Все «Записки» Тёмря говорят об этом. Вся картина его жизни в уединении, которую он рисует в последней части своего произведения, так и дышит исповеданием этой новой веры. Мы так и видим пред собою облик хэйанца, культивирующего в новой обстановке свой прежний нрав, свои исконные привычки, перенесшего свои пристрастия и отвращения в тишь своей кельи в глубине гор. Рядом с изображением Будды, священным писанием в его хижине музыкальные инструменты, стихи, изящные вещицы; не одни только молитвы занимают его, он предаётся нередко, может быть, даже чаще, чем первому, и поэзии; под рукой у него сборники лучших стихов его любимых авторов; не только покаяние и стенание в грехах, в его келье то и дело слышатся звуки то цитры, то лютни. Не только священные размышления, но и простое любование природой, ее красотами занимает его время. А то и просто лежит он в безделье, ведет себя, не стесняясь ни обетами, ни страхом, ни боязнью стыда. Этот хэйанец попытался бороться с жизнью, попытался взять у нее свое, но потерпел крушение и понял, что дело здесь глубже, чем простая неудача, понял трудность и тягостность своего положения и вынес отсюда отвращение к миру и тому, что в нем. И в этом отвращении обрел исход, утешение и возможность дальнейшего существования, возможность оставаться верным самому себе, считаться только с собою, и жить. [...]

VII

Живя в уединении, Тёмэй написал произведение, которому суждено было обессмертить в японской литературе его имя. «Записки из кельи» — гласит несколько неточно в русском переводе его наименование: по-японски значит буквально «Записки квадратной сажени». Название объясняется им самим: «Вид домика на этот раз, — описывает он свое последнее жилище, — в мире необычен: площадью едва один квадратный сажень». Келья Тёмэя имела всего один сажень в длину и ширину, в ней он жил, в ней размышлял, предавался воспоминаниям, в ней он писал, — по ней же и озаглавил свой труд. «Записки из кельи в один квадратный сажень величиною» — как следовало бы передать, не перевести буквально, смысл японских слов.

Относясь к категории «дзуйхицу» — литературе эскизов, набросков, «Записки» в то же время резко отличаются от своего прообраза — от этюдов Сэй Сёнагон и вообще от наиболее установившегося типа этих литературных произведений, представляющих из себя подлинно как бы невольное, ничем не предусматриваемое, никак не сдерживаемое — импрессионистическое «следование за кистью». В этом отношении «Записки» Тёмэя — характерная особенность, любопытная разновидность общего типа. Что резко выделяет их из общей массы «дзуйхицу» — это наличность строгой архитектоники, обдуманности общего плана и его отдельных частей, точная разработка раз взятой схемы в неуклонном ее выполнении. Автор как будто заранее, приступая к работе, наметил себе

общий план, установил характер, особенности и последовательность отдельных частей, разработал стилистический строй каждой части и, выполняя задания, связал все в одно целое, отличающееся строгой внутренней гармоничностью и соразмерностью. При такой работе отпало все лишнее, все могущие быть длинноты, повторения и нескладности. «Записки» вышли отгранированными, отделанными, приведенными в кристаллически строгую форму и вместе с тем не потеряли своего характера эскизов. [...]

Память, вновь освобожденная, стремится дальше: перенесение столицы из Киото в город Фукухара. Казалось, может ли этот факт сам по себе быть в какой-нибудь связи с основной темой Тёмрэ? Перенесение столицы — событие более официального, чем иного, характера. А у Тёмрэ оно заключено все в ту же цепь ассоциаций. И это понятно: во-первых, бывший придворный — он близко стоял ко двору, и, конечно, факт, других не так сильно затрагивавший, его касался довольно близко; во-вторых же, по тогдашним условиям перенос столицы в другое место действительно представлял серьезное и тягостное событие для населения: вместе со двором должно было сниматься с насиженных мест большинство населения столицы — все те, кто связан был службой, званием иль просто интересами с правительством. Прочно устроенные гнезда разрушались и пустели, на новых местах все не так скоро и хорошо устраивалось, имущество терялось, портилось; оставшиеся на месте должны были менять образ жизни, приспосабливаться к условиям ставшего провинциальным города; словом, жизнь многих лома-

лась, от привычного быта не оставалось и следа. Отсюда и жалобы, и горе, и слезы. Небольшое замечание — укор, упрек по адресу правителей:

«Приходилось мне слышать, что в мудрое правление времен минувших царством управляли милосердием, дворцы крыли лишь тростником, карнизов даже не устраивали вовсе; а видеть приходилось, что дыму мало, — легкую подать и ту совсем снимали...

Это потому, что любили народ, людям помогали!» — И характернейшее восклицание:

«Каков же свет нынешний, — легко узнать, сравнив его с минувшим!»

Здесь прорывается у Тёмэя в первый раз достаточно ясно его оппозиционное отношение к новой эпохе; здесь сказывается в нем человек иного периода, иного склада культуры. И этого достаточно: как подземное течение, струится под всеми набросанными образами, под всеми оброненными мыслями все тот же питающий поток: мысль о тщете всего земного, что на глазах у автора. И вот новое звено цепи воспоминаний: страшный голод 1181—1182 гг.

Автор значительно дольше останавливается на этом событии и рисует его, не жалея красок. По видимому, в свое время оно произвело на него глубокое впечатление. И действительно, если верить рассказу — а верить мы можем: есть другие свидетельства, его подтверждающие, — картина бедствий населения была ужасная. Бывали и раньше такие примеры, заканчивает свое описание Тёмэй, но, по его мнению, то, что было на этот раз, ни с чем не сравнится по размерам несчастья. «...Было так необычайно и так печально», —

с обычно проглядывающей между строк основной мыслью заключает автор свой рассказ и спешит дальше: новое воспоминанье — грозное и продолжительное землетрясение 1185 г., дорого стоившее и столичному городу, и прилегающим местностям.

Тёмэй, по-видимому, увлекается воспоминаньями, вновь переживает то, что было тогда; теряет как будто некоторую долю своего спокойствия и не может удержаться от восклицанья:

«Мне думается, что из всех ужасов на свете самое ужасное — землетрясение!».

Стиль становится прерывистым, особенно четким; образность достигает особой силы; рассказ дышит неприкрашенной правдой и описываемого, и чувств.

Всего этого достаточно, вереница воспоминаний истощила, мысль автора насыщена уже вполне образами, подтверждающими и иллюстрирующими его основное чувство — настроение. Душа переполнена событиями — картинами, и вызванные ими новые чувства укрепляют первоначальное, которое дало тон всему произведению, прежнее настроение усилилось новыми чувствами и мыслями и рвется наружу.

«Вот какова горечь жизни в этом мире, вся непрочность и ненадежность и нас самих, и наших жилищ. А сколько страданий выпадает на долю нашего сердца в зависимости от обстоятельств, в соответствии с положением каждого — этого и не перечить!» [...]

Тщетно все земное. Нужны доказательства — вот они: можно перечислить ряд событий, которые должны убедить в этом кого угодно. Да что собы-

тия, их не нужно: поразмыслишь — в каком бы положении, чем бы ни был человек, где бы и как ни жил он, нигде, ни в чем счастья он себе добыть не сможет, всегда будет в чем-нибудь неудовлетворенность и недостаток, никогда не будет уверенности и довольства. Трудно жить в этом мире: за ним последуешь, сам пострадаешь: а если не станешь вслед идти, на безумца будешь похож. И Тёмэй переходит уже к самому себе, начинает вспоминать о своей жизни и судьбе.

Эта часть его произведения носит уже автобиографический характер и может служить материалом для реконструкции его биографии. Рассказывается тот путь, который привел Тёмэя к уединенной келье: сначала путь светского человека, затем после несчастья жизнь среди облаков горы Охараяма, в иной уже обстановке, гораздо более бедной и неблагоприятной, и, наконец, период третий уже окончательного переселения в уединение, сначала, может быть, — вопрос неясен — в один домик, где-то в отдалении от населенных мест, а затем и в свою знаменитую келью на горе Тояма. Попутно указывается — и в этом опять дает чувствовать себя основной, подпочвенный мотив тщеты и сует — как каждый этап его существования все более и более укреплял его во взглядах на мир, на жизнь и как, наконец, найден был исход: сила, решимость порвать с ним, остаться наедине с природой и с самим собою, единственный не катастрофический исход для человека, потерявшего органическую связь с окружающим и в сознании своем дошедшего до отрицания земной суеты. Этот, то ясно выступающий, то нащупываемый, мотив непрестанно поддерживает единство, цель-

ность конструкции всего произведения и сохраняет живую связь между отдельными частями.

Кончен и этот раздел. Путь прихода к келье рассказан, и мысль естественно переходит к этой последней. Тёмэй приобщился к жизни отшельника, — какова же она? И следует описание начала самой кельи, затем окрестностей и, наконец, образа жизни. Что занимает Тёмэя в разные времена года, по утрам, вечерам, на рассвете, ночью; как и чем он питается; что служит для него развлечением; какие настроения его посещают; какие мысли приходят к нему — все находит свое поэтическое изображение в кратких, немногословных периодах, преисполненных изящества ухищренных в литературном творчестве хэйанцев, выдающих всю большую эрудицию и знакомство автора с литературой как китайской, так и японской. И это все предопределяет собою последующий раздел. Описанием своей жизни Тёмэй создает настроение, уготовляет путь для мыслей о том, что удел отшельника — наилучший из всех возможных. Следует прославление и восхваление всех прелестей пустынной жизни: идет сравнение с жизнью иной, в миру, — сравнение в устах Тёмэя далеко не в пользу этой последней. Оно должно убедить в неизмеримом превосходстве пустынножития, жизни для себя, наедине с собою, в тиши, без волнений, тревог, сохраняя цельность и свободу своего существа. А если чего и приходится лишиться, найдется в пустынной жизни много такого, что с успехом заменит утраченное.

Цель произведения достигнута. Повествование получило надлежащий конец. Первая часть говорит о горестях жизни, вторая излагает новую

линию поведения как средство к их преодолению и доказывает ее преимущества перед другими формами. Волнения души автора нашли свои выявления и разрешения. Автор кладет кисть — все закончено. Впереди — мирное течение в установленном русле, спокойное ожидание конца. Архитектоника произведения выдержана и внешне, формой — гармонической сменой частей, и внутренне — органически развертывающимся содержанием.

И тут неожиданно красивое добавление: последний раздел. В авторе просыпается буддист — ведь он обратился давно на путь Будды, и его буддийские настроения все время обвеивают его писания. Однако доселе мы не встречали в них особой религиозности, пламенной веры; само отречение его от мира носит несколько иной, не чисто буддийский характер. Ведь отвергает он мир не столь уж принципиально, а более эмпирически: не то что по существу мир во зле лежит, а так существует на деле. В этом характернейшая черта всего мировоззрения Тёмря. Буддизм он принимает лишь потому, что его собственный опыт, его личные переживания, течение судьбы — все навело его на мысли, сходные с буддийскими. Только сходные, но не совпадающие вполне по существу: он любит свою хижину, свои вещи, свою поэзию, музыку, окружающую природу, наконец, свою душу, самого себя, — а завет Будды гласит: «К вещам прикоснувшись, не прикрепляйся душой к ним». Он же к ним прикрепился, — и искания свободы своего волеизъявления, выявления своей личности, возможности хранить в чистоте и неприкосновенности свои вкусы и интересы не что иное, как са-

мое крепкое прикрепление к «вещи». Уход от мира Тёмэй делает по существу ради себя самого: его отношение к мирской суете, к жизни и деятельности в мире есть по существу результат его самоутверждения. Оно же не вяжется с истинным настроением буддизма: не самоутверждение, но самоотречение, не отвержение мира во имя свободы души, но отдавание этой души миру, пусть не внешнему, не суетному, но тем не менее в этом последнем существующему, в нем живущему, а чрез него и миру иному. И прав Тёмэй, когда в последней части «Записок» сознается в своем пристрастии к вещам, сказавшемуся в предыдущих разделах. И кается в нем: и не прав,— ибо по существу не в отвержении, а в приятии, но и преодолении лежит истинный путь великого учителя Дальнего Востока и Юга. И ему действительно остается, как он и делает, только одно: «...к языку обратившись, раза два или три неугодную Будде молитву ему произношу». [...]

VIII

[...] Параллелизм в самом широком смысле — грамматическом, фразеологическом, стилистическом и психологическом, понимаемом как определенный порядок в чередовании психических образов,— является наиболее отличительной чертой произведения Тёмэя и в этом отношении роднит его со многими произведениями и китайской, прежде всего, и японской литературы. Он влечет за собою строгое взаимное соответствие отдельных частей периода или даже фразы, в чем несомненно сказалось влияние на него тех писателей,

изучение которых входило в кодекс литературно-художественного образования людей того времени. Эта особенность приводит к тому, что через все произведение Тёмэя проходит какое-то неопределенное ритмическое начало. Ритм его речи — несомненно прозаический — все время, неустанно ощущается при чтении. Нелегко доискаться тех средств, которыми автор достигает такой ритмизации: это прежде всего параллелизм в указанном смысле; затем сюда нужно отнести, во-первых, особый прием в расположении и чередовании длинных и кратких фразеологических концепций, умелое пользование, вовремя теми и другими; во-вторых, искусное употребление наречий, союзов, восклицательных оборотов и всяких вспомогательных образований, полное владение которыми представляет такое затруднение для японского писателя. И, наконец, сюда присоединяется то внимание, которое он уделяет расположению и распределению звуковых эффектов, так сказать, словесной инструментовке. Эта часть, безусловно, не выступающая на первый план и не представляющая особенно сильной его стороны, тем не менее им не забыта и содействует той ритмизации его речи, которая упомянута выше.

К числу характерных свойств письма Тёмэя нужно отнести еще одно: четкость и определенность образов и выражений. Автор не прибегает для этой цели к длинному ряду определений, к нагромождению признаков, — он достигает эффекта всего лишь одним кратким штрихом. Его речь кратка, но сложна и ясна; нет ни многословия, ни лишних выражений. Речь насыщена содержанием, оно само изнутри создает оформленность понятий

и не нуждается в добавлении извне. Пожалуй, эта краткость и четкость — наиболее привлекательная черта «Записок» со стилистической точки зрения.

Кое-кто из японских филологов обнаруживает у Тёмря некоторую неискренность в употреблении вспомогательных глаголов и вместе с тем не совсем безукоризненный подбор японских слов. Весьма возможно, что по сравнению с романами хэйанского периода, где подобное искусство достигло своей высочайшей степени, его речь и отличается этими недостатками, но не следует забывать, что это в значительной степени вызывается вышеуказанными особенностями его письма. Сжатость речи, сдержанность в образности, параллелизм и ритмизация сдерживают свободу в образовании многообразнейших форм вспомогательных глаголов — этого в действительности, как говорит один японский критик, мозга и нервов языка, — а также стесняет писателя при выборе слов. Недостаток подмечен верно, но не усмотрена его органическая причина. Скорее, одно еще нужно добавить: это манера Тёмря заимствовать свои образы, иногда целые конструкции у других авторов. Сама первая фраза его «Записок» уже представляется претворенной в японскую форму начальной строфой одного китайского стихотворения, и таких мест во всем произведении немало. [...]

Иной читатель, прочтя записки Тёмря, пожалуй, будет недоволен отсутствием в них сильно бьющего чувства, поэтических мест, подъема, глубины и иных риторических особенностей речи. Этого у Тёмря и в самом деле почти нет. Ровно течет его речь, планомерно журчащим потоком, не вздымаясь бурными волнами. Оно и понятно: писались

«Записки» на склоне жизненного пути, когда все позади, все волнения и бури молодости и зрелого возраста давно канули в прошлое; писались в тиши, в покое уединенной кельи, где ничто не могло взволновать, взмутить успокоенную душу отшельника. Весь строй мыслей и чувств уже определился, все приняло уравновешенный характер: за «Записки» автор мог взяться только тогда, когда почувствовал мир, снизошедший в его душу и прочно в ней утвердившийся. Они — выражение нашедшего себя, свое успокоение духа. И что же, как не этот душевный мир и покой восславляют «Записки»? О нем лишь одним они говорят, ему поклоняются, его ценят более всего на свете. И ложно звучали бы громкие фразы, патетические восклицания, если бы автор попытался украсить ими свою речь: не к месту они, не естественны, не вызываются ни ходом душевных движений, ни обстановкой.

Нет глубины, но наш автор — он сам неглубок: он не повергся в неизмеримые бездны страданий или наслаждений; он не из тех, кто до конца проникает в сущность вещей, кто до боли тесно сближает их с собою. Его волнения, его переживания, его настроения иного порядка — земного, несмотря на отход от мира: «прикасаясь к вещам», он более близок к их оболочке, чем к их ядру. В этом отличие его «Записок» от проникновенных, пламенно-религиозных, насыщенных яркой интуицией дневников других удалившихся от мира, как, например, монаха Кэико.

