

А. А. Долин

Японский романтизм и становление новой поэзии



АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ

А.А.Долин

Японский романтизм и становление новой поэзии



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
МОСКВА 1978

8И(Яп)
Д 64

Ответственный редактор

И. Л. ЛЬВОВА

В книге рассматриваются ключевые вопросы эстетики и поэтики японского романтизма, возникшего на рубеже XIX—XX вв. На материале статей, манифестов, эссе и многочисленных поэтических сборников раскрываются особенности уникальной литературной школы, синтезировавшей художественные традиции Востока и Запада.

Д $\frac{70202-118}{013(02)-78}$ 157-78

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

ВВЕДЕНИЕ

В истории каждой страны есть рубежи, определившие развитие нации на долгие годы. Политические взрывы неизбежно влекут за собой радикальные перемены в области идеологии и культуры, пробуждая в народе созидательное стремление к новому, заставляя художника преодолевать инерцию вековых традиций. Именно таким рубежом явился для Японии конец XIX в. Почти двадцать лет спустя после незавершенной буржуазной революции Мэйдзи (1868 г.) слепое, механическое подражание Западу уступило место серьезному, вдумчивому освоению достижений европейской цивилизации. Новое, послереволюционное поколение интеллигенции стремилось к гармоничному сочетанию национальных традиций и заимствований, «своего» и «чужого». Тенденция к межнациональному и межконтинентальному синтезу культур наиболее отчетливо реализовалась в своеобразной поэзии японского романтизма. Изучение творчества поэтов-романтиков дает ключ к пониманию многих особенностей историко-литературного процесса в странах Дальнего Востока на начальном этапе становления современного буржуазного общества.

По сравнению с древней и средневековой классической литературой произведения писателей эпохи Мэйдзи (1868—1911) за пределами Японии не пользуются особой популярностью. Как в Советском Союзе, так и в других странах переведены лишь отдельные романы и повести натуралистической школы начала XX в. Зарубежным исследователям литература эпохи Мэйдзи представляется в известном смысле классической, но не настолько, чтобы встать на одну ступень с древними шедеврами, и вместе с тем современной, но не настолько, чтобы передать во всей его сложности духовный мир Японии наших дней. Между тем литературное наследие романтиков помогает понять важнейшие особенности

мэйдзинской культуры, а следовательно, и всей системы нетрадиционных эстетических ценностей, сформировавшейся в Японии на протяжении нынешнего столетия.

При всех различиях, безусловно существующих между литературами английского, французского, немецкого, русского романтизма, мы можем сказать, что они имеют много общих черт и в целом являются порождением единого европейского культурного социума. Комплекс эстетических категорий, составивших идейно-теоретическую базу западного романтизма, возник в результате длительной эволюции мироощущения художника и его аудитории. Иное положение сложилось в Японии 80—90-х годов прошлого века. Передовая интеллигенция ощущала, что традиционализм изжил себя, и стремилась любой ценой приобщить Японию к мировой культуре. За несколько лет был пройден путь, на который Европе понадобились десятилетия. Романтизм явился как бы зеркалом, отразившим гигантские перемены в духовной жизни японского общества. Может быть, именно поэтому в творчестве японских романтиков не столь ощутимо трагическое восприятие действительности. Обилие совершенно новых впечатлений, ломка привычных жизненных устоев, постоянное ожидание неизведанного, а не мировая скорбь и пессимизм определяют самосознание творческой личности в эпоху расцвета японского романтизма. Культ чувства пришел на смену конфуцианскому рационализму. В то же время романтики не могли и не хотели в полном смысле слова противопоставить себя государству, тому буржуазному «истэблишменту», против которого выступали многие их европейские собратья. Не стремление бежать от общества в сферу недостижимого идеала, в «башню из слоновой кости» движет поэтами японской романтической школы. Наоборот, большинство из них жаждет внести свой вклад в преобразование сознания нации и создание новой культуры. Нигде, кроме ранних поэм Китакура Тококу, мы не найдем в произведениях японских романтиков образ гордого скитальца, несправедливо отвергнутого обществом, — того самого, который давно и прочно утвердился в сознании европейского читателя как тип романтического героя. Интимные переживания в лирике японских поэтов в конечном счете не противоречат общественному благополучию и спокойствию. Героика борьбы на-