В этом их прелесть и своеобразие: они — прекрасное поэтическое исповедание мировоззрения и мироощущения человека, оказавшегося чуждым

миру, это понявшего и почувствовавшего, и сконцентрировавшего все свои волнения и переживания, все силы своей природы в сохранении и утверждении своей личности, самого себя и в жертву этому принесшего весь земной, суетный, но живущий и действующий мир своих близких людей; человека, к религии обратившегося, но глубоко к ней не подошедшего и ею не спасенного. И в этом его трагедия, в этом, как он сам говорит, или оплата за прежнюю жизнь, за деяния в прежнем существовании, или же все еще следствие «в заблуждениях восставшего сердца».





Камо-но Тёмрэй

ЗАПИСКИ ИЗ КЕЛЬИ

РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ

I

Струи уходящей реки..., они непрерывны; но они — все не те же, 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 подобны¹.

В «перлами усталной»² столице вышки на кровлях рядят, черепицами спорят жилища людей благородных и низких. Века за веками проходят — и нет им как будто конца..., но спросишь: «так ли оно в самом деле»? — и домов, с давних пор существующих, будто так мало: то — в прошлом году развалились, отстроены в новом; то — был дом большой и погиб, превратился в дом малый. И живущие в них люди — с ними одно: и место — все то же; и людей так же много, но тех, кого знаешь еще с давней поры, средь двух-трех десятков едва наберется один или двое. По утрам умирают; по вечерам нарождаются... — порядок такой только и схож, что с пеной воды.

Не ведаем мы: люди, что нарождаются, что умирают..., откуда приходят они и куда они уходят? И не ведаем мы: временный этот приют — ради

кого он сердце заботит, чем радует глаз? ³ И сам хозяин, и его жилище, оба уходят они, соперничая друг перед другом в непрочности своего бытия... и зрелище это — совсем, что роса на вьюнках: то — роса опадет, а цветок остается; однако хоть и останется он, но на утреннем солнце засохнет; то — цветок увядает, а роса еще не исчезла; однако хоть не исчезла она, — вечера ей не дожждаться.

II

С той поры, как я стал понимать смысл вещей, прошло уже более чем сорок весен и осеней, и за это время постепенно накопилось много необычного, чему я был свидетелем.

[1. Пожар]

Было это давно: как будто в третьем году Ан-гэн ⁴, в двадцать восьмой день четвертой луны (1177 г.). В беспокойную ночь, когда неистово дул ветер, около восьми часов вечера в юго-восточной части города ⁵ начался пожар и распространился до северо-западной стороны. В конце концов он перешел на ворота Судзаку-мон, дворец Дай-коку-дэн, на здания Школы высших наук и Управления гражданскими делами, и они в одну ночь превратились все в пепел. Начался пожар, кажется, в переулке Томи-но-кодзи на улице Хигути и возник с баракон, куда помещали больных.

При дующем во все стороны ветре огонь, переходя то туда, то сюда, развернулся широким краем, будто раскрыли складной веер. Дома вдалеке заволакивались дымом; вблизи всюду по земле стлалось пламя. В небеса вздымался пепел, и во

всем этом, багровом от огня, окружении как будто летали оторвавшиеся языки пламени, не устоявшие перед ветром: они перелетали через один-два квартала. Люди же — среди всего этого... могли ли они еще сохранить свой здравый рассудок? Одни, задохнувшись в дыму, падали наземь; другие, объятые огнем, умирали на месте; третьи..., пусть сами кой-как и спасались, но имущество вынести не успевали, так что все драгоценности, все сокровища так и превращались в пепел. А сколько все это стоило?

В тот раз домов высших сановников сгорело шестьдесят, а сколько других — и число неизвестно! Говорят, всего во всей столице число сгоревших построек достигало одной ее трети. Мужчин и женщин погибло несколько тысяч, а коней и волов — им и конца не знали!

Средь всех людских забот, вообще таких бессмысленных, поистине самая бесплодная это — озабочивать свое сердце, тратить сокровища, с тем, чтобы построить себе жилище в этой ненадежной столице...

[2. Ураган]

Случилось затем, что в четвертом году Дзисё, в двадцать девятый день четвертой луны (1180 г.) со стороны «Средних Ворот» и Кёгоку поднялся сильный вихрь и свирепо задул, охватив все вплоть до шестого проспекта. Когда он захватывал своим дуновением сразу три-четыре квартала, из всех домов, заключенных в этом пространстве, и больших, и маленьких, не оставалось ни одного неразрушенного: одни так целиком и обрушивались наземь; от других оставались только стропила;

а то — ветер, сорвав с ворот навесы, относил их за четыре-пять кварталов; сметая же заборы, превращал все окружающее в одно сплошное целое. Тем более имущество из домов: все без остатка летело оно в небеса. Такие же предметы, как планки из кровель или дощечки, были совсем как листья зимой, что метутся по ветру. Пыль носилась, как дым, так что и глаз ничего не мог разобратить. При звуках же страшного грохота нельзя было слышать и человеческих голосов, говоривших что-либо.

Сам «Адский вихрь»⁶, и тот, казалось, должен быть не сильнее этого!

Повреждались и гибли не одни дома; без счета было и таких, кто во время их исправления повреждали себя и становились калеками.

Ветер перешел на юго-западную часть города и там причинил горе многим людям.

Вихри дуют постоянно, но такие... бывают ли вообще? Тот вихрь был необыкновенен, так что у людей появилось подозрение: не предвестье ли это чего-нибудь, что должно случиться?

[3. Перенесение столицы]

Затем, в том же году, в шестую луну (1180 г.), внезапно приключилось перенесение столицы. Случилось это совершенно неожиданно для всех.

Сколько известно о начале этой столицы, ее определили тут в правление императора Сага⁷, и с той поры прошло уже несколько сот лет.

Вещь не такая, чтобы так просто, без особых причин можно было бы менять, отчего картина всеобщего недовольства и горя превосходила даже то, что было бы естественным.

Однако говорить что-либо было напрасно, и все, начиная с самого государя, — сановники, министры, — все переселились в провинцию Сэтцу, в город Нанива⁸. Из тех, что находились на службе, кто стал бы оставаться один в старой столице? Из тех, кто в заботах о должности и чинах, все полагал в государевых милостях, всякий спешил переселиться как можно скорее. Те же, кто потерпел в жизни неудачу, кто был в этом мире лишним, без всяких надежд впереди, те — скорбя — оставались на месте.

Жилища, что спорили карнизами друг с другом, с каждым днем приходили в упадок. Дома сламывались и сплавлялись по реке Ёдогава⁹. Местность на глазах превращалась в поле.

Сердца людей все изменились: значение стали придавать только одним коням и седлам; таких же, кто употреблял бы волов и экипажи, — таких уже более не стало. Стремилась только к владениям на Юге и Западе. О поместьях же на Севере и Востоке и думать не хотели¹⁰.

В ту пору как-то по делу, случайно, мне довелось побывать в этой новой столице в провинции Сэтцу. Посмотрел я, как там все обстоит. Тесное пространство, — негде и улицу разбить; Север, — прилегая к горам, — высок, а Юг, — близкий к морю, — низменен; все время — неумолчный шум от волн, морской ветер как-то особенно силен. Дворец помещался между гор, так что даже начинало казаться: «уж не таким ли был и тот, бревенчатый дворец?» Впрочем, он все же имел иной вид, и было даже кое-что в нем и красивое¹¹.

Все эти дома, что каждый день ломались и сплавлялись по реке в таком количестве, что ей

самой течь было негде, все эти дома, — где же они? — Где они построены? Мест пустынных много, а построенных домов — так мало!

Прежнее селенье¹² — уже в запустенье, новый же город еще не готов. Все жители же были, что плавающие по небу облака. Обитавшие здесь издавна, потеряв теперь землю, горевали; те же, кто селился вновь, испытывая нужду в материалах для построек, страдали.

Посмотришь по дорогам: те, кому надлежало бы ездить в колесницах, — верхом на лошади; кому следовало бы носить форменное одеянье, — ходят в простом платье. Весь облик столицы сразу изменился, и только одна эта деревенщина — служилые люди¹³ оставались все теми же!

Стали говорить: «уж не предвестье ли это смут на миру?» — и так оно и было: мир с каждым днем приходил все в большее волнение, и сердца людские не видели покоя. В конце концов жалобы народа не оказались тщетными: в тот же год зимою государь соизволил вновь вернуться в прежнюю столицу. Однако — пусть и будет так, но эти всюду разбитые дома... как с ними быть? По прежнему их больше уж не отстроить!

Приходилось мне слышать, что в мудрое правление времен минувших царством управляли милосердием, дворцы крыли лишь тростником, карнизов даже не устраивали вовсе; а видеть приходилось, что дыму мало, — легкую подать и ту снимали...¹⁴

Это потому, что любили народ, людям помогали! Каков же свет нынешний, — легко узнать, сравнив его с минувшим!

[4. Голод]

Затем, как будто в годы Ева (1181 г.): давно это было и точно не помню... Два года был голод и происходили ужасные явления. Весной и летом — засуха; осенью и зимой — ураганы и наводнения. Такие бедствия шли одно за другим и злаки совсем не созревали. Весной только напрасну пахали, летом — сеяли... был лишь один труд; жатвы же осенью не было, зимой не было оживления с уборкой хлеба.

От этого и население в разных провинциях... то, бросая земли, уходило за свои пределы; то, забыв о своих домах, селилось в горах. Начались различные моления, совершались и особые богослуженья, и все-таки действий всего этого заметно не было.

Жизнь столичного города во всем зависит от деревни: если не будет подвоза оттуда, нельзя даже видимость ее поддержать.

Отчаявшись к концу, вещи стали прямо что бросать, без всякого разбора, но и все-таки людей, кто хоть поглядел бы на них, не находилось. А если изредка и оказывались такие, кто хотел бы променять на них продукты, то золото при этом ни во что не ставили, хлебом же дорожились. По дорогам было множество нищих, и голоса их — голоса горя и страданий — заполняли весь слух людской.

Первый такой год, наконец, закончился. Люди думали: «посмотрим, что следующий год! Не поправит ли он наши дела?», но в следующем году вдобавок ко всему еще присоединились болезни и стало еще хуже. Признаков улучшения никаких.

Люди — все умирали с голоду, и это зрелище — как все кругом с каждым днем идет все хуже и хуже — совпадало со сравнением «рыбы в мелкой воде»¹⁵.

В конце концов даже такие люди, что ходили в шляпах — стали носить обувь, — люди с приличным видом, даже и они только и знали, что бродить по домам и просить милостыню!

Посмотришь: «ну, что? — все еще бродят эти пришедшие в отчаяние люди»? а они уже упали и умерли. Тем, что умирали голодной смертью под забором, с краю дорог, — им и счета не знали. Так как их никто не подбирал и не выбрасывал, зловоние заполняло собой все кругом, а вид этих разлагающихся тел представлял собой такое зрелище, в котором взор человеческий многое и вынести не был в силах. Что же касается долины самой реки, то там уже не стало и дороги, чтобы разойтись коням и экипажам.

Пропадали силы и у дровосеков в горах, и дошло до того, что даже в топливе появился недостаток. В связи с этим те, кто не имели нигде никакой поддержки, сами начинали ломать свои дома и, выходя на рынок, продавать их на дрова. Но и тут стоимости того, что каждый выносил, не хватало даже для того, чтобы поддержать его существование хотя бы на один день. Было ужасно, что среди этих дров попадались куски дерева, где еще виднелись кой-где или киноварь, или листочки из золота и серебра. Начинаешь разузнавать — и что же оказывается? Люди, которым уже ничего не оставалось делать, направлялись в древние храмы, похищали там изображения будд, разбивали священную утварь и все это кололи на дрова. Вот

какие ужасные вещи мог тогда видеть рожденный в этой юдоли порока и зла! ¹⁶

И еще... бывали и совсем уже неслыханные дела: когда двое, мужчина и женщина,— любили друг друга, тот, чья любовь была сильнее, умирал раньше другого. Это потому, что самого себя каждый ставил на второе место, и все, что удавалось порою получить, как милостыню, прежде всего уступал другому — мужчине иль женщине, словом, тому, кого любил. По этой же причине из родителей и детей, как и следовало ожидать, с жизнью расставались первыми родители. Бывало и так: нежный младенец, не зная, что мать его уже бездыханна, лежал рядом с ней, ища губами ее грудь.

Преподобный Рюгё из храма Ниннадзи ¹⁷, скорбя о том, что люди так умирают без счета, совершал вместе с многочисленными священнослужителями, повсюду, где только виднелись мертвые, написание на челе у них буквы «а» и этим приобщал их к жизни вечной ¹⁸.

Желая знать, какое количество людей так умерло в четвертую и пятую луну, произвели подсчет, и оказалось, что во всей столице, на пространстве на Юг от первого проспекта, к Северу от девятого, на Запад от Кёгоку и к Востоку от Судзаку умерших было более сорока двух тысяч трехсот человек.

А сколько народу умерло до этого срока и после него!

Если же присчитать сюда и долину рек Камогава, Сиракава, западную часть столицы и разные окрестности вокруг,— то им и предела не будет!

А что если еще посчитать во всех провинциях и семи главных областях!

Слышал я, что не так уже давно, в те годы, когда на престоле был Сутоку-ин, кажется в годы Тёдзё (1132—1134 гг.) — было нечто подобное¹⁹. Я не знаю, как тогда все это происходило, но то, что было теперь пред глазами, было так необычайно и так печально.

[5. Землетрясение]

Затем, во втором году Гэнрюку (1185 г.) случилось сильное землетрясение. Вид его был необыкновенный: горы распадались и погребали под собой реки; море наклонилось в одну сторону и затопило собой сушу; земля разверзалась, и вода бурля поднималась оттуда; скалы рассекались и скатывались вниз в долину; суда, плывущие вдоль побережья, носились по волнам; мулы, идущие по дорогам, не знали куда поставить ногу. Еще хуже было в столице: повсюду и везде — ни один храм, ни один дом, пагода иль мавзолеей не остался целым. Когда они разваливались или рушились наземь, пыль подымалась, словно густой дым. Гул от сотрясения почвы, от разрушения домов был совсем, что гром. Оставаться в доме — значило быть сейчас же раздавленным; выбежать наружу, — тут земля разверзалась. Нет крыльев — значит и к небесам взлететь невозможно; сам — не дракон, значит и на облака взобраться трудно. Мне думается, что из всех ужасов на свете самое ужасное — именно землетрясение!

Но самым печальным, самым грустным из всего этого представлялось то, как один мальчик лет шести-семи, единственный ребенок одного воина,

под кровлей каменной ограды забавлялся невинной детской игрой — строил домик; как он, вдруг погребенный под развалинами стены, оказался сразу раздавленным настолько сильно, что и узнать его было нельзя; и как горевали, не щадя воплей, его отец и мать, обнимая его, у которого глаза почти на дюйм вылезли из орбит...

Когда подумаешь, что в горе по ребенку, даже те, кто от природы исполнен мужества, все же забывает и стыд и все, мне жалко их становится и в то же время представляется, что так и быть должно ²⁰.

Сильное колебание почвы через некоторое время приостановилось, но отдельные удары еще долго не прекращались. Дня не проходило, чтобы не было двадцати—тридцати таких толчков, что нагоняли на всех новый страх.

Прошло десять — двадцать дней, и толчки постепенно отдалились. Потом их стали насчитывать четыре или пять в день, а то и два-три; потом уже через день, или один раз за дня два-три: остатки колебаний продолжались таким образом месяца с три.

Средь четырех стихий — вода, огонь и ветер причиняют бедствия постоянно, земля же как будто особенных бед не делает. Правда, в древности, в годы Сайкó (854—856), было большое землетрясение: в храме Тодайдзи даже упала голова со статуи Будды ²¹; много и других подобных несчастий происходило; но все же это никак не может сравниться с тем, что произошло на этот раз. Все люди стали говорить, как безотрадные дела земные. Поэтому начинало казаться, что вот-вот хоть немножко ослабнет порок в людских

сердцах... Но дни и месяцы одни шли за другими, перевалил год, и скоро не стало и совсем уже таких, кто хотя бы словом заикнулся об этом всем.

III ²²

Вот какова горечь жизни в этом мире, вся непрочность и ненадежность и нас самих, и наших жилищ. А сколько страданий выпадает на долю нашего сердца в зависимости от отдельных обстоятельств, в соответствии с положением каждого — этого и не перечесть!