правлена не против общества, а на его усовершенствование. Возможно, тут сказывается инерция средневекового уклада мышления, не выделяющего личность, как бы велика ни была ее роль, из коллектива. Может быть и так, что в конце XIX в. идея национального единства перед лицом всемогущего Запада перевешивала для японской интеллигенции индивидуалистические интересы. Во всяком случае, японский романтизм следует рассматривать как движение народное по духу, глубоко жизненное и в высшей степени прогрессивное, создавшее здоровую основу для развития литературы и, в частности, поэзии XX в.

Некоторые проблемы японского романтизма уже освещались в трудах советских ученых: Н. И. Конрада, Т. П. Григорьевой, И. Л. Иоффе, А. И. Мамонова, Д. П. Бугаевой, Н. С. Шефтелевич. Однако указанные работы в большинстве содержат либо краткий общий обзор [77], либо детальное исследование элементов творчества какого-либо конкретного автора [133]. То же можно сказать о крайне малочисленных работах западных ученых, например Дж. Экройд [145] и Д. Кина [168].

Японские литературоведы с начала века и до наших дней уделяют периоду романтизма большое внимание. В общем потоке трудов по истории литературы эпохи Мэйдзи солидную часть составляют исследования творчества поэтов-романтиков, различных проблем поэтики и эстетики, впервые поднятых романтической школой. Впрочем, и обширные исследования японских ученых не дают достаточно полной картины становления и развития романтической поэзии *синтайси*¹, хотя подобные попытки и имели место.

В начале века, когда воспоминания об эпохе романтизма были еще свежи, критики чаще всего характеризовали *синтайси* как наивысшее достижение японской поэзии, как итог ее многовекового совершенствования. Такого мнения придерживается, например, Ногути

¹ Японские романтики приняли не стесненные каноническими ограничениями *синтайси* (букв. стихи «нового стиля») в качестве основной поэтической формы. В отличие от традиционных *танка*, *хайку* или *рэнга*, *синтайси* обладали такими преимуществами, как нелимитированный объем, относительная свобода метрики, разнообразие тропов.

Ёнэдзиро в своем популярном очерке [184], а также Хага Янги, Оноэ Хатири. Их небольшие заметки о поэзии 90-х годов весьма эмоциональны, но далеко не всегда объективны и убедительны. Более глубоки в оценках, хотя и отнюдь не научны мемуары самих деятелей поэтического мира эпохи романтизма и символизма: Дои Бансуй, Симадзакис Тосона, Китахара Хакусю, Сато Харуо. Их книги помогают почувствовать дух времени, но не содержат систематического изложения фактов.

Первые серьезные исследования о поэзии романтизма появляются в конце 20-х и в 30-е годы. Среди них выделяется двухтомная монография Хинацу Коноске «История поэзии эпох Мэйдзи и Тайсё» («Мэйдзи Тайсё си си»), первый том которой целиком посвящен романтической поэзии *синтайси* [288]. Хинацу, современник описываемых событий, шаг за шагом прослеживает историю японской поэзии новых форм от момента ее зарождения вплоть до середины 20-х годов. В книге приводятся суждения автора о лучших поэтах и их произведениях, но не чувствуется намерения проникнуть в структуру стиха и установить закономерности его развития. Субъективный историко-литературный метод исследования, применяемый Хинацу, оказал скорее отрицательное, чем положительное влияние на японское стиховедение. Отказ от теоретических обобщений привел к господству эмпирической методологии. Поэзия в работе самого Хинацу и его многочисленных последователей рассматривается почти вне связи с такими существенными факторами, как лингвистика, стилистика, особенности жанров и т. д. Исследование носит характер развернутого реферативного обзора. В той же манере выдержаны работы Киёхара Садао, Ивасаки Дзюнтаро, Одагири Хидэо, где чрезмерная детализация исторического описания часто не сопровождается проблемным литературоведческим анализом.