Вот люди, которые сами по себе не пользуются влиянием и живут под крылом у могущественных домов: случится у них большая радость, — они не смеют громко смеяться; когда же у них грустно на сердце, — они не могут рыдать вслух; чтобы они ни делали, — они беспокойны. Как бы они ни поступали, — они страшатся, дрожат. Совсем, что воробьи вблизи гнезда коршуна!

Вот люди, которые сами — бедняки, и живут по соседству с домом богатых: каждое утро уходят они, каждый вечер приходят, крадучись, так как стыдятся своего неприглядного вида. Посмотришь, как их жены и дети, все домочадцы завидуют этим богатым; послушаешь, как те из богатого дома их не ставят ни во что, — и вся душа поднимается и ни на мгновение не приходит в покой!

Вот люди, что живут в городской тесноте: приключится вблизи их пожар, — не избежать беды и им; а вот люди, что живут на окраинах: в сношениях с городом у них так много неудобств; к тому же постоянно случаются нападения воров и разбойников.

У кого могущество, — тот и жаден; кто одинок, — того презирают; у кого богатство, — тот всего боится; кто беден, — у того столько горя; на поддержке других, сам — раб этих других; привяжешься к кому-нибудь, — сердце будет полонено любовью; будешь поступать как все, — самому радости не будет; не будешь поступать как все, — будешь похож на безумца. Где же поселиться, каким делом заняться, чтобы хоть на миг найти место своему телу, чтобы хоть на мгновенье обрести покой для своей души?

РАЗДЕЛ ВТОРОЙ

I

Вот и я сам... Бабка моя с отцовской стороны передала мне по наследству дом, и долго я жил в нем, но потом судьба моя переменилась, меня постигла неудача, потерял я очень много всего, и поэтому был больше уже не в силах оставаться там же; и вот, имея уже за тридцать лет, я от всего сердца сплел себе простую хижину.

По сравнению с моим прежним жилищем эта хижина равнялась всего одной десятой его части: я выстроил помещение только для одного себя, за постройку же дома по-настоящему и не принимался. Ограду кое-как устроил из глины, ворота же поставить не хватило средств.

Взяв взамен столбов бамбуковые жерди, я устроил сарай для колесницы.

Всякий раз, как только шел снег или дул сильный ветер, бывало далеко небезопасно. Самое

место было неподалеку от реки, отчего всегда существовала угроза наводнения, да и страх от разбойников был не мал.

И вот, переживая этот чуждый сердцу мир, заставлял страдать я свою душу тридцать с лишком лет. За это время испытал я много превратностей судьбы и само собою постиг, как ничтожна вся наша жизнь. Поэтому, встречая свою пятидесятую весну, ушел я из дому совсем и отворотился от суетного мира.

С самого начала я не имел ни жены, ни детей, так что не было таких близких мне людей, которых тяжело было бы покинуть. Не было у меня также ни чинов, ни наград; на чем же я мог, в таком случае, остановить свою привязанность? И так уже без толку сколько весен и осеней провел я в облаках горы Охараяма!

И вот теперь шестидесятилетняя роса, готовая вот-вот уже исчезнуть, вновь устроила себе приют на кончике листка. Совсем как строит себе приют на ночь одну охотник; как свивает себе кокон старый шелковичный червь.

По сравнению с жилищем в средний период моей жизни это новое не будет равно даже одной сотой его части.

Меж тем годы все клонятся к закату, мое жилище с каждым годом становится тесней. На этот раз мой домик совсем уж необычен: площадью едва в квадратную будет сажень, вышиной же футов в семь, не больше. Так как места я не выбирал особо, то и не строил, избрав себе ту точку, что была по приметам хороша. Из земли воздвиг я стены, покрыл простою кровлей, на местах пазов прикрепил металлические скрепы. Случись не

по душе что, чтоб можно было с легкостью в другое место все перенести. И даже если бы все заново строить мне пришлось, хлопот не так уж много было бы: всей поклажи — едва два воза будет; вознице — плата за труды, и более расходов никаких.

II

Теперь, сокрыв стопы свои в глуши гор Хинояма, на южной стороне жилища я построил легкий навес от солнца и настлал там настилку из бамбука, на западе которой устроил полку для воды священной. В хижине самой у западной стены установил изображение Амида²³, и когда я наблюдал на нем лучи клонящегося солнца, мне представлялось, что этот свет с его чела. На половинках той занавески, что была пред ним, я прикрепил изображение Фугэн²⁴ и рядом с ним Фудо²⁵. Над северной перегородкой устроил маленькую полку и поставил там три или четыре шкатулочки плетеных из черной кожи; вложил туда собрание стихов, музыкальных пьес, сборник Одзёёсю²⁶, а подле поставил по инструменту — кото и бива. Были это — оригото и цугибива²⁷. У восточной стороны настлал подстилку из стеблей папоротника, расстелил рогожу из соломы, и — вот оно, мое ночное ложе. В восточной же стене проделал я окно, тут же рядом поставил столик для письма. У изголовья стояла жаровня для углей. Ее я приспособил для топки хворостом. Заняв местечко к северу от хижины, его обнес редким низеньким плетнем, и — вот он, садик мой. Здесь я сажал различные лекарственные травы. — Вот каков был внешний вид моей непрочной хижины.

Если описать картину всей той местности, то к югу был уставлен водосток, и, сложив из камней водоем, я собирал себе там воду. Деревья росли у самого навеса кровли, отчего собирание хвороста для топлива было делом не тяжелым.

Звалось это место — гора Тояма.

Вечно зеленый плющ скрывал собой все следы. Долины густо поросли деревьями. Однако запад²⁸ — тот был открыт. И это не могло не навеять особых мыслей...

Весной — глядишь на волны глициний... Словно лиловые облака они заполняют собой весь запад²⁹.

Летом — слушаешь кукушку... Всякий раз, как перекликаешься с нею, как будто заключаешь уговор о встрече там, на горных тропах в стране потусторонней³⁰.

Осенью — весь слух заполняют голоса цикад... И кажется: не плачут ли они об этом непрочном и пустом, как скорлупа цикады, мире?³¹

Зимой — любишься на снег... Его скопление, его таянье — все это так похоже на наши прегрешенья!

Когда молитва на ум нейдет иль из чтенья книг священных ничего не получается, я отдыхаю, пребывая в полном бездействии. Нет того, кто мог бы в этом мне помешать; нет и спутника такого, которого должно было бы стыдиться.

Обет молчания я на себя особо не накладывал, но, живя один, я невольно соблюдаю и «чистоту уст». Блюсти все заповеди во чтобы то ни стало я вовсе не пытался, но раз обстановки, способствующей их нарушению, нет, в чем же я их нарушу?

По утрам, отдавшись весь тем «светлым волнам, что идут вслед за ладьей», я вдаль гляжу на лодки, плывущие взад и вперед у Оканоя, и настроенье заимствую у Ман-сями³².

Вечером, когда ветер заставляет листву в плющах звучать, устремляюсь думой к реке Дзиньё,— и подражаю мелодиям Гэн Тотоку³³.

Когда же волнение души еще сильнее, нередко в отзвук соснам вторю музыкой «Осенний ветер»; звучанью же воды в ответ играю «Ручеек текущий». Мое искусство — неумело. Но я не собираюсь услаждать слух других людей. Для себя играю я. Для себя пою. Питаю лишь свое собственное сердце.

И еще: у подножия горы стоит хижина из хвоста. То жилище стража этих гор. Живет там отрок. По временам приходит он сюда, меня проведать. А то, когда мне скучно, я сам беру его своим товарищем, и мы вдвоем гуляем.

Ему — шестнадцать лет, мне — шестьдесят. Наши возрасты — различны, но в том, в чем сердце обретает утешение себе, мы с ним равны.

А то — нарву себе цветочков осоки, собираю ягоды брусники иль набирать начну картофель горный, рвать петрушку; то,— спустившись вниз к полям, что у подножия горы,— подбираю там упавшие колосья и вяжу из них снопы.

Если ясен день, взобравшись на вершину, гляжу вдаль — на небо своей родины, обзреваю издали горы Кобатаяма, селение Фусими, Тоба, Хацукаси³⁴. У красот природы собственников нет³⁵, отчего и нет никаких препятствий усладе сердца моего.

Когда ходить пешком нетрудно мне и мои стремления далеко заходят, иду я по хребту, перехожу через гору Сумияма, минуя Касадори; а то — иду на богомолье в храм Ивама, направляюсь поклониться в храм Исияма. Иль, пересекая долину Авадзу, иду проведать то, что осталось от Сэмимару³⁶; переправившись же через реку Тагами-гава, навещаю могилу славного Сарумару³⁷.

Обратною дорогой, смотря по времени года, — иль люблюсь вишней, иль иду взором красный клен, иль срываю папоротник, иль подбираю плоды с дерев... И это все — то возлагаю на алтарь Будды, то оставляю в домике, как память.

Когда ночь тиха, при луне в окне вспоминаю с любовью своих прежних друзей; при криках же обезьян увлажняю слезами свой рукав. Светлячки в кустах издали путаются с огоньками рыбаков у острова Макиносима. Предраассветный дождь похож на бурю, сдувающую лист с дерев.

Когда слышу крики горных фазанов, в мысль мне приходит: «то не отец ли мой? не моя ли это мать?»³⁸ Когда же олени с гор, уже привыкнув, подходят ко мне совсем близко, я чувствую, насколько я далек уже от мира³⁹.

А то, разведа сильнее тлеющий огонек, делаю его товарищем своего старческого бдения. Вокруг не такие уж страшные горы, но случается внимать с волнением и крикам сов, так что разным картинам в этих горах во всякое время года нет и конца. Тем более же для того, у кого мысли глубоки, у кого знания велики... для того этим только все не ограничивается!

III

Да! Когда я в самом начале селился здесь, я думал: «ну, на время»... И так прошло уже целых пять лет. Моя легкая хижина стала немножко уже ветхой, на кровле образовался глубокий слой гнилой листвы, на ограде вырос мох. Когда приходится — случайно как-нибудь — прослышать о столице, я узнаю, как много благородных людей поумирало с той поры, как я сокрылся в этих горах. Про тех же, кто и в счет идти не может, трудно и узнать что-либо. А сколько таких домов, что погибли при частых пожарах! Выходит, что только мой временный приют... лишь в нем привольно и не знаешь беспокойств!

Пускай тесны его размеры, есть в нем ложе, чтоб ночь проспять; циновка есть, чтобы днем сидеть. Чтоб приютить лишь одного, его вполне хватает. Рак-отшельник любит раковинку небольшую; это потому, что он хорошо знает, кто он таков. Морской сокол живет на голых скалах; это потому, что он сторонится от людей. Вот так и я: мои желанья — только покой; мое наслажденье — отсутствие печали.

Вообще говоря, люди, когда строят жилища, обычно делают это вовсе не для себя: один строит для жены, детей и прочих домочадцев; другой строит для своих родных, друзей; третий строит господину, учителю, и строят даже для сокровищ, для лошадей, волов... Я же устроил теперь все это для себя; для других не строил. И это потому, что — так уже устроен свет — в моем этом положении нет людей, которые за мною шли бы; нет и слуг, к которым приходилось бы обращаться,

Пусть и устроил бы я все просторнее,— кому приют давать мне, кого мне здесь селить?

Вот люди, что зовутся нашими друзьями: они чтут богатство, на первом месте ставят приятность в обращении; они не любят тех, в ком есть подлинное чувство, прямота.— Нет ничего лучше, как своими друзьями делать музыку, луну, цветы!

Вот люди, что зовутся нашими слугами: они смотрят только, велика ль награда иль наказание для них; превыше всего прочего ставят обилие милостей со стороны господ. Любишь их, ласкаешь, и все же — покоя от забот ты не дождешься этим.— Нет ничего лучше, как своим слугою делать самого себя! Когда случится дело, что нужно совершить, обращаешься к самому себе. Пусть будет это и не так легко, все же это легче, чем служить другим, смотреть за тем, как и что другие! Когда есть, куда идти, идешь сам лично. Хоть не легко бывает, все же лучше, чем заботить сердце мыслью о коне, седле, иль волах и колеснице!

Теперь себя я разделил на части, и две службы они мне служат: руки — слуги, ноги — колесница, и угождают они моей душе.

Душа же знает страданье тела и, когда оно страдает, ему покой дает; когда же оно здорово, ему велит служить. Хоть и велит, но меру не превысит! Хоть дело на лад и не идет, душу не волнуешь!

А это хождение — всегда пешком, всегда в движении... — Как это все питает жизнь! Зачем же зря в бездельи пребывать? Утруждать других, заставлять страдать их,— ведь это грех. Зачем же обращаться к чужим силам?

Точно так же и с одеждой, и с пищей: платье — из глициний, плащ — из пеньки: добуду их — и покрываю свое тело, цветы же осоки с равнин, плоды деревьев с гор, — их хватает, чтоб поддерживать жизнь. И — этого довольно.

С людьми я не встречаюсь, почему мне и не приходится стыдиться и досадовать на свой внешний вид. Пища — скудна, но хоть и груба она, — мне она сладка на вкус. Вообще все это говорю я вовсе не для тех, кто счастлив и богат, а говорю лишь о себе одном: сличаю, что было со мной прежде и что есть теперь.

С тех пор, как я бежал от мира, как отринул все, что с телом связано, нет у меня ни зависти, ни беспокойства.

Жизнь свою вручив Провидению, я не гонюсь за ней и от нее не отвращаюсь.

Существо мое — что облачко, плывущее по небу: нет у него опоры, нет и недовольства. Вся радость существования достигает у меня предела у изголовья беззаботной дремы, а все желания жизни пребывают лишь в красотах сменяющихся времен года.

Все три мира — всего лишь одна душа!⁴⁰ Душа — в тревоге, и кони, волы, все драгоценности уже ни к чему; палаты и хоромы уже больше нежеланны! Теперь же у меня уединенное существование, маленький шалаш; и я люблю их.

Когда случится мне заходить в столицу, мне стыдно, что я — нищий-монах; но когда по возвращении я сижу здесь у себя, я сожалею о тех, кто так привержен к мирскому греху. Если кто-нибудь усомнится в том, что здесь сказал я, пусть он посмотрит на участь рыб и птиц. Рыбе в воде

не надоест. Не будешь рыбой, ее сердце — не понять! ⁴¹ Птица стремится к лесу. Не будешь птицей, ее сердце — не понять! Совсем тоже и с настроениями отшельника. Не прожив так, кто их поймет?

РАЗДЕЛ ТРЕТИЙ

I

Но вот лунный диск земной жизни клонится к закату и близок уже к гребню «предконечных гор». И когда я предстану вдруг пред скорбью «трех путей» ⁴², о чем придется мне жалеть?

II

Будда учил людей: «Соприкоснешься с вещью, не прикрепляйся близко к ней!» Значит и то, что я теперь люблю вот эту хижину из трав, уже есть грех. Значит то, что я привержен так к уединенью,— уже преграда на пути... А что же, когда я говорю о бесполезных радостях и провожу так зря и попусту все время?

III

В предрассветную тишь сижу я в думах об этом законе и, обращаясь к своей душе, задаю ей вопрос: «убежал ты от мира, с горами, лесами смешался... все для того, чтоб душу спасти, чтоб «Путь» выполнять. Но вид твой подобен монаху,

душа же — в скверне погрязла. Жилище твое по образцу Дзёмё-кодзи ⁴³, а то, что ты совершаешь, не достигнет даже до степени дел Сюрихандоку ⁴⁴. Иль в этом сам виноват? Все это — отплата презрением и бедностью за прежнюю жизнь? Иль это смущает тебя в заблужденьях погрязшее сердце?

И на это в душе нет ответа. Только одно: к языку обратившись, раза два или три негодную Будде молитву ему произношу.

Конец третьей луны второго года Кэняряку (1212 г.).

Писал брат Рэн-ин ⁴⁵ в хижине на горе Тояма.





ПРИМЕЧАНИЯ

В конце Предисловия к первому изданию «Записок из кельи» Н. И. Конрад отмечает, что уже первая их фраза «представляется претворенной в японскую форму начальной строфой одного китайского стихотворения, и таких мест во всем произведении немало». Далее он пишет:

«Многие образы, возбуждающие интерес своей красотой и неожиданностью, оказываются принадлежащими другому писателю; некоторые стилистические построения, кажущиеся нам столь своеобразными, ведут свое происхождение от другого произведения. Впрочем, только досадливый анализ и придирчивое исследование могут открыть нам эти явления,— сам Тёмэй их чувствовать не дает: заимствование становится у него вполне своим, чужая конструкция или образ органически тесно сливаются у него с собственной речью. Шероховатостей нет, перебоев и неприятных противоречий в стиле не ощущается вовсе. К тому же это прием — обычный для всех писателей Востока: умение вовремя искусно подставить мысль или образ, встречающиеся у другого, чем-нибудь выдающиеся, замечательные, искусно сплавить это в единое целое с тем, что идет от себя, всегда высоко ценилось и ценится там до сих пор. В этом критики усматривают, во-первых, свидетельство литературной образованности — совершенно необходимое условие для восточного писателя, во-вторых, доказательство умения господствовать над разнообразным поэтическим материалом. Писатель не в плену у одной лишь категории мыслей и чувств, построений и образов, пусть хоть они и свои, наоборот,— он над ними, он властвует и над своим, и над чужим и по своему произволу берет то, что ему в данный момент необходимо».