Вторая волна интереса к культуре эпохи Мэйдзи вообще и поэзии романтизма в частности возникла в начале 50-х годов, одновременно с активизацией послевоенной поэзии и созданием поэтических обществ «Арэти» («Пустыня») и «Рэтто» («Архипелаг»). В этот период, впервые после долгих лет монархо-фашистской диктатуры и войны, а затем американской оккупации, национальное самосознание японцев возродилось на но-

вой, относительно демократической основе. Вполне естественно, что для многих деятелей культуры социальные и экономические реформы послевоенных лет ассоциировались с реформами Мэйдзи. Современной литературе нужны были четкие ориентиры, и такими ориентирами стали произведения писателей другой переломной эпохи в истории Японии — эпохи Мэйдзи.

По количеству, как и по качеству, послевоенные работы о мэйдзийской литературе превосходят довоенные. Только в 50-е годы вышли начатые двадцатью годами раньше многотомные труды Хомма Хисао «История литературы эпохи Мэйдзи» («Мэйдзи бунгаку си», «Дзоку Мэйдзи бунгаку си») [294, 295], «Лекции по истории современной японской литературы» («Кодза Нихон киндай бунгаку си») под редакцией Одагири Хидэо [235], «Исследования по литературе японского романтизма» («Нихон романсюги бунгаку но кэнкю») Катаока Ёсикадзу [226], «История современной японской поэзии» («Гэндай нихон си си») Онти Тэрутакэ [260], «Исследование формальных особенностей японского стихосложения» («Нихон сика но кэйтайгакутэки кэнкю») Ёкояма Сэйга [207], «История японского литературного мира» («Нихон бундан си») Ито Сэй [224]. Были предприняты грандиозные коллективные издания типа «Полного собрания произведений современной японской литературы» («Гэндай Нихон бунгаку дзэнсю»), восьмитомной «Современной теории литературы» («Гэндай бунгакурон тайкэй»), «Полного собрания сочинений современных японских поэтов» («Гэндай Нихон сидзин дзэнсю») — все они начинаются с эпохи Мэйдзи. Отдельными книгами и полными собраниями переиздавались сочинения Симадзаки Тосона, Таяма Катай, Нацумэ Сосэки. Появились монографические исследования творчества мэйдзийских прозаиков и поэтов, например «Китамура Токкоку» Сакамото Хироси [262] или «Юность Куникида Doppo» («Вакаки хи но Куникида Doppo») Оно Сигэки [258]. На гребне этой волны японское литературоведение приблизилось к столетней годовщине революции Мэйдзи, широко отмечавшейся в 1968 г.

С середины 60-х годов в работах японских литературоведов, посвященных эпохе Мэйдзи, наметился качественный сдвиг в сторону проблемного изучения историко-литературного процесса. Прежде всего, усилилась

непопулярная ранее тенденция компаративизма. Интересные параллели между творчеством японских романтиков и их европейских предшественников содержатся в сборниках «Современная японская литература и зарубежная литература» («Нихон киндай бунгаку то гай-коку бунгаку») [264] и «Исследования современной японской литературы методом сравнительного литературоведения» («Нихон киндай бунгаку но хикаку бунгаку-тэки кэнкю») [234], а также в сборнике с более узкой тематикой «Очерки о Симадзакэ Тосоне» («Симадзакэ Тосон хиккэй») [286].