Вероятно, поэтому Н. И. Конрад и подошел с такой осторожностью к комментированию перевода: не хотел отнимать внимание читателя от художественной цельности текста. В ином случае примечания могли бы превратиться в комментарий к неким центам на японский лад, между тем и литературная традиция, и глубокая серьезность самого текста исключают такой подход. В этом смысле комментарий Н. И. Конрада оказался близок к позднейшей работе Нисио Минору при издании критического текста «Записок» (см. статью «От редакции», с. 30). Нисио комментирует лишь бесспорные цитаты и явные аллюзии, оставляя без примечаний те места у Тёмэя, которые заставляют вспомнить идейно-художественную фразеологию эпохи. Памятуя о том, что Н. И. Конрад не мог принять участия в настоящем издании, редакция решила расширить его комментарии, пояснив то, что, по ее мнению, все же нуждается в этом.

¹ Первому абзацу можно найти немало параллелей в дальневосточной философской и поэтической традиции. Ввиду его важности во всем построении «Записок» приводим наиболее существенные из них.

Из Конфуция («Суждения и беседы», глава 9 «Цзы хань», 16): «Стоя на берегу реки, учитель сказал: «Все течет так же [как вода]. Время бежит не останавливаясь» (см.: Древнекитайская философия. Собрание текстов в двух томах. М.: Мысль, 1972, т. 1, с. 157).

Из очень популярного в Японии сочинения китайца Лу Цзи (261—303) «Вздыхаю о преходящем»: «Увы нам! Река, вбирая в себя воду, становится рекою; вода же течет и с каждым днем уходит. Поколение, вбирая в себя людей, становится поколением, человек же входит в него и идет к закату. Какое же из поколений людей не было новым, но в каком же из поколений человек мог остаться прежним. Каждую весну непременно зацветает степь, но не было такого утра, когда бы на траве не высыхала роса» (перевод И. С. Лисевича).

Из сочинения на китайском языке японца Кукая (Кобо-дайси, 774—835) «Вхожу в горы»: «Или не видишь? Или не видишь? Воды святого ключа во дворце

государя! Миг — и вскипают, миг — и струятся [по саду]. Как схожа [с нами] эта быстрота. Вон там вскипает, а тут уже струится — сколько тысяч раз?! Струясь уходит, струясь уходит — впадает в пучину пруда. Впадает в пучину пруда, бесконечно меняясь, и там пропадает. В который же день, в который же час иссякнет течение воды?»

Наконец, эту же мысль мы находим в стихах любимого Тёмрэм великого японского поэта Какиномото Хитомаро (VIII в.): «Как пена на волнах прозрачных рек, // что с грохотом бегут по склонам гор // Макимукуяма, — // Таков и человек, что в мире здесь живет, // Таков и я!» (перевод А. Е. Глускиной. См.: «Манъёсю». М., 1971, т. 1, с. 481, № 1269).— *Ред.*

² ...«*перлами устланной*» — т. е. прекрасной; видимо, постоянный эпитет.— *Ред.*

³ *временный этот приют*...— Образ мира как временного приюта на бесконечном пути человеческих существований был чрезвычайно распространен в японской литературе того времени. Ср. с притчей Будды о мире как о горящем доме, приведенной в «Сутре Лотоса Благого Закона» (250 н. э.).— *Ред.*

⁴ Периодам правления государей в Японии, по примеру Китая, давались особые девизы, имевшие благоприятный смысл. Так, «Ангэн» значит «Источник покоя».— *Ред.*

⁵ Хэйан был построен в виде прямоугольника, вытянутого с севера на юг. Северный, наиболее почетный угол занимала резиденция государя — комплекс правительственных учреждений, в центре которого находился собственно дворцовый ансамбль (в частности, Дайкоку-дэн — церемониальный дворец). Из двенадцати ворот резиденции центральные, обращенные к югу, назывались Судзаку-мон. От них начинался проспект Судзаку, деливший город на восточную и западную части. Десять проспектов, шедших с севера на юг, пересекались с одиннадцатью, идущими с востока на запад; таким образом город делился на участки, в которых располагались улицы.— *Ред.*

⁶ «*Адский вихрь*» — по буддийской мифологии, забрасывал души грешников в первую из трех областей ада — огненный ад.— *Ред.*

⁷ Хэйан был заложен при государе Камму в 793 г. и в основном завершен к 806 г. При государе Хэйдзэй была сделана неудачная попытка вновь сделать столицей город Нара, но при государе Сага столицей опять стал Хэйан (810 г.).— *Ред.*

⁸ *Нанива* — старинное название г. Осака.— *Ред.*

⁹ *...по реке Едогава.*— Едогава протекает через Чанива.— *Ред.*

¹⁰ *Сердца людей все изменились.*— Вся эта тирада характеризует то положение, которое создалось в связи с господством выступившего первым на политическую арену военного дома Тайра с Киёмори во главе. Упоминаемое здесь перенесение столицы (собственно, не в Нанива, как говорит Тёмэй, но в Фукухара) совершилось по повелению этого Киёмори. С приходом к власти военного сословия, естественно, изменился и внешний вид городского быта: вместо аристократического экипажа, запряженного медлительными волами,— оседланные кони. Обозначалась и сфера политического и экономического тяготения: дом Тайра владел землями, главным образом в Юго-Западной Японии.

¹¹ *...Бревенчатый дворец* — наименование дворца, выстроенного императором Тэнти в провинции Тикудзэн в Асакура и предназначенного для остановок во время путешествий. Дворец представлял собою грубо сколоченную из почти необделанных деревьев постройку.

¹² *Прежнее селенье* — старая столица, Хэйан.— *Ред.*

¹³ *...служилые люди* — т. е. самураи, воины.

¹⁴ *Приходилось мне слышать...*— Обычная ссылка на «золотой век». В данном случае имеется в виду китайский император Яо, совершенно не требовательный к своему жилищу, и японский государь Нинтоку, заключивший по отсутствию дыма над кровлями его подданных, что им нечего варить на обед.

¹⁵ *...«рыбы в мелкой воде»* — слова Будды, приведенные в сборнике «Поучительные примеры из священных книг о бесконечном странствовании» («Одзёёсю», авт. Гэнсин, 985 г.): «Дни проходят, жизнь расточается, и ты будто рыба в мелководье».— *Ред.*

¹⁶ *...в этой юдоли порока и зла.*— Согласно буддий-

скому учению, от начала проповеди Будды должно пройти три эпохи: эпоха закона, эпоха подобия закона и эпоха конца закона, когда люди, погрязнув в пороке и зле, отвернутся от учения Будды. Времена Тёмая считались как раз таковыми.— *Ред.*

¹⁷ *Ниннадзи* — храм секты Сингон («Истинного Слова»), расположен в нынешнем Киото.— *Ред.*

¹⁸ *...к жизни вечной.*— Первая буква санскритского алфавита, по учению Сингон, являет образ истока, начала начал. Само ее созерцание освобождает от страданий, выводит на путь, в конце которого можно стать буддой, достичь нирваны — чистого блаженства, существующего в бесконечности.— *Ред.*

¹⁹ *...было нечто подобное.*— В те годы свирепствовала моровая язва.

²⁰ *Но самым печальным...*— Эпизод гибели мальчика в современном критическом тексте «Записок» отсутствует.— *Ред.*

²¹ *...в храме Тодайдзи...*— Храм Тодайдзи в Нара был построен в 749—751 гг. как символ японского буддизма. В нем находится шестнадцатиметровая статуя сидящего Будды Вайрочана — Будды Света.— *Ред.*

²² Большая часть главы III раздела первого (как и описанные келья и размышления о друзьях в разделе втором) по смыслу и по построению близка «Запискам в павильоне у пруда» Ёсисигэ-но Ясутанэ (934—997) из рода Камо — одного из предков Тёмэя.— *Ред.*

²³ *...изображение Амида...*— Будда Амида (Амитабха — «Неизмеримое сияние») — верховное божество в стране блаженства, которая, по буддийской мифологии, находится на западе — там, куда уходит солнце.— *Ред.*

²⁴ *Фугэн* — бодхисаттва Самантабhadра (санскр.). Бодхисаттва — существо безграничного милосердия и сострадания; достигнув высокой степени святости, он все же остается в мире, чтобы помогать людям, защищать все живое. Фугэн изображается на белом слоне по правую руку от Будды. Он олицетворяет неукоснительно-действенное добро учения Будды.— *Ред.*

²⁵ *Фудо* (Фудо-мёо) — грозное божество, отгоняющее злых демонов; изображается с мечом среди языков пламени.— *Ред.*

²⁶ *Одзёёсю* — см. прим. 15.

²⁷ *Кото* — музыкальный инструмент вроде длинной цитры, *бива* — вроде домры; *оригото* и *цугибива* — названия разновидностей этих инструментов.

²⁸ *Запад* — см. прим. 23.

²⁹ ...*глядишь на волны глициний...*— Тяжелые гроздь глициний колышатся, как волны. Сравнение глициний с облаками — образ заката — связано с представлением о том, что достигшего страны блаженства встречают Будда Амида и бодхисаттвы, летящие на лиловых облаках.— *Ред.*

³⁰ ...*слушаешь кукушку...*— Кукушка именуется в поэтической мифологии «птицей потусторонних гор» (она сопровождает умершего в страну смерти.— *Ред.*).

³¹ Цитата из стихотворения Бо Цзюй-и, посвященного его другу Ли Одиннадцатому: «Думая о тебе вечером, поднялся на холм в соснах и стою. Думы сверчков, голоса цикад заполняют слух, это осень». Цикада по-японски «удусэми», этим же словом обозначается «земная жизнь».— *Ред.*

³² Тёмэй приводит строки из пятистишия-танка Мац-сями (Сама Мандзэй, VIII в.), помещенного в антологиях «Манъёсю» и «Сюивакасю» (998 г.): «С чем сравнить нашу жизнь? След белых волн от ладьи, плывущей в утреннем сумраке». *Оканоя* — восточный берег реки Удзигава, на который открывался вид с горы Тояма, где жил писатель.— *Ред.*

³³ *Дзинъё* — японское чтение названия китайской реки Сюньян (Янцзы), где разворачивается действие поэмы Бо Цзюй-и «Шица» («Лютня»), повествующей о горестной судьбе замечательной певицы. *Гэн Тотоку* — Минамото Цунэнобу (1016—1097), знаменитый поэт и музыкант. Вся эта фраза ассоциативно строится на слове «плющ» (кацура); шелест листьев плюща звучит в начале поэмы Бо Цзюй-и и в названии места, где жил Минамото Цунэнобу.— *Ред.*

³⁴ ...*небо своей родины...*— т. е. столицы. Упомянутые в этой фразе места находятся в окрестностях Киото; прославлены во многих стихах.— *Ред.*

³⁵ Слова Бо Цзюй-и. Далее у него сказано: «Горы принадлежат тому, кто любит горы».— *Ред.*

³⁶ *Сэмимару* — поэт и музыкант (нач. X в.). Два его

стихотворения входят в антологию «Синкокинсю». Вот одно из них, связанное по настроению с «Записками» Тёмэя: «В нашем мире все так похоже: во дворце ли, в бедной лачуге не сможешь жить бесконечно».— *Ред.*

³⁷ *Сарумару* — поэт начала эпохи Хэйан (?). Биография неизвестна. Имя его окружено легендами. Вероятно, фраза Тёмэя «...иль ишу взором красный клен...» связана со стихотворением, приписываемым Сарумару и вошедшим в знаменитую антологию «Сто стихотворений ста поэтов» («Хякунин-иссю», XIII в.): «Как печальна осень, когда слушаешь плач олея идущего меж красных кленов в глубине гор».— *Ред.*

³⁸ Слегка измененное стихотворение, приписываемое японскому монаху Гёки-босацу (668—749), который в свою очередь цитирует мысль из одной из буддийских книг: «Все живущее — мой отец и моя мать».— *Ред.*

³⁹ Слегка измененное стихотворение великого японского поэта Сайгё (1118—1190).— *Ред.*

⁴⁰ В бесконечной цепи перерождений есть три мира: страстей, чистых желаний, бесстрастия. Тёмэй цитирует здесь «Сутру Лотоса Благого Закона». Далее в сутре сказано: «...вне души никакого закона нет».— *Ред.*

⁴¹ *Не будешь рыбой...*— Основано на одном из пассажей главы 17 «Осенний разлив» книги «Чжуан-цзы» (см.: «Древнекитайская философия», т. 1, с. 276).— *Ред.*

⁴² *...«трех путей»...*— После смерти грешник, в зависимости от содеянного, может попасть в одну из трех сфер ада: в огненный ад, ад голодных демонов, ад низменных тварей.— *Ред.*

⁴³ *Дзёмё-кодзи* (Вималакирти — владетель «чистого имени») — один из учеников Будды, отказался от богатства и удовольствовался бедной лачугой.— *Ред.*

⁴⁴ *Сюрихандоку* (Судапантхака) — имя одного из самых неспособных и упрямых учеников Будды.

⁴⁵ *Рэн-ин* — монашеское имя Тёмэя.





Н. И. Конрад

О ПРОИЗВЕДЕНИИ ТЁМЭЯ

[...] «Дзуйхицу» нельзя относить, строго говоря, ни к одному «чистому» прозаическому жанру; элементы повествования, описания, рассуждения в нем достаточно пестро смешаны. Пожалуй, можно отметить только то, что в некоторых «дзуйхицу» элемент «рассуждения» начинает играть первенствующую роль: ему подчиняются и повествование, и описание. К тому же это «рассуждение» дается еще и в несколько своеобразной форме: оно бывает нередко посвящено авторским эмоциям чисто лирического порядка.

«Записки» Тёмэя вся японская литературная традиция причисляет к этому жанру. Но — и это ясно даже при первом взгляде — разве Тёмэй пишет «что попало» и «как попало»? Разве тема его не определена? И разве форма его не выдержана с начала до конца как стильное произведение?

То разнообразие тематическое и отрывочность стилистическая, которые составляют отличительные признаки «дзуйхицу» как жанра, в «Ходзёки» как будто отсутствуют. Это несомненное обстоятельство побуждает другого современного исследователя японской литературы, Т. Игараси, отказаться включить «Записки» Тёмэя в общее число «дзуйхицу». Для него это — «своеобразное лири-

ко-повествовательное рассуждение» («Иссю-но дзё-дзётэки-кэн-дзёдзитэки-но ромбун») ¹.

Каждый из этих двух японских исследователей ² частично прав,— во всяком случае в своих основаниях: и то, на чем основывается Фудзикока — частичное совпадение текста «Ходзёки» и «Хэйкэ», и то, из чего исходит в своем выводе Игараси — особый характер «Ходзёки» сравнительно с другими «дзуйхицу» ³, — все это существует в действительности. И тем не менее как для того, чтобы решить вопрос о подлинности «Ходзёки» в целом, так и для того, чтобы уточнить определение жанра «Записок» Тёмэя, необходимо с большим вниманием обратиться к самому произведению, рассмотрев его внутреннюю структуру, с привлечением при этом наиболее «имманентных» ему критериев: положений японской теоретической поэтики.

I

Первое же прочтение «Записок» Тёмэя убеждает нас в том, что все произведение написано для оправдания одной темы; одной теме подчиняется все изложение в целом; соответственно ей располагаются по своим местам отдельные части этого изложения. Одна тема объединяет собой все элементы «Записок», сцепляя их в одно неразрывное целое. Тема эта — буддийское положение «о не-

¹ Игараси Т. Син-кокубунгаку-си. Токио, 1912, с. 284.

² Второй исследователь — Фудзикока Сакутаро. О нем см. на с. 28 и с. 258—259 настоящего издания.— *Ред.*

³ Подмеченный в сущности очень многими, только недостаточным отмечаемый ими. Ср., напр.: Хага. Кокубунгаку-сигайрон. Токио, 1913, с. 82.

прочности этого мира», идея суетности и греховности всего земного существования.

Японские комментаторы «Записок» давно, конечно, заметили, что Тёмэй излагает в сущности одно: «мудзёкан», т. е. исповедание буддийской «идеи непостоянства» всего в этом мире. Только они не совсем доглядели, с какой мыслью у Тёмэя это исповедание связано, и, главное, недооценили того, какое значение имеет эта единая тема для всей структуры произведения: выбора фабулы, ее значения как сюжета и композиции самого сюжета.

Прежде всего идея непрочности и невечности земного существования соединяется у Тёмэя с ощущением известного проблематизма жизни. Тёмэй не ограничивается простым изъяснением: все в этом мире — сами люди и их жилища подобны постоянно текущим струям реки, подобны пузырькам пены на воде, то появляющимся, то исчезающим. Ему мало одного утверждения гераклитовского «все течет». В конце концов он приходит уже к другому: не видим мы, откуда приходят эти нарождающиеся или уходящие из жизни люди. И не ведаем, что заставляет нас так заботиться о нашем жилище, так много внимания уделять этой земной жизни, несмотря на ее очевидную «временность». Другими словами, Тёмэй не ограничивается простым изложением популярной буддийской формулы «невечности и греховности бытия», но переходит уже к вопросу, намечает ту более глубокую проблему, которая скрыта за этим фактом всеобщей невечности и греховности. Мало того что мы и все вокруг нас невечны и погрязли в суете; мы даже не знаем, почему это все так; почему

мы сами появились на свет; почему мы именно так выступали в жизни; почему нам выпадает на долю именно такая, а не иная судьба... И не только не знаем, но и не можем никогда узнать. Такова — в развернутом виде — тема Тёмэя.

Для того чтобы убедиться, что это так, достаточно сравнить только два места «Занисок»: начало и конец, часть первую первого раздела и весь раздел третий. Конечно, подобные мысли разбросаны повсюду, на всем протяжении «Записок», но тут они звучат наиболее «сконцентрированно», почти декларативно.

Начало утверждает: «...в этом мире живущие люди и их жилища... и они — им подобны». Подобны чему? «Струям уходящей реки» и «по заводям плавающим пузырькам пены». То же начало указывает: «По утрам умирают, по вечерам нарождаются...» И далее: «...порядок такой только и схож, что с пеной воды». Это же начало говорит уже прямо: «И сам хозяин, и его жилище, оба уходят они, соперничая друг перед другом в непрочности своего бытия...»

С другой стороны, в той же первой части раздела первого мы находим красноречиво пессимистические заявления: «Не ведаем мы: люди, что нарождаются, что умирают... откуда приходят они и куда уходят? И не ведаем мы: временный этот приют — ради кого он сердце заботит, чем радуется глаз?»

«Непрочность бытия» и «проблема бытия» — эти две мысли достаточно явно даны в самом начале.

То же — в конце. Часть первая этого конечного раздела уже на конкретном случае указывает на

эту «непрочность». «...Лунный диск земной жизни (Тёмря.— Н. К.) клонится к закату...». Часть вторая также на конкретном примере показывает греховность этой человеческой жизни: «Значит и то, что я теперь люблю вот эту хижину из трав, уже есть грех. Значит и то, что я отвержен так к уединенью,— уже преграда на пути...».

И, наконец, часть третья прямо ставит ряд вопросов: «Иль в этом сам виноват? Все это — оплата... за прежнюю жизнь? Иль это смущает тебя... сердце?» И тут же просто, но категорически утверждает полную невозможность что-либо понять в этой жизни: «И на это в душе нет ответа». Основная тема Тёмря — непрочность, греховность и загадочность нашего существования, всего земного бытия — окончательно подтверждается этим концом его «Записок».

Эта единая по своей концепции и тройственная по содержанию тема обуславливает в свою очередь и единство фабулистического материала.

Что, собственно говоря, может оправдать основное положение Тёмря? На чем можно доказать справедливость его утверждения?

Ответ на это очень прост: на всем. Все, что мы видим, что слышим, как пельзя лучше оправдывает положения: все непрочное, все греховно, все непонятно. Следовательно, автору остается только выбрать наиболее подходящее, наиболее хорошо иллюстрирующее его точку зрения. И он берет, естественно, самое ближайшее: самого себя, свою собственную жизнь. Этим самым создается полнейшее единство и цельность материала фабулы.

В самом деле, «Записки» Тёмря говорят только о нем. О том, как сложилась его жизнь сначала,

что ему пришлось наблюдать на свете, что он испытал сам, какие пережил душевные перевороты и какой вывод принял в связи со всем этим, как стремился устроить свое существование по-новому и что из этого всего вышло. В основе фабулы «Ходзёки» лежит, конечно, автобиография. В связи с тем, что мы знаем о Тёмэе из других источников, эта биографическая канва для нас совершенно очевидна. Зная некоторые факты из жизни Тёмэя, мы легко уясняем себе те места, где он говорит о событиях своей жизни замаскированно, только намеками. Фабула «Ходзёки» ясна: жизнь и переживания самого Тёмэя.

И в этой единой фабуле растворяются все прочие, как будто чисто фабулистические, элементы, в том числе и в первую очередь спорные «исторические» места его «Записок».

Однако Тёмэй пишет не просто автобиографию. Он пишет художественное произведение некоего — пока для нас еще не ясного — жанра. Он дает нам не хронику своей жизни, но своеобразно построенное и подчиненное наперед данной теме повествование о всем случившемся и передуманном им. Другими словами, Тёмэй исходит из определенного художественного замысла и берет свою фабулу как материал для конструкции сюжета. Он оформляет данные фабулы в чисто сюжетном порядке. Этот сюжет «Записок» — жизнь отшельника — данные фабулы определяет так, чтобы показать факты жизни Тёмэя только в этом одном аспекте.

Сюжетное оформление целиком определяется двумя основными элементами всего произведения: один принадлежит содержанию темы, другой — сущности самого сюжетного замысла. Сюжет стро-

ится в строгом соответствии комбинированным требованиям этих двух элементов.

Нетрудно заметить, что все произведение можно легко разделить на три больших раздела. Первый — с начала до фразы: «Где же поселиться, каким делом заняться, чтобы хоть на миг найти место своему телу...» — включительно. Второй раздел — со слов: «Вот и я сам»... и до слов: «Не прожив так, кто их поймет?» И третий — со слов: «Но вот лунный диск»... до самого конца.

В соответствии с тематической сущностью произведения и его сюжетным замыслом тему первого раздела можно формулировать так: «Что приводит к отшельничеству». Тему второго: «Как строится жизнь отшельника». И тему третьего: «К чему она приводит».

В таком трояком облике конкретизируется в сюжетном плане основная тема всего произведения: она разбивается на три производных сюжетных темы.

Весь этот строй целиком укладывается в обычную композиционную схему китайско-японской поэтики: если первый раздел есть «окори» — зачин, то второй есть «хари» — изложение и третий — «мусуби» — заключение.

Иными словами, «Ходзёки» укладывается в тройственную схему традиционного членения.

В самом деле, если обратиться к анализу содержания каждого из этих трех разделов, мы всегда сможем обнаружить именно те самые элементы, из которых слагаются сами эти понятия: окори, хари и мусуби.

Согласно общему смыслу окори, в этой части произведения должна быть дана, так сказать, экс-

позиция, должен быть дан ввод в самую сущность сюжета, дан «зачин» всему целому. О чем говорит первый раздел? Он излагает не более не менее как «суть» дела — самую тему всего произведения: непрочность, греховность и загадочность всего бытия. Эта тема сначала дается в чистом виде, так сказать, в идейном плане, в виде ряда положений; затем в виде иллюстраций, так сказать, в вещественном плане, в виде ряда конкретных картин; и, наконец, в окончательно развернутом, уточненном и полном виде, соединяющем в себе и чисто конкретные черты, и чисто идеологическую постановку вопроса. Таким путем получается новое композиционное членение: первый раздел в свою очередь разделяется на три части, свои собственные окори, хари и мусуби. Окори в этом случае будет заключаться в декларативном изложении сущности темы, хари — в показании ее же, этой темы, на ряде некоторых картин, и мусуби — в детальном изъяснении темы. И при этом так, как это полагается: ровный, как и подобает декларации, зачин: «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».

Обстоятельное, как и нужно для иллюстрирования, изложение; подробное описание ужасов стихийных бедствий; и патетическое, как и подобает заключению, окончание:

«Вот какова горечь жизни в этом мире, вся непрочность и ненадежность и нас самих, и наших жилищ»

— в начале мусуби.

«Где же поселиться, каким делом заняться, чтобы хоть на миг найти место своему телу, чтобы хоть на мгновенье обрести покой для души?»

— в конце мусуби.

И опять-таки как полагается: сравнительно короткое по размерам вступление, достаточно длинное изложение и снова короткое заключение. Соблюдено не только качественное взаимоотношение отдельных частей трехчастного композиционного членения, но и количественное. Этот раздел «Записок» Тёмэя также полностью укладывается в традиционную композиционную схему, и ни одной части из него выбросить нельзя.

Таким образом, автор достиг своей цели: он ввел в свой сюжет, дал тематическую экспозицию всего целого, изложил свою тему, осветил ее примерами, уточнил ее постановку и тем самым обосновал переход к последующему. Если первый раздел с точки зрения общей архитектоники сюжета должен ответить на вопрос: «Что приводит к отшельничеству?» — то такой ответ дан как нельзя более полно: «Непрочность, греховность и загадочность бытия». И последние слова этого раздела явно готовят переход к последующему: «Как строится жизнь отшельника?» Тёмэй кончает так: если всякое счастье в мире так эфемерно, если вся жизнь вообще так непрочна, то «где же поселиться.., чтобы хоть на миг найти место своему телу, чтобы хоть на мгновенье обрести покой для души?»

Этим самым готовится ответ: исход, спасение — в отшельничестве. И этому отшельничеству посвящается весь следующий раздел.

Второй раздел «Записок» играет роль хари для целого произведения. Это значит, что он должен излагать уже самую сущность сюжета. Если сюжет, как сказано выше, есть отшельничество, то именно в этом разделе по преимуществу и должна идти речь именно о нем. И на самом деле весь он трактует отшельничество, при этом, конечно, в соответствии с характером фабулы — жизнь Тёмря, — в плане того, что случилось с ним самим на этом пути.

Нетрудно заметить, что и здесь обнаруживается такое же трехчастное построение, что и в окори, при этом, как и там, — в строгом соответствии с сущностью «изложения» как такового.

Хари подразумевает собою точное и обстоятельное изложение всего содержания сюжета. В согласии с этим второй раздел трактует сначала о самом процессе прихода к отшельничеству: как под влиянием жизненных невзгод и связанных с ними разочарований человек (в данном случае сам Тёмря) все больше и больше отходит от суетного мира и приходит к необходимости от него уйти совсем; затем этот раздел излагает, как организуется уже сама отшельническая жизнь: как и где, в каких условиях она может протекать (в данном случае — протекала у Тёмря); и, наконец, в завершение всего преподносится сама философия, по преимуществу эстетика отшельничества: те идеи, к которым оно приводит, и те настроения, которые с ним сопряжены. «Как постепенно отходят от мирской суеты» — так может быть охарактеризовано содержание первой части этого раздела; «Как строится жизнь в уединении» — так может быть обозначена вторая часть; «Что думает и

что чувствует отшельник» — таково содержание третьей части.

Тёмэю дает очень четкие рамки этим составным частям своего второго раздела. Первая часть начинается с указания, так сказать, на исходный пункт своего пути к отшельничеству: «и вот, имея уже за тридцать лет..., я сплел себе простую хижину». Рисует первый этап на этом пути: Тёмэю — тридцать лет, он испытывает большую жизненную неудачу и бросает светскую жизнь: уходит из родного дома подальше, меняет удобные условия столичного существования на простую обстановку, строит себе подальше от города простую хижину. Вслед за этим идет описание второго шага по этому же пути, шага еще дальше: ему пятьдесят лет, он испытал и увидел целый ряд превратностей судьбы, его начинающие уже слагаться убеждения, что все в этом мире непрочно, окончательно укрепляются: «постиг, как ничтожна вся наша жизнь», — говорит он и уходит от суетного мира совсем — в горы Охараяма. Наконец, третий этап — третий шаг еще дальше в глубь того же пути: Тёмэю уже шестьдесят лет, он уже «на пороге своего исчезновения» и решается уйти еще дальше в глубь гор, чтобы уже окончательно отойти от мира, чтобы и самому ничего не видеть и не слышать, чтобы и никто другой не мог его разыскать и помешать его уединению. Таким образом, он «скрывает стопы свои в глуши гор Хинояма»; здесь, на горе Тояма, он строит себе маленькую келью, хижину — «едва в квадратную будет сажень».

Такова первая часть раздела — картина постепенного отхода от мира и перехода к полному

уединению. Далее идет вторая — со слов: «Теперь, сокрыв стопы свои в глуши гор Хинояма...» Здесь рисуется уже иная картина: как проходит жизнь в уединении, какова она. Тёмэй и здесь развертывает свою картину весьма последовательно: сначала описывает внешнюю обстановку своей новой жизни, потом сам образ жизни и, наконец, наиболее существенное из содержания этой жизни.

Рисуя внешнюю обстановку, он описывает свою келью, рассказывает и об окружающей местности. Говоря об образе жизни, он рисует прежде всего, как он проводит время в полном одиночестве, а затем — как иногда встречается с малым отроком, живущим у подножия этой горы; рассказывает — в другом аспекте описания — как он проводит утро и вечер, что делает в ясный день и тихую ночь. И вот, обрисовывая такое существование, он находит в нем два главных, существенных признака, составляющих вместе с тем и два преимущества его: одно — порядка внешнего, другое — внутреннего; с одной стороны, налицо возможность постоянно наблюдать калейдоскоп картин природы, с другой — возможность испытывать глубокие переживания, сопряженные с этим. Этим самым заканчивается картина отшельнической жизни, рассказанная последовательно и обстоятельно.

Третья часть второго раздела посвящена философии отшельничества. Автор со всем своим красноречием старается доказать три тезиса этой философии, звучащие отчасти немного парадоксально: жизнь отшельника — самая удобная и надежная, жизнь отшельника — самая приятная и доставляющая подлинные наслаждения.

В самом деле: келья отшельника тесна, но в ней

совершенно достаточно места, чтобы прожить одному; она непрочна на вид, но держится дольше, чем роскошные дома в столице. Далее: отшельник — один, вокруг него нет никого — ни друзей, ни слуг; но это и лучше: привязанность первых длится лишь до тех пор, пока это для них выгодно или приятно; услужливость вторых простирается лишь пестольку, поскольку ее покупаешь наградами или вынуждаешь наказаниями, — гораздо спокойнее, когда нет ни тех, ни других, сам себе — друг, сам себе — слуга. И наконец: когда живешь в полном одиночестве, нет никаких желаний, нет ни «зависти, ни беспокойства»; начинаешь любить то, что дано самой природой; можешь беспрепятственно предаваться тем глубоким наслаждениям, которые связаны с нею.

Тёмэй как бы понимает, что эта его философия далеко не всеми будет разделяться. Он предчувствует, что многие не поймут его слов. И он заканчивает этот свой раздел эффектным оборотом:

«Если кто-нибудь усомнится в том, что здесь сказал я, пусть он посмотрит на участь рыб и птиц. Рыбе в воде не надоест. Не будешь рыбой, ее сердца — не понять! Птица стремится к лесу. Не будешь птицей, ее сердца — не понять! Совсем то же и с настроениями отшельника. Не прожив так, кто их поймет?»

Третий раздел «Записок» составляет мусуби — заключение.

Мусуби должно вернуть сюжетное развертывание опять к началу: нужно связать конец с началом и тем самым придать всему целому стройный вид единой композиции. Тёмэй строит свое заключение совершенно в духе этого требования.

Рассказав о своей отшельнической жизни, обрисовав ее радости, он простым поворотом мысли сразу же возвращает сюжетное развитие к основной теме. Тема — непечность, греховность и загадочность всякого бытия; значит в том числе и жизни в уединении. И Тёмэй строит свой раздел так, чтобы показать это и на себе самом. «Лунный диск» его жизни так же «клонится к закату», смерть грозит ему — отшельнику точно так же, как и всем прочим людям; его существование непечно так же, как и всех остальных. Мысль о том, что его келья надежна, — такая же иллюзия, как и все другие надежды.

«...То, что я теперь люблю вот эту хижину из трав, уже есть грех... то, что я привержен к уединению, — уже преграда на пути...» Существование, действия и поступки его, отшельника, так же греховны, как и поступки всех других людей, живущих в миру; представление, что он чем-то лучше других, — полнейшая иллюзия. И, наконец, как неясно для каждого, почему ему суждено было появиться на свет и почему он умирает, так же остается неясным и ему, углубленному отшельнику: почему это так? Чем обусловлено и то, что он стал отшельником, и то, что его отшельничество дает лишь одни иллюзии вместо подлинных чистоты и духовной устойчивости? Проблема человеческой жизни и судьбы остается и для него такой же загадочной, как и раньше, до ухода от мира.