Примером широкого комплексного исследования является четырехтомная «История современной японской поэзии» («Нихон гэндайси си»), первый том которой включает серьезные, фундированные статьи Хасэгава Идзуми, Сэки Рёити, Маэда Аи по проблемам романтизма [285; 274; 240]. Ценным пособием для изучения *синтайси* и сопутствовавших памятников эстетической мысли служат первые несколько томов вышедшего в начале 70-х годов тридцатитомного собрания стихов и критических работ «Японская поэзия» («Нихон но сика») [253]. По всей вероятности, и в дальнейшем период романтизма будет привлекать внимание японских литературоведов, стремящихся приблизиться к истокам современной поэзии, глубже проникнуть в основы японской культуры XX в.

Принимаясь за разработку темы, довольно широко освещенной японскими учеными, автор ставил перед собой задачу сделать японскую эстетику и поэтику эпохи Мэйдзи по возможности доступной читателю, выросшему в совершенно иной культурной среде, воспитанному на иных литературных образцах. Это нужно не для того, чтобы, по завету Гёте, «на Восток отправясь дальный, воздух пить патриархальный». Написанные на старописьменном языке эссе Китамура Тококу или стихи Дои Бансуй порой обнаруживают такую глубину мысли, такой накал чувства, какие доступны лишь немногим из современных писателей Японии. Ощущение сопричастности жизни в ее непрекращающемся движении делает произведения романтиков близкими людям разных эпох и разных народов.

Работа охватывает период с 1882 по 1904 г., причем Движение за стихи «нового стиля» 80-х годов показано

лишь в ретроспективном обзоре преромантической поэзии. В сжатой форме раскрывается также деятельность второстепенных кружков и групп романтического направления в 90-е годы. Непосредственным объектом исследования являются литературно-критические работы, составившие основу эстетической теории романтизма, и поэтические сборники крупнейших представителей романтической школы: Китамура Тококу, Симадзакэ Тосона, Дои Бансуй, Сусукида Кюкина, Камбара Ариакэ. Японские литературоведы расходятся в периодизации поэзии романтизма, но, вероятно, наиболее оправданно условное деление по следующей схеме. Первый этап, знаменующийся становлением формальных особенностей *синтайси* и зарождением романтической эстетики, — 1882—1889 гг. Второй этап — ранний романтизм, отмеченный оформлением литературной теории и дебютами ведущих поэтов, — 1889—1897 гг. Третий, самый непродолжительный этап — «золотой век» *синтайси* — 1897—1900 гг. И, наконец, четвертый, заключительный этап — период упадка романтизма — 1900—1904 гг.

В сферу исследования входит только романтическая поэзия «нового стиля» — *синтайси* — основная, но не единственная форма поэтического творчества на рубеже XIX—XX вв. За границами работы осталась романтическая интерпретация традиционных жанров, но эта серьезнейшая тема заслуживает, возможно, отдельной книги.

СТАНОВЛЕНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ РОМАНТИЗМА

ВРЕМЯ ПЕРЕМЕН

Истоки японского романтизма восходят к «движению за свободу и народные права» (*дзию минкэн ундо*), объединившему во второй половине 70-х годов буржуазно-либеральные и народно-демократические силы в борьбе против кланового правительства. Многие деятели культуры поддержали «движение», видя в нем средство к осуществлению идеалов свободы и равенства. Однако уже через какой-нибудь десяток лет стала очевидна тщетность попыток демократизации общественного строя. Подавив все оппозиционные выступления, военно-феодальное правительство и крупная буржуазия закрепили свою власть и направили усилия на создание мощного империалистического государства.

Трехсотлетняя самоизоляция оставила в наследство Японии эпохи Мэйдзи множество феодальных пережитков, которые особенно долго сохранялись в сфере идеологии и культуры. Правящие круги стремились по возможности использовать духовное наследие прошлого в своих интересах, трансформируя национальное самосознание народа в воинствующий национализм, возрождая принципы самурайской морали и культивируя религию синто в противовес буддизму и христианству. В то же время, взяв курс на частичную перестройку и модернизацию общества, правительство Мэйдзи признавало необходимость и полезность заимствования некоторых элементов духовной жизни Запада, наряду с достижениями науки и техники.

В 80-е годы в Японии с благословения властей развернулась широкая пропаганда западной философии, эстетики и литературы. Ученый-просветитель Ниси Аманэ в лекциях по эстетике обобщил опыт классического

немецкого идеализма. Исследователь французского позитивизма Накаэ Тёмин опубликовал перевод трудов Руссо и Верона. Одновременно в страну хлынул поток переводов и вольных пересказов произведений европейской художественной литературы. Японский читатель впервые познакомился с именами Шекспира и Диккенса, Боккаччо и Булвер-Литтона, Пушкина и Белинского [77, 307—308]. Изучение иностранных языков помогло многим представителям новой мэйдзийской интеллигенции расширить круг своих литературных интересов путем непосредственного знакомства с западной классикой. С середины 80-х годов в выборе литературы для перевода начали выявляться последовательные просветительские тенденции¹.

Хаотическое смешение жанров и стилей в творчестве японских писателей также уступило место четкому делению на группировки и школы. Большого влияния добилось, в частности, «Кэнъюся» («Общество друзей тушечницы»), стоявшее на позициях псевдоклассицизма. Его руководители, Одзаки Коё и Ямада Бимё, выдвинув лозунг «сохранение национальной сущности» (*кокусуй ходзон*), стремились воспрепятствовать обновлению содержания литературы. Уходя от решения насущных проблем современности, они канонизировали традиции писателей феодальной Японии — Ихара Сайкаку, Тикамацу Мондзаэмона, Такидзава Бакина. Деятельность псевдоклассицистов из «Кэнъюся», поддерживавших реакционную по сути правительственную доктрину «японизма» (*нихонсюги*), серьезно затрудняла развитие прогрессивных течений и школ.

Первая попытка наметить новые цели литературы в буржуазном обществе была предпринята молодым литературоведом Цубоути Сёё. В 1885 г. он опубликовал свою знаменитую работу «Сущность романа» («Сёсэцу синдзуй»), опровергавшую традиционные представления о литературе как о досуге и развлечении. Отстаивая реалистический метод творчества, отвечающий требованиям правдивого изображения действительности, Сёё доказывал величие задач литературы и ответственность роли писателя. Идеи Сёё повлияли и на формирование

¹ Подробная характеристика литературной жизни этого периода дана в «Лекциях по японской литературе периода Мэйдзи» Н. И. Конрада [77, 306—334].

мировоззрения первого японского писателя-реалиста Фтабатэя Симэй. Однако невысокий теоретический уровень работы Сёё, эклектичность и непоследовательность его концепции «психологического реализма» делали «Сущность романа» уязвимой для критики. К тому же во второй половине 80-х годов японский читатель еще не был в достаточной мере подготовлен к восприятию реалистической литературы. В Японии, пережившей буржуазную революцию, а затем взлет и падение «движения за свободу и народные права», как и в европейских странах начала XIX в., реакция на несбывшиеся «блестящие обещания просветителей» [2, 268] неминуемо должна была выразиться в создании романтической школы. Прimitивный реализм еще не способен был вместить разбуженные чувства новой интеллигенции, порожденной временем грандиозных реформ. Таким образом, реалистическое направление в литературе рано или поздно должно было столкнуться с развивавшимися параллельно и на первых порах подспудно романтическими тенденциями.

Впервые открытая апология романтизма прозвучала со страниц журнала «Сигарами дзоси» («Запруда»), издававшегося Мори Огай. Теория японского романтизма обязана своим происхождением, помимо национальных источников, двум течениям европейской философско-эстетической мысли — французскому позитивизму и классическому немецкому идеализму. Важную просветительскую миссию выполнил Накаэ Тёмин, познакомивший японского читателя с трудами Руссо и Верона. Однако духовным стержнем японского романтизма можно считать статьи Мори Огай конца 80-х годов, посвященные проблемам немецкой философии XIX в. Будучи студентом-медиком, Огай несколько лет провел на обучении в Германии, где и увлекся работами своего современника Эдуарда Гартмана (1842—1906), подытожившими развитие крайне идеалистического направления немецкой философии. Вернувшись на родину, Огай активно занялся пропагандой идей своего кумира и вскоре добился значительных успехов. Литературная молодежь была захвачена новизной представлений о внутреннем мире, о «мировой душе», зачарована трагическим пафосом нового учения.