Третий раздел «Записок» очень короток по своим размерам, но эта краткость, наоборот, создает впечатление особой яркости и четкости высказываемых положений. К тому же его построение так же последовательно, как и построение всех пре-

дыдущих частей: мы здесь находим традиционные три части — первую, утверждающую эфемерность отшельнической жизни; вторую, говорящую о ее греховности; третью, трактовующую о ее загадочности. Конец (мусуби) связан с началом (окори). Все, что было там сказано, показано и раскрыто, здесь окончательно подтверждено. Требования «завязывания узла» (мусуби) полностью соблюдены.

Такова композиционная схема всего произведения Тёмэя. Она вся целиком держится на трехчастной формуле. В основе — своеобразная триада тезиса (окори), антитезиса (хари) и синтеза (мусуби). «Жизнь в миру непрочна, греховна и загадочна» — как тезис; «настоящая жизнь, спасение от суеты только в отшельничестве» — антитезис; «и жизнь отшельника также непрочна, греховна и загадочна» — синтез. Отсюда три основных раздела произведения.

В дальнейшем — постепенное развертывание по такой трехчастной формуле и каждого раздела. Мысль о том, что жизнь в этом мире так эфемерна, иллюстрирование этой мысли фактами и, наконец, подробное раскрытие ее на всей сложной совокупности жизненных условий — так развертывается первый раздел.

Как люди приходят к мысли полного ухода от мира, как они строят свою отшельническую жизнь и что она им доставляет — в таком порядке строится второй раздел.

Вывод о том, что и жизнь отшельника — эфемерна, во-первых, греховна, во-вторых, загадочна, в-третьих, — так конструируется третий раздел.

Можно было бы проследить такую же компози-

ционную стройность и в структуре каждой отдельной части раздела, найти и там свои окори, хари, мусуби, только для наших целей это уже не столь необходимо. Картина общего композиционного членения «Записок» Тёмря, показанная выше, с достаточной убедительностью говорит, что в основе произведения лежит определенный сюжетный замысел, развернутый по точному композиционному плану в духе китайско-японской поэтики; и в этом плане каждая часть предусмотрена, каждая часть нужна; в этом плане каждой части уготовано именно ее место, откуда ее уже ни выбросить совсем, ни перенести в другое место никак нельзя. Записки Тёмря — единое, обдуманное заранее, цельное, законченное и четко сконструированное произведение.

II

Доказываемый тезис единства и цельности «Записок» Тёмря подтверждается и еще одним, как мне кажется, решающим фактом, точно так же, как и предыдущие, — чисто стилистического (в широком смысле этого слова) порядка. Приведенное членение композиционной схемы «Записок» на окори, хари и мусуби есть только основной первоначальный прием конструкции сюжета. Помимо него китайско-японская поэтика знает бесконечное число приемов, равным образом характеризующих то или иное расположение и использование фабулистического материала как в узких пределах отдельной композиционной части, так и на широкой арене произведения в целом.

Китайско-японская поэтика знает один своеобразный прием, который носит в японизированной форме название «ко-о», что значит буквально «призыв — отклик». Это значит: в одном месте текста дается какой-нибудь абзац, какая-нибудь мысль, выражение, простой образ, наконец, даже слово; и где-нибудь в дальнейшем — тут же, сейчас, или немного дальше, или же совсем где-нибудь на конце — следует абзац, мысль, выражение, образ или слово, аналогичное прежнему, ему параллельное или даже с ним коллизирующее, так или иначе с ним сопряженное. В одном месте текста, так сказать, «аукнулось», в другом — «откликнулось». Очень часто именно этот прием обуславливает в чисто синтаксическом плане так называемый конструкционный параллелизм.

Наличность такой «переклички» является всегда верным показателем единства замысла произведения.

Ведь такая именно мысль или образ только тогда будет «призывом», когда автор заранее предполагает дать им где-нибудь в дальнейшем «отклик». И когда дается этот «отклик», автор всегда этим самым в той или иной степени возвращается к началу, так или иначе связывает вновь один конец с другим; опять вводит свое изложение в какие-то рамки. Поэтому благодаря приему «ко-о» у читателя всегда поддерживается ощущение единства всего целого.

Эта «перекличка» как нельзя лучше проводится Тёмэем повсюду. Для наших целей достаточно будет показать ее только в двух случаях, но зато случаях, имеющих решающее значение. Один относится непосредственно к тому разделу, в состав

которого входят спорные исторические части «Записок», другой — к произведению в целом.

Первый раздел построен по трехчастной формуле: декларация темы, иллюстрирование ее примерами и ее полное развитие. И вот между первой, вступительной, частью раздела и третьей, заключительной, идет все время самая интенсивная «переключка».

Вступление декларирует непрочность бытия на двух примерах: на примере человеческой жизни и человеческих жилищ.

— В этом мире живущие люди и их жилища так же непрочны, как струи реки, как пена на воде — таков «призыв».

Заключение дает ту же формулу:

«Вот какова горечь жизни в этом мире, вся непрочность и ненадежность и нас самих, и наших жилищ» — таков «отклик».

Вступление говорит о столичном городе, о тех зданиях, что в нем находятся, и о тех людях, что в них живут.

«В «перлами усланной» столице вышки на кровлях рядят, черепицами спорят жилища людей благородных и низких...

И живущие в них люди — с ними одно...» — так призывает первая часть раздела. Последняя часть откликается в том же тоне:

«Вот люди, которые... живут под крылом у могущественных домов...»

«Вот люди, которые... живут по соседству с домами богатых...»

«Вот люди, что живут в городской тесноте...»

«Вот люди, что живут на окраинах...»

Все это — переключка в плане идейном и образ-

ном. И она же сохраняется и в плане синтаксическом.

Благодаря последовательному проведению приема «ко-о» вся историческая часть «Записок» оказывается как бы вставленной в строгую рамку, и притом не только формально и механически, но строго органически: «отклик» всегда дает тот же «призыв», только в уточненном и раскрытом виде. А это могло случиться лишь тогда, когда мысли или образы «призыва» прошли через конкретную картину иллюстративного повествования и обогатились благодаря этому новым содержанием; вернее, их наперед данное потенциальное содержание смогло теперь, естественно, развернуться и превратиться в явное. Последняя, заключительная часть первого раздела — «отклик» не могла бы появиться вообще, не будь этой средней «исторической» части.

Второе применение приема переключки имеет в виду уже все произведение в целом. На этот раз переключка идет уже между первым и третьим разделами, в ближайшем смысле — между «вступлением» первого раздела и всем третьим.

Связь между этими двумя частями ясна уже чисто тематически. Вступление говорит о непрочности, греховности и загадочности бытия, о том же с новой силой говорит и заключение. Соответственно этому почти все мысли и даже образы вступления находят свои прямые отклики в заключении. Это ясно при самом поверхностном чтении «Записок».

Но переключка эта заходит здесь так далеко, что выражается даже в непосредственно зависящих друг от друга оборотах: «Не ведаем мы...» —

двукратно заявляет в заключительном своем абзаце вступление.

«И на это в душе нет ответа...» — пессимистически констатирует в последнем абзаце заключение.

На двух концах, вступительном и завершительном, произведения — полный параллелизм мыслей, образов и даже оборотов. Все произведение в строгих рамках. Его архитектоника выдержана до конца, все элементы строго связаны друг с другом. Таковы «Записки» Тёмэя.

Но и этого мало. Та же китайско-японская поэтика знает и еще один прием объединения всех элементов произведения в одно неразрывное целое. Прием этот технически именуется «гарю-тэнсэй», что значит буквально «поставить зрачок дракону в глаз». Такое образное наименование имеет в виду тот случай, когда автор, заканчивая свое произведение (или его часть, или даже абзац), бросает последний, но уже все освещающий луч на построенное здание. Высказывается последняя яркая мысль, дается последний отчетливый образ, говорится последнее выразительное слово, — и это должно заставить все, бывшее до сих пор неясным и туманным, сразу ярко заблестеть.

Если попробовать насильственно подогнать этот прием к какому-нибудь понятию европейской поэтики, то, по всей вероятности, мы будем иметь здесь тот случай так называемой регрессивной развязки, когда в этой последней не только содержится часть элементов экспозиции, но эта часть имеет для полноты и ясности экспозиции решающее значение; вместе с тем она имеет такое же значение и для всего произведения в целом.

Тёмэй применяет этот прием «заключительного блика» необычайно искусным образом. Его заключение — третий раздел ставит, так сказать, точку над «і»: та непечность, греховность и загадочность бытия, которая во вступлении была высказана, но не формулирована с достаточной полнотой и обстоятельностью, здесь, во-первых, показана в формулировке на самом убедительном материале — даже на жизни отшельника; во-вторых — высказана совершенно отчетливо. В этих целях — именно отчетливости и убедительности — последний раздел, как и подобает «заключительному блику», чрезвычайно сжат и короток, но вместе с тем необычайно выразителен.



Все вышеизложенное стремится показать, что «Записки» Тёмэя никоим образом не могут быть названы каким-то сколком с «Хэйкэ моногатари» или с «Гэмпэй-сэйсуйки». «Записки» имеют свой собственный замысел, продуманный и осуществленный в строгой последовательности. Автор имеет свою определенную тему, пользуется наилучшим образом выбранной фабулой, знает, как расположить ее в форме сюжета, и определяет, как будет этот сюжет строить. Ни одна часть его произведения не может быть извлечена без того, чтобы тем не нарушалась архитектура композиции, находящаяся в соответствии с основной композиционной манерой, установленной китайско-японской поэтикой.

Поэтому и те «исторические» части, на которых строит свое заключение профессор Фудзиока, не

могут выпасть из «Записок». Не могут потому, что они играют не фабулистическую, но чисто сюжетную роль. Тёмэй вставляет их вовсе не для рассказа, но в целях развертывания своего сюжета. Без них не могло бы получиться заключения первого раздела, без них нельзя бы было перейти ко второму разделу, который рисует жизнь отшельника именно в противовес показанной жизни в миру, без них были бы не обоснованы в полной мере и «заключительные блики» последнего раздела. Фудзиока не учел сюжетного значения этих мест «Записок», и в этом причина недостаточной убедительности его утверждения в подложности произведения Тёмэя и его зависимости от «Хэйкэ моногатари».





ПРИЛОЖЕНИЯ



Вяч. Вс. Иванов

Н. И. КОНРАД КАК ИНТЕРПРЕТАТОР ТЕКСТА

Проблема интерпретации текста была центральной для всей многосторонней научной и литературной деятельности Н. И. Конрада. В этом он продолжал традицию классического востоковедения, ориентированного прежде всего на филологию. Главной задаче интерпретации текста подчинялось и его понимание восточной филологии как науки о текстах. В согласии с той основной линией развития русской ориенталистики, которую продолжал Н. И. Конрад, он еще в 1956 г. выдвинул программу создания нового Института восточной филологии на основе прежнего Института востоковедения. Эта его мысль, подробно аргументированная в особой статье, тогда же им напечатанной в журнале «Вопросы языкознания», сохраняет все свое значение до наших дней.

Н. И. Конрад принадлежал к младшему поколению той плеяды востоковедов, которые сделали русскую ориенталистику первых десятилетий на-

шего века известной далеко за пределами России. Вместе с какими учеными начинал свой путь в науке Н. И. Конрад, видно уже из того, кто были его спутники в годы первой мировой войны в длительной поездке в Японию, много значившей для понимания им страны. В том же путешествии принимали участие такие востоковеды, как О. Н. Розенберг и языковед Е. Д. Поливанов. Николай Иосифович рассказывал пишущему эти строки, что молодые ученые, приехавшие в Японию, поделили между собой области японской культуры и религий Японии, которыми каждый из них должен был заниматься: Розенбергу на долю выпали занятия буддизмом, Конраду — добуддийскими культурными традициями. Когда через несколько лет после возвращения из этой поездки Конрад пишет статью об «Исэ моногатари», он в первом ее разделе характеризует три главных начала, оформившихся еще в VIII в. н. э., но продолжавших действовать и в следующие четыре века Хэйана, — синтоизм, воздействие китайской культуры и буддизм. Читателю полезно будет вспомнить, что речь идет о тех самых элементах японской культуры, которые Конраду вместе с его коллегами по научной поездке всего несколько лет до того довелось изучать на месте.

По статьям и книгам Н. И. Конрада о японской и китайской литературе можно видеть, что для него понимание переводимого или исследуемого им художественного сочинения было неотделимо от контекста исторической и культурной среды. Конрад — интерпретатор текста был бы невыносим без Конрада — историка культуры. Достаточно напомнить хотя бы о его замечательной характери-

стике мастеров занимательного городского рассказа кодан, написанной в 1941 г., но напечатанной совсем недавно¹.

Истоки присущего ему понимания культур Дальнего Востока были в живом общении с народами, их создавшими.

В предшествовавшие поездке по Японии годы странствий, которые были одновременно годами учения, Н. И. Конрад совершил путешествие по Корею. Тогда им была написана одна из первых научных работ — полевое описание корейской системы родства. Ее замысел был подсказан великим этнографом Л. Я. Штернбергом. Работа осталась ненапечатанной, но незадолго до смерти Н. И. Конрад смог ее пересмотреть, чему он очень обрадовался.

Изучение средневековой японской культуры невысказанно без занятий китайской письменностью, языком и культурой. Хотя для Н. И. Конрада эти занятия были первоначально лишь сопутствующими при решении основных для него проблем японистики, позднее он выступил с многочисленными публикациями, относящимися к китаеведению в собственном смысле слова. Не подлежит сомнению, что именно изучение взаимоотношений между китайскими и японскими элементами в письменности и языке подвело Н. И. Конрада к проблеме эквивалентности разных — языковых, письменных,

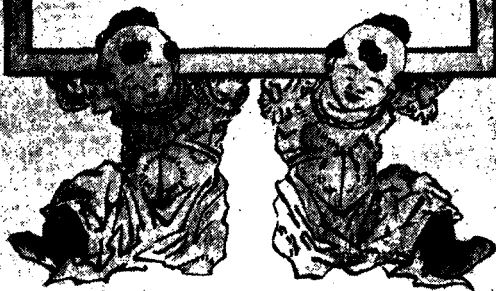
¹ *Конрад Н. И.* Кодан и ракуго в период Эдо.— В кн.: *Конрад Н. И.* Японская литература: От «Кодзика» до Токутоми. М.: Наука, 1974, с. 343—378 (также перепечатано в кн.: *Конрад Н. И.* Избр. труды: Литература и театр. М.: Наука, 1978, с. 222—250).

ИСЭ-МОНОГАТАРИ

ЛИРИЧЕСКАЯ ПОВЕСТЬ ДРЕВНЕЙ ЯПОНИИ

ПЕРЕВОД И
ПРЕДИСЛОВИЕ
Н. КОНРАД

ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО



*Титульный лист первого советского издания
«Исэ моногатари» (1923)*

культурно-исторических — способов выражения одной и той же идеи. Эта проблема все больше привлекала его внимание. В своей позднейшей большой статье о государственной латинице в Японии Н. И. Конрад дал наиболее отчетливую ее формулировку, близкую к удивительно по-современному звучащей мысли Паскаля о языках как шифрах, в которых вместо шифровальных чисел выступают слова. Постоянные размышления на эту тему объясняют и неослабевающий интерес Н. И. Конрада к опытам семиотического анализа искусства и культуры. Характерно, что в 1961 г. он был одним из участников первой конференции по применению математических методов к исследованию художественной литературы, состоявшейся в Горьком. Кроме совсем молодых энтузиастов из Москвы, в ней участвовало два академика — Н. И. Конрад и А. Н. Колмогоров.

За буквой или, вернее, за письменным знаком (в частности, иероглифическим) Конрад всегда умел почувствовать Дух, владевший автором. За знаком ему открывалось значение. Знак при этом мог быть и не словесным. В недавно изданной статье, написанной в 1941 г., Н. И. Конрад напоминает, что «первоначальный «И-цзин» является собранием так называемых «триграмм», т. е. рисунков из различных комбинаций трех горизонтальных линий; эти линии — двух видов, цельная и разделенная посередине; рисунки в свою очередь соединяются в «гексаграммы» — комбинации из двух «триграмм». В таких схематических рисунках древние китайцы стремились передать сложившиеся у них представления о мире, природе и связанной с нею человеческой жизни и судьбе.

В этом «тексте», следовательно, слов нет»². Слова, по Конраду, появились для объяснения этого текста.

Чтение любого текста мыслилось Н. И. Конрадом как его понимание. Образец понимания текста едва ли не всего нагляднее был показан им в разборе стансов Ду Фу в соотнесении с традиционным комментарием. Так, пятый станс Ду Фу: «Фазаньи хвосты раскрывают дворцовое опахало! Солнце окружает чешую дракона... узнаю государево лицо» — Конрад, опираясь на традиционный комментарий, пояснял описанием дворца в Дамингуне на горе Лунгоушань, где «у трона в парадном зале действительно было большое опахало, сделанное из пышных фазаньих хвостов. Когда обе половинки этого опахала раздвигались, перед всеми предстал восседавший на троне император, и в лучах солнца... действительно ярко блистал вытканый на его одеянии дракон»³. Если традиционный комментарий давал только реальные сведения, необходимые для понимания текста, то Конрад в своем проникновении в текст шел гораздо дальше, раскрывая всю гамму переживаний автора и среды современников, воспринимавших произведение.

Понимание роли аудитории, лишь в последнее время с отчетливостью включенное нашими исследователями в структурный анализ текста, было ясно выражено Н. И. Конрадом в его статье об

² Конрад Н. И. О понятии «литература» в Китае.— В кн.: Конрад Н. И. Избр. труды: Синология. М.: Наука, 1977, с. 551.

³ Конрад Н. И. Запад и Восток. М.: Наука, 1966, с. 186.

«Исэ моногатари», автор которой, по словам Конрада, «рассчитывал еще на один элемент, в самом произведении отсутствующий, но для него совершенно необходимый. Этот элемент — эмоция читателя, его реакция на прочитанное. Мы знаем по всему укладу Хэйана, по его стихам, хотя бы по тому, как, при каких обстоятельствах они говорились, на что рассчитывались и пр., что эта ответная реакция читающего или слушающего подразумевалась как необходимый и равноправный элемент всякого поэтического творчества. Когда кавалер Хэйана бросал даме при мимолетной встрече во дворце коротенькое стихотворение — танка, то оно было не полно, его смысл — и фактический и эмоциональный — был совершенно недостаточен, если тут не подразумевать ответное стихотворение дамы, ее соответствующую эмоцию. Поэтому большинство хэйанских стихотворений, и главным образом те, которые более всего построены на эмоциональном начале, именно любовные, неизбежно требуют и сопровождаются ответами, т. е. дополнительными стихотворениями собеседника. Этот закон можно проследить и на нашей повести, где стихотворение кавалера почти постоянно влечет за собой ответ дамы, на который оно безусловно и рассчитывает. И это не просто ответ — это второй равнозначный элемент единого поэтического организма. И поэтому необходимо утверждать, что любое стихотворение «Исэ моногатари» в композиционном смысле теснейшим образом связано со своим ответом»⁴.

⁴ Конрад П. В. «Исэ моногатари». — В кн.: Конрад Н. И. Японская литература, с. 209.

Если в морфологическом анализе технических приемов построения отрывков⁵ и композиции всего текста автор цитируемой статьи, напечатанной впервые в 1921 г., созвучен находившейся тогда в расцвете морфологической школе ОПОЯЗа (к которой примыкал его товарищ по занятиям японским языком и литературой Е. Д. Поливанов), то понимание роли аудитории предвосхищает позднейшее развитие структурной поэтики, выявившей роль диалога автора и читателя.

Едва ли не самым убедительным примером раскрытия связи темы и настроения произведения с характером эпохи (при постоянном соотношении и с эпохой, в которую работал сам исследователь) остаются разборы «Записок из кельи» Камо-но Тёмэя. Н. И. Конраду не только удалось в этих исследованиях открыть связи психологии автора и доминирующего настроения «Записок из кельи» с общей атмосферой времени. Он сумел показать, как это доминирующее настроение определило и формальную структуру текста: «...все произведение написано для оправдания одной темы; одной теме подчиняется все изложение в целом; соответственно ей располагаются по своим местам отдельные части этого изложения. Одна тема объединяет собой элементы «Записок», сцепляя их в одно неразрывное целое». В отличие от традиционных японских комментариев Н. И. Конрад пошел гораздо дальше выявления идеи мудзёкан (буддийской концепции непостоянства всего в этом

⁵ Там же, с. 207. Ср. там же (в написанной несколько позднее статье «Очерк японской поэтики», с. 65) идеи канона и отклонения от него, переключаящиеся с мыслями основателей ОПОЯЗа.

мире). Он увидел, как эта единая тема определила всю композицию «Записок из кельи». Пользуясь только что введенным морфологической школой различением фабулы и сюжета, Н. И. Конрад пришел к выводу, что «Тёмэй исходит из определенного художественного замысла и берет свою фабулу как материал для конструкции сюжета. Он оформляет данные фабулы в чисто сюжетном порядке. Этот сюжет «Записок» — жизнь отшельника — данные фабулы определяет так, чтобы показать факты жизни Тёмэя только в этом одном аспекте». В целостном анализе всего произведения (начиная с его композиции и кончая отдельными стилистическими приемами) как определяемого единством темы цитируемый ранний труд Конрада близок последующим опытам наших крупнейших исследователей (и создателей) искусства, например С. М. Эйзенштейна, тяготевшего к выведению всех стилистических элементов из единой темы (что было развито в новейших работах, изучающих движение от темы к тексту)⁶. Но при этом для Конрада характерно было и постоянное внимание к наследию традиционной японской поэтики. В разборе «Записок из кельи» своей задачей Ш. И. Конрад считал рассмотрение их внутренней структуры с привлечением имманентных произведению критериев — положений японской теоретической поэтики. При описании композиции «Записок» в целом он ориентируется на традиционное выделение окори (зачина), хари (изложения) и мусуби (заклучения). В разборе же не

⁶ Об этих идеях Эйзенштейна см.: *Иванов В. В.* Очерки по истории семиотики в СССР. М.: Наука, 1976, с. 146 и след.

только общей структуры, но и стилистических черт отдельных отрывков Н. И. Конрад воспользовался также традиционным учением о «ко-о» («призыве — отклике»). Анализ этого приема он связал и с пониманием единства всего текста как одного целого. Предложенный им анализ представляется существенным вкладом в учение о синтаксическом параллелизме, намеченное еще акад. А. Н. Веселовским (в последнее время развитое Р. О. Jakobsonом)⁷. В своем разборе «Записок из кельи» Н. И. Конрад показал, как разные его части (окори и мусуби) соединяются повторением «призывов — откликов». Анализ традиционного приема «ко-о» в этой работе связывается и с тематическим изучением единства текста, и с развитием современного учения о синтаксическом параллелизме.

Тщательный анализ приемов классической японской поэтики, осуществленный Н. И. Конрадом в 1924 г., но напечатанный полвека спустя, был необходим именно для правильного восстановления того, как понимался текст во время его написания. Тонкость проникновения Конрада в суть японской поэтической структуры можно пояснить на примере анализа использования омонимичности как одного из основных приемов японской классической поэзии. Конрад замечает, что «считалось очень красивым, если автор, создав сти-

⁷ Относительно принципиальной значимости проблемы параллелизма и работы о нем акад. А. Н. Веселовского для современной науки см.: Баевский В. С. Проблема психологического параллелизма. — В кн.: Сибирский фольклор, вып. 4. Новосибирск, 1977, с. 57—75; см.: Jakobson R. Questions de poétique. Paris: Éditions du Seuil, 1973, p. 234—279,

хотворение с определенной темой и развив ее в последовательном ходе, введет посредством использования омонимов еще один дополнительный образ, развивающий ту же тему, но с несколько другой стороны»⁸. Этот прием Конрад демонстрирует на примере стихотворения из «Исэ моногатари» (2), где использована омонимичность форм *нагамэ* — «смотрит с тоской» и *нага* — „долгий“ + *амэ* — „дождь“. Соответственно строки

Хару-но моно тотэ
Нагамэ курасицу

могут пониматься двояко: либо как

Ведь весна теперь, и я
Все смотрю тоскливо вдаль

либо как

Ведь весна теперь — и вот
Льется долгий, долгий дождь⁹.

Первое стихотворение из «Исэ моногатари» служит в той же работе Конрада для разбора более сложного примера искусного приема, создающего второй параллельный смысл стихотворения. Для первого возможного его понимания, определяемого значением слова *Синобу* как названия места, славившегося окрашенными тканями, нужен фактический комментарий: «...следует знать, что в древней Японии ткани окрашивались примитивным способом: на гладкую поверхность камня накладывались различные травы и цветы, поверх них расстилалась ткань и затем по ней проводили каким-нибудь плоским и тяжелым предметом; от

⁸ Конрад Н. И. Очерк японской поэтики, с. 24.

⁹ Там же, с. 23—24.

давления из растений выступал сок, который пропитывал ткань, окрашивая ее. Получался прихотливо спутанный узор»¹⁰.

Второе чтение стихотворения связано с омонимичным словом *синобу*, которое означает «любить», благодаря чему «стихотворение получает иносказательный смысл; фиалочки — все девушки, которых герой неожиданно для себя повстречал в этом селении; спутанность узора превращается в метафору волнения сердца»¹¹. Соответственно стихотворение

Касуга-но но
Вака мурасаки-но
Суригоромо
Синобу-но мидарэ
Кагири сирарэдзу

может пониматься либо как

От фиалок тех,
Что здесь, в Касуга, цветут,
Мой узор одежд,
Как трава из Синобу,
Без конца запутан он

либо как

К этим девушкам,
Что здесь, в Касуга, живут,
Чувством я объят,
И волнению любви
Не ведаю границ¹².

¹⁰ Там же, с. 25.

¹¹ Там же.

¹² Там же.

В связи с использованием омонимов Н. И. Конрад разбирает (в частности, на примерах из «Исэ моногатари») один из других главных приемов японской поэтики — энго того типа, когда «автор употребляет какой-либо омоним в первом его значении, но вставляет в текст — не создавая нового смысла — какое-нибудь слово, ассоциативно связанное со вторым значением этого омонима»¹³.

В стихотворении из «Исэ моногатари» (24):

| | |
|------------------|-------------------------|
| Мирумэ паки | Водорослей нет! |
| Вага ми-о ура то | Бухтой стала я без них, |
| Сиранэбая | Отчего ж, рыбак, |
| Корэнадэ ама-то | Неотступно бродишь все |
| Аси таюку куру | До изнеможенья ты? |

в первой строке употребляется омоним *мирумэ*, означающий и „водоросли“, и „встреча, свидание“. Поэтому первая строка может пониматься двояко: либо „водорослей нет“, либо „свиданий не будет“. «Но значение „водоросли“ вызывает энго: „бухта“, „рыбак“, придавая всему стихотворению аллегорический смысл. Контекст говорит о том, что дама хочет дать понять кавалеру, что ему незачем бродить вокруг ее дома в надежде встретиться с ней»¹⁴.

¹³ Конрад Н. И. Очерк японской поэтики, с. 28.

¹⁴ Там же. Можно заметить, что в приводимом в «Очерке японской поэтики» (с. 28—29) подобном примере из лирической пьесы «Мацукадзе» обыгрывается омонимия *мицу* — «три» и «полный», на которой основывались и традиционные японские этимологии числительного *ми* — «три» (см.: Miller R. A. Japanese and other Altaic languages. Chicago and London: The University of Chicago press, 1971, p. 238—239).

В другом подобном стихотворении из «Исэ моногатари» (27) обыгрывается значение второй части сложного слова *аи-катами* — «трудно повстречаться», где *катами* (с обычным при сложении озвончением первого согласного между гласными) означает «решето». Это последнее значение поддерживается энго: *мидзу марасэджи* — «капли не пролить воды».

| | |
|--------------------|---|
| Надо то кiku | Отчего, скажи, |
| Аигатами томо | Недоступной стала вдруг |
| Наринурану | Взорам ты моим? |
| Мидзу марасэджи то | Капли не пролить воды |
| Тигарасимоно о | Ведь поклялись мы с тобой ¹⁵ . |

Стихотворение из 8 отрывка «Исэ моногатари» Н. И. Конрад анализировал как пример особенно искусного применения второго смысла стихотворения, первый смысл которого определяется тем, что герой вдали от столицы на привале видит свои верхние одежды, развешанные на ветвях деревьев:

| | |
|--------------------|---------------------------|
| Карагоромо | Вижу: платье здесь,— |
| Кицуду нарэниси | Что привык я надевать, |
| Цума си арэба | Полы по ветру |
| Харубару кинуру | Треплются! И грустно мне: |
| Таби-о си дзо омоу | Как далеко мы зашли! |

¹⁵ Там же, с. 28. Выражение «капли не пролить воды» Н. И. Конрад рассматривает как ставшее фигуральным обозначение разлуки влюбленных. В качестве пояснительной иллюстрации можно сослаться на подобное поэтическое использование фразеологизмов в двух значениях у Пастернака, например: «как в воду опущена рожа» (рожа осенью).

«Таков первый смысл стихотворения. Второй развивается параллельно благодаря тому, что здесь дан ряд омонимов и иносказаний: *цума* — „пола платья“ и „жена“; *нарэру* — „привыкать носить на себе“ (об одежде) и „привыкать к человеку“ — в смысле простой любовной связи; при всем том сохраняется двойственное значение слова *харубару* — „трепаться на ветру“ и „далеко-далеко“; еще сильнее оттеняется признак грусти в слове *омоу* — „думать“; и, наконец, как бы подчеркивается особый смысл слова *карагоромо* — „одежда“, по преимуществу столичная, т. е. пышная, дорогая»¹⁶.

Так возникает второй параллельный смысл:

Думается мне:
Там, в столице, далеко,
Милая жена...
Грусть на сердце у меня:
Как далеко мы зашли!

Н. И. Конрад замечает, что возможны еще и другие прочтения стихотворения: «...расстановка омонимов допускает и иную комбинацию мотивов: автор видит свою одежду, что когда-то там, в столице, вышила и поднесла ему, как обычно делалось, жена, и вспоминает об одежках той, что осталась в столице»¹⁷. В то же время все стихотворение — акrostих, называющий цветы, растущие вокруг путников.

Подобные параллельные чтения не составляют уникальной особенности классической японской

¹⁶ Конрад Н. И. На путях к созданию романа.— В кн.: Конрад Н. И. Японская литература, с. 231.

¹⁷ Там же, с. 232.

поэзии. Исследования последних лет выявили существенность аналогичной игры на омонимичности не только отдельных слов, но и целых строк в ранней греческой трагедии. Так, в «Агамемноне» Эсхила в строках, особенно важных для сюжета трагедии, «почти каждое слово поддается двойной интерпретации»¹⁸. Только теперь становится очевидным, что Н. И. Конраду удалось раскрыть закономерность, управляющую построением многих шедевров мировой поэзии и шире — искусства вообще¹⁹.

Читателю, которому более знакома новая западная поэзия, можно пояснить прием обыгрывания омонимов, сославшись на его использование у крупнейшего ее представителя — Аполлинера, к которому нередко в последнее время обращаются за аналогиями исследователи поэтики, проводя широкие сопоставления, по духу и сути близкие к синтетическим построениям Н. И. Конрада²⁰. Стихотворение Аполлинера «Chantre» («Певчий»)

¹⁸ Vernant J.-P. Ambiguïté et renversement. Sur la structure énigmatique d'«Oedipe-Roi». — In: Vernant J.-P., Vidal-Naquet P. Mythe et tragédie en Grèce ancienne. Paris: François Maspero, 1972, p. 103.

¹⁹ В качестве одной из возможных иллюстраций общезстетической значимости этого принципа можно привести высказывание уже упоминавшегося выше С. М. Эйзенштейна (хорошо знавшего иероглифику, в частности японскую, и в данной связи на нее сославшегося) о роли «параллельных чтений и параллельных значимостей» (см.: Иванов В. В. Указ. соч., с. 150).

²⁰ Ср., например, в этом плане об образности Аполлинера: Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Наука, 1977, с. 181, 280.

состоит из одной единственной строки:

Et l'unique cordeau des trompettes marines,

которая благодаря омонимичности форм cordeau — «шнур, бечевка» и cor d'eau — «водный рог» и возможности различного понимания сочетания trompettes marines (как названия старинного музыкального инструмента с одной единственной струной или обозначения морских труб) можно понимать как

Один лишь водный рог трубы морской

или как

Всего одна струна, на ней играют...

при возможности и других дополнительных прочтений. Перечисляя некоторые из них, американский переводчик Аполлинера вынужден вспомнить замечание Роберта Фроста о возможном определении поэзии как того, что теряется при переводе²¹.