Взгляды Гартмана, изложенные в его книгах «Фил-

лософия бессознательного», «Феноменология нравственного сознания» и других, отличаются безысходным пессимизмом, который весьма импонировал «байронически» настроенным японским романтикам. Разработав специфическую этику пессимизма, Гартман считал иллюзией всякую надежду человека на счастье. При этом свои пессимистические убеждения он называл «телеологическим оптимизмом», избавляющим существование от власти слепой воли и как бы отрицающим все несчастья путем стремления к тотальной аннигиляции мира и человека. В системе Гартмана, получившей название «философия бессознательного», категория бессознательного и категория абсолютной воли, которые ведут происхождение от учения Шопенгауэра, выступают как единственная идеальная субстанция материального мира «Человек вполне зависит от бессознательного, и если он теряет бессознательное, то он теряет источник своей жизни, без которого в сухом схематизме общего и частного будет однообразно влачить свое существование» [3, 708].

Художественное творчество в представлении Гартмана есть результат бессознательного движения, в процессе которого платоновская идея прекрасного превращается в идею конкретную, носящую образную форму. Сам Огай так формулирует основной тезис своего духовного наставника: «Прекрасное в литературе создается искусственно, явление действительности и прекрасное — совершенно разные вещи» [102, 234]. Таким образом, только бессознательное направляет все творческие устремления человека и внушает ему понятие прекрасного. Учение Гартмана могло служить тем философским кредо, которого не доставало формирующейся романтической школе. Сходные идеи содержались и в книгах по теории литературы, интересовавших в то время Огай. Как отмечают исследователи, любимыми его книгами были работы Рудольфа фон Готшалля «Поэтика, искусство поэзии и его техника» и «Зов смерти в литературе и вопросы жизни» [234, 106].

Огай выступил с пропагандой идеалистических воззрений на страницах своего журнала «Сигарами дзоси» в серии статей, содержавших критику теории «экспериментального романа» Золя и натуралистического метода в целом. В 1891 г. в ходе дискуссии по вопросам

литературы он обрушился с критикой на статью Сёе «Три вида романа» («Сёсэцу санпа»), отвергая принцип «безоценочной» классификации произведения по внешним признакам. В нескольких статьях Огай опровергает тезис Сёе о «скрытой идее», согласно которому существует два типа восприятия произведений — внешний, «объективный» (касающийся формальной стороны), и внутренний, выявляющий «скрытую идею» писателя. Утверждая требование о необходимости единого критерия ценности художественного произведения, Огай в качестве такого критерия выдвигает гартмановское абстрактное понятие «микрокосмоса», призванное воплотиться в конкретную форму, развиваясь из сферы бессознательного [102, 237]. Идеализм Огай был закономерен, поскольку, как справедливо отмечается в работе современного японского литературоведа, «в период, когда все общество развивается на основах прагматизма, для людей, отстаивающих не прагматический образ мышления, остается лишь уход во внутренний мир и самоанализ» [247, 23]. К чести Огай надо сказать, что плодом его убеждений явилось не пассивное отношение к жизни, а активная просветительская и писательская деятельность, получившая высокую оценку историков литературы.

Мистицизм, заимствованный в основном у Гартмана, ослабил положительные стороны в теории Огай. Тем не менее его критика примитивизма Сёе и популярное изложение европейской идеалистической философии создали предпосылки для формирования вполне жизнеспособной романтической эстетики.