Приводя первый из цитированных примеров использования омонимичности в «Исэ моногатари», Н. И. Конрад отмечал исключительные трудности, которые возникают в подобных случаях перед пе-

²¹ *Apollinaire Guillaume. Alcools. Poems 1898—1913. Translated by W. Meredith with an introduction and notes by F. Steegmuller. N. Y.: Anchor Books, 1965, p. 235—236.*

Предлагаются три возможных английских перевода этого стихотворения из одной строки (которому А. Рувейр посвятил статью объемом в печатный лист):

1. And the single line of trumpets marine.
2. And the solitary line of speaking trumpets (-megaphones).
3. And the single water-horn of the sea trumpets.

реводчиком: «Перевод такого эффекта на русский язык в одном стихотворении вряд ли возможен, так как основное условие адекватного перевода в этом случае состоит не в том, чтобы ввести в одно стихотворение оба образа — «гляжу в тоске» и «долгий дождь», а в том, чтобы дать один, но двойственный, как едино и в то же время двойственно японское слово *нагамэ*»²².

Перевод, которому столько внимания уделил Н. И. Конрад — первооткрыватель японской литературы для русского читателя, был для него выражением понимания текста. Он различал три возможных вида поэтических переводов. Первый заключается в том, чтобы «воспринять общечеловеческую поэтическую наполненность стихотворения и затем, совершив обратный ход, выразить результат своего интуитивного познания в оболочке своего национального поэтического языка. Результат при этом должен получиться, с точки зрения такого подхода, совершенно бесспорный, так как за переводчиком числятся данные непосредственного опыта, очевидные сами по себе и не требующие еще каких-то дополнительных подтверждений.

Второй путь заключается в безусловном следовании тем принципам, которые возведены, между прочим, и Н. С. Гумилевым. Он состоит в том, что переводчик не имеет ни малейшего права отступать в чем бы то ни было от оригинала»²³. Со сходной позиции годом спустя после написания (1924) цитируемой статьи Н. И. Конрад разбирал

²² Конрад Н. И. Очерк японской поэтики, с. 24.

²³ Конрад Н. И. Об «Антологии китайской лирики». — В кн.: Конрад Н. И. Избр. труды: Синцология, с. 588.

прозаические переводы Ляо Чжая (Пу Сун-лина), выполненные В. М. Алексеевым. Эта его рецензия замечательна тем, что в ней сперва он дает характеристику китайского стиля Ляо Чжая, а затем сопоставляет его со стилем Алексеева, видя в нем «наиболее подготовленного русского интерпретатора» Ляо Чжая²⁴. Конрад особенно ставит в заслугу Алексееву отсутствие цветистости, добавленной при переводе на европейский язык (немецкий) в слог Ляо Чжая даже таким писателем, как Мартин Бубер.

Для понимания связи взглядов Н. И. Конрада на перевод с его культурно-историческими концепциями едва ли не всего важнее третий из путей перевода, намеченных на примере переводов из китайских поэтов еще в статье 1924 г.: «О третьем из возможных путей можно говорить пока лишь как о проблеме, очертания которой лучше всего обрисовываются в свете культурно-исторической концепции О. Шпенглера.

Если исходить из общей предпосылки «культурных кругов» с «синхронизмами» во внутреннем содержании этих кругов — при их сопоставлении друг с другом а posteriori, — китайский и русский круги культуры, в пределах которых протекает, между прочим, и вся жизнь поэзии этих двух народов, будут иметь такие «синхронизмы», т. е. моменты полной эквивалентности в своей качественной относительности. Если признать раз навсегда абсолютную невозможность адекватного перевода — в силу общей невозможности адекват-

²⁴ Конрад Н. И. Рецензия на «Избранные рассказы Ляо Чжая». — Конрад Н. И. Избр. труды: Синодология, с. 600.

но повторить какое-нибудь явление, — остается устанавливать одни такие эквиваленты и пользоваться ими в качестве наиболее доступного для проникновения в чужие явления средства. Разумеется, решающую роль на этом пути играет опять-таки момент интуитивный, то непосредственное ощущение эпохи и ее продукта, которое переживается при соприкосновении с ними тем или иным способом. Здесь налицо опять такая же непосредственная данность понимания, однако — при всем том — тут возможно привлечение и объективного научного материала — данных истории; сначала как точек отправления, затем и как критериев проверки. Строгий исторический анализ отдельных кругов культуры может привести к установлению знака относительного равенства между двумя какими-нибудь явлениями каждого круга. С точки зрения такого подхода возможно предположить, что в историческом содержании русской поэзии найдется как раз то, что соответствует эпохе Тан — с ее содержанием и духом; найдется и та форма, которая будет *mutatis mutandis* равнозначущей пятисловному четверостишию, равнозначущей в аспекте «души» нашей культуры. Отыскание ее — дело соединенной работы исторического знания и интуиции и требует огромного культурно-исторического кругозора и всей полноты лингвистического знания»²⁵.

Одним из ярких примеров установления синхронизма между эпохой написания текста и эпохой, в которую живет переводчик, может служить пред-

²⁵ Конрад Н. Н. Об «Антологии китайской лирики», с. 588—589.

ложенная Н. И. Конрадом интерпретация «Записок из кельи» Тёмрэя. Благодаря этому истолкованию произведение японского автора второй половины XII в. — начала XIII в. до н. э. стало со звучным и читателям 20-х годов нашего столетия.

С именем Н. И. Конрада — переводчика и интерпретатора японских художественных текстов — связан важнейший момент синхронизма японской и русской культуры. Со временем еще будет понято значение Н. И. Конрада для того обогащения русской культуры XX в. прививкой японских ветвей, которое столько значило для нашего театра и кино. Н. И. Конрад рассказывал о своих беседах о японском театре с С. М. Эйзенштейном — японистом по образованию и склонностям юности, столь напряженно изучавшим Кабуки в соотнесении с собственным творческим экспериментом. В статье Эйзенштейна о театре Кабуки можно найти прямые совпадения с работами Конрада на эту же тему (например, мысли о характере генетической связи Кабуки с дзёрури — японским кукольным театром)²⁶.

Н. И. Конрад не только сам деятельно участвовал — как переводчик и издатель сборников произведений японских авторов в русских переводах, а в последние годы жизни как руководитель серии

²⁶ Из наблюдений Н. И. Конрада относительно древнеяпонских текстов, важных для истории театра, следует особенно отметить данный им анализ архаического исполнения «песни огня» (ниваби-но-ута) в обрядовом действии «кагура» (см.: *Конрад Н. И. Театральные представления Древней Японии.* — В кн.: Конрад Н. И. Избр. труды: Литература и театр, с. 316—317). Здесь Н. И. Конраду удалось выявить исходную форму такого диалога двух ритуальных

«Литературные памятники» — в трансляции текстов между культурами. Он стремился теоретически осмыслить процесс этой трансляции. Первым в нашей науке он обратился к усвоению методов современной школы «*litterature comparée*» («сравнительного изучения литературы»); для него она органически продолжала с юности ему близкие идеи сравнительно-исторического литературоведения XIX в. Конрад с увлечением говорил о случайно попавшихся ему комплексах старых номеров «*Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft*» («Журнал сравнительного литературоведения»), которые он заново перечитал. Ему самому ареалы распространения литературных жанров от Японии до Прованса мыслились столь обширными, что здесь невольно вспоминаются недавние гипотезы Леви-Стросса о диффузии мифологических сюжетов в Старом и Новом Свете²⁷.

Впервые сравнение древнеяпонского любовного стихотворения с провансальской альбой было намечено Конрадом еще в его статье об «Исэ моногатири». Его весьма занимало типологическое со-

групп, которая сводилась к обмену «призывов» и «откликов» на них (ср. о греческом театре: Фрейдберг О. М. Миф и литература древности. М.: Наука, 1978).

Возможно, что и представление Тагюраку было по своим истокам сходным ритуальным действием, хотя позднее, как полагает Н. И. Конрад, следов обрядовости в нем уже не было (см.: Конрад Н. И. О театральном искусстве Японии VII—VIII вв.— В кн.: Театр и драматургия Японии. М.: Наука, 1966, с. 25).

²⁷ См. подробнее: Иванов В. В. Клод Леви-Стросс и структурная антропология.— Природа, 1978, № 1, с. 84—86.

поставление текстов, удаленных друг от друга в пространстве или времени (например, Цолибия и Сыма Цяня в одной из лучших его статей позднего времени), но передающих сходные комплексы идей. Для него самого не существовало границ ни между разными сферами духовной деятельности, ни между разными культурами. Об изваяниях Энку, о которых мы начали узнавать из японских публикаций начала 1960-х годов, он говорил с таким же увлечением, как о роли темы времени в «Волшебной горе» Томаса Манна. Начавший выходить в 1957 г. журнал «Вестник истории мировой культуры», задуманный как издание, параллельное «*Cahiers d'histoire mondiale*», нашел в Конраде деятельного сотрудника, потому что к тому времени его интересы прежде всего были обращены к историко-культурному синтезу. Оттого возник и его интерес к А. Тойнби, переписка с которым была в последующие годы напечатана.

Следуя методам самого Конрада, при интерпретации написанного им научного текста постоянно следует помнить о личности автора. Едва ли не лучше всего ее можно охарактеризовать, процитировав данную им самим характеристику писателя в старинной китайской традиции: «Писатель лишь тот, на ком лежит вся целокупность «вэнь», кто сам носитель просвещения — культуры — цивилизации *rag excellence*. Это образованнейший прежде всего человек, и не наносно-формально, но внутренне-претворенно; человек, впитавший в себя прошлое своего народа в его чистейшей эссенции и сконцентрированной форме и затем переработавший соответственно этому весь свой психический строй. Такой писатель совершенно

определенно относится и к своему творчеству; оно для него — не исход накопившимся чувствам, не запечатление своих наблюдений, не агитационное изложение своих мыслей, но служение «взнь», свободное от узости, ограниченности и косности данного момента, места, положения. Основные направления творчества — к стихии «человечества» в чистейшей форме; основное чувство писателя — сознание ответственности за каждое слово перед лицом «человеческого» и его исторического воплощения «взнь» — культуры»²⁸.

Сформулированное в этих словах Н. И. Конрада понимание носителя культуры как сознающего свою ответственность «перед лицом «человеческого»» представляет интерес в нескольких отношениях. На этом примере видно, как Конрад умел оживить традиционные представления старых культур Восточной Азии, которыми он занимался. Он смог донести их до читателя в форме, созвучной нашему времени, не поступаясь строгостью филологического исследования и не допуская нарочитой модернизации. Это объяснялось тем, что в исторически данном тексте старой культуры он выявлял глубинный слой, в конечном счете соотносенный и с данностями других, более поздних культур, в том числе и той, носителем и одним из продолжателей которой был сам Конрад. Приведенное определение носителя культуры верно и по отношению к той эпохе (Ляо Чжая), о которой писал Конрад, и как модель (далеко не всегда реализуемая) остается существенным и для по-

²⁸ Конрад Н. И. Рецензия на «Избранные рассказы Ляо Чжая», с. 597.

следующих периодов. Сам Конрад стремился к реализации аналогичной программы претворения усвоенной им культуры во всей своей внутренней, духовной организации и деятельности, направленной на служение основным принятым им ценностям. С этим связано и то исключительное внимание, с которым Конрад относился к сохранению и передаче потомству прежних текстов культуры. Поэтому и серия «Литературные памятники» нашла в нем внимательного и заботливого главного своего составителя и попечителя. Он постоянно обдумывал проекты новых переводов (в последние годы его занимал план издания трех исповедей: Августина, Ж.-Ж. Руссо и Льва Толстого), которыми считал нужным ее дополнить. Но с таким же тщанием и бережностью относился он и к трудам ушедших своих друзей и коллег, занимавшихся интерпретацией текстов древних культур и не успевших увидеть свои работы напечатанными при жизни. Достаточно напомнить о его усилиях, приведших к публикации (а затем и к увенчанию посмертно Ленинской премией) замечательного труда Н. А. Невского по дешифровке тангутских текстов. Впервые упомянув об этой работе в своей статье 1956 г., излагавшей принципы создания нового Института восточной филологии, Конрад затем много раз возвращался к оценке труда Невского: и в своем докладе о Невском, прочитанном на специальном заседании Ученого совета Ленинградского Отделения Института востоковедения; и в статье о Невском, напечатанной тогда же в «Правде» (под этой статьей Н. И. Конрад поставил и подпись автора этих строк, участвовавшего в ней только как

собеседник, к разговору с которым о труде Невского не раз возвращался Конрад: деталь, характерная для щепетильности Конрада в проблемах авторства текста); и, наконец, в более подробной рецензии в «Вопросах языкознания». В открытиях Невского, за которыми ему в свое время довелось следить неотступно по мере того, как Невский день за днем (точнее, поздней ночью — они жили рядом, и Невский, как и Конрад, засидевшись за работой, заходил к Конраду поделиться новостями о тангутах) сообщал Конраду о своих выводах, Конрад особенно ценил общий подход к дешифровке. Конрад-интерпретатор текста не мог не видеть значения дешифровки как модели точной интерпретации и перевода. Его восхищало то, как Невский раскрыл смысл тангутских иероглифов благодаря сличению тангутских текстов с параллельными тибетскими и китайскими. В дальнейших обсуждениях работы Невского Н. И. Конрада особенно занимала специфика тангутского письма, превращенного в полностью условную систему передачи значений, уже никак не связанную с пиктографическими (изобразительными) истоками, еще очевидными в ранних начертаниях китайских иероглифов.

Пример отношения Конрада к той дешифровке и интерпретации текстов, которую осуществил Невский на материале тангутских памятников, не является единичным.

Заботам об издании работ других ученых он уделял больше внимания, чем публикации собственных трудов по истории японской литературы, во всем объеме увидевших свет лишь после его смерти. В этом до конца последовательном слу-

жении общей цели, отвлекающемся от суетного и личного, сказывалось выполнение той программы жизни носителя культуры, которая цитировалась выше.

Характер настоящего издания не позволяет здесь говорить о биографических проявлениях тех черт Конрада-ученого и человека, о которых бегло уже приходилось писать²⁹, но без которых его облик интерпретатора текста представляется неполным.

Широта деятельности Н. И. Конрада была под стать широте его научных устремлений и познаний. Но все эти, казалось бы, различные занятия объединялись несколькими перечисленными выше центральными идеями. От текста он шел к людям, его создавшим и понимавшим, стремясь объяснить это понимание людям другого языка и другой культуры. Восточная филология как наука о текстах, чтение текста и его перевод как понимание текста, трансляция текстов между культурами и типология по сути своей эквивалентных («синхронизируемых»), хотя бы и предельно удаленных друг от друга, текстов предстают как разные стороны одной проблемы интерпретации текста, завещанной Н. И. Конрадом будущему поколению филологов.



²⁹ *Иванов В. В.* Памяти Н. И. Конрада.— Труды по востоковедению, II: (Ученые записки Тартуского Государственного университета). Тарту, 1973.



СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|-----------------------|---|
| От редакции | 5 |
|-----------------------|---|

ИСЭ МОНОГАТАРИ

| | |
|--|-----|
| Исэ моногатари. Японская лирическая повесть начала X века (перевод <i>Н. И. Конрада</i>) | 39 |
| Примечания (составил <i>Н. И. Конрад</i>) | 129 |
| <i>Н. И. Конрад</i> . Исэ моногатари | 156 |

ДОПОЛНЕНИЯ

Камо-но Тёмэй. Записки из кельи

| | |
|---|-----|
| <i>Н. И. Конрад</i> . Предисловие | 173 |
| <i>Камо-но Тёмэй</i> . Записки из кельи (перевод <i>Н. И. Конрада</i>) | 208 |
| Примечания (составил <i>Н. И. Конрад</i> , дополнения <i>В. С. Саовича</i>) | 231 |
| <i>Н. И. Конрад</i> . О произведении Тёмэя | 238 |

ПРИЛОЖЕНИЯ

| | |
|--|-----|
| <i>Вяч. Вс. Иванов</i> . <i>Н. И. Конрад</i> как интерпретатор текста | 260 |
|--|-----|



ИСЭ МОНОГАТАРИ



*Утверждено к печати
Редколлекцией серии
«Литературные памятники»
Академии наук СССР*



*Редактор издательства
Д. П. Лбова
Художник
В. Г. Виноградов
Художественный редактор
Т. П. Поленова
Технический редактор
Ф. М. Хенох
Корректоры
Р. С. Алимova, И. Р. Бурт-Ничина*

ИБ № 5198

*Сдано в набор 09.02.79.
Подписано к печати 30.03.79.
Формат 70×90^{1/32}
Бумага типографская № 1
Гарнитура елизаветинская
Печать высокая
Усл. печ. л. 10,53 Уч.-изд. л. 10,5
Тираж 100 000 экз. Тип. зак. 1487
Цена 1 р. 60 к.*

Издательство «Наука»
117864, ГСП-7 Москва, В-485, Профсоюзная ул., 90
2-я типография издательства «Наука»
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