К началу 90-х годов романтизм приобрел немало адептов среди прогрессивно настроенной литературной молодежи. Однако активизация массового националистического движения, проходившего под лозунгом «сильная армия — мощное государство», практически лишала романтиков возможности воплотить в реальной жизни идеалы свободы и равенства. «Поскольку в реальности их (романтиков) ждало неизбежное поражение, они стремились приукрасить окружающую действительность, увлекаясь субъективизмом, уходя в мир грез; они стремились жить жизнью артистизированной (*гэйдзюцука сарэта*), создавая в душе иллюзорный мир, соответствовавший их собственным чаяниям» [211, 77].

К этому времени стала совершенно очевидна необходимость оформления романтизма в единую школу на основе уже существовавших литературных объединений и группировок.

Одним из наиболее любопытных печатных органов тех лет является журнал «Дзёгаку дзасси» («Журнал женского образования»), издававшийся при европеизированном христианском колледже для девушек Мэйдзи дзёгакко (Женские курсы Мэйдзи), под редакцией Ивамото Дзэндзи. Сотрудниками журнала были как ученицы курсов, так и преподаватели, большая часть которых почти не отличалась по возрасту от учениц старших классов. На страницах «Дзёгаку дзасси» они пропагандировали идеи эмансипации женщины, а помимо этого, стремились как можно шире охватить сферу западной литературы и искусства.

Начиная с 1892 г. номера «Дзёгаку дзасси» выходили попеременно то в красной обложке, то в белой. Это означало окончательное размежевание тематики журнала на два направления: красные номера были посвящены феминистическому движению, белые — вопросам литературы и искусства. Как и следовало ожидать, в январе 1893 г. «белый» журнал отделился и изменил название на «Бунгакукай» («Литературный мир»). Основу группы «Бунгакукай» составили преподаватели Женских курсов и примкнувшие к ним молодые прозаики, поэты, критики: Хосино Тэнти, Хосино Юкэй, Симадзакэ Тосон, Баба Котё, Хирата Токубоку, Тогава Суюоцу, Уэда Рюсон, Таяма Катай, Миякэ Кахо и др. Позже присоединилась Хигути Итиё. За пять лет существования журнала, с 1893 по 1898 г., вышло 58 номеров, в которых освещались важнейшие проблемы культурной жизни страны, печатались романы, повести, драматические произведения и стихи романтиков. Журнал, во всяком случае на первых порах, финансировался из личных средств Хосино Тэнти. Следуя принятой в японском литературоведении хронологии, годы деятельности «Бунгакукай» можно условно разделить на три периода: 1. Первые полтора года — с преобладанием критических работ. В центре кружка — идеолог и вождь японского романтизма Китамура Тококу. 2. Следующие полтора-два года — с преобладанием прозаических произведений. В центре кружка писательница Хигути Итиё. 3. Послед-

ные полтора-два года — с преобладанием поэзии. В центре кружка Симадзакис Тосон.

Романтическая направленность «Бунгакукай» определилась почти с самого начала его существования, она вытекала из устремлений участников кружка. «Писатели этой группы напоминают английских прерафаэлитов,— пишет Куниси Мацуо.— Будучи все молоды и чисты, они вносят романтическую страстность как в свою жизнь, так и в свое искусство» [173, 118]. Осознание целостности романтизма как школы и своей ответственности за становление новой литературы пришло к молодым писателям не сразу. По замечанию Хирата Токубоку, вначале они не собирались ни объединяться в творческую группу, ни провозглашать романтизм, ни разрабатывать собственную программу [14, 100]. На первых порах, когда «Бунгакукай» еще оставался в плену феминистических настроений, доставшихся ему в наследство от «Дзёгаку дзасси», его авторам был присущ излишний сентиментализм. Журнал «Кокумин но томо» («Друг народа») прямо причислял «Бунгакукай» к литературе, которая заливается слезами без повода, проповедуя сплошное уныние. По-видимому, такое суждение имело определенные основания.

Некоторое время в группе продолжались споры по организационным вопросам и относительно выработки программы. Наконец под непосредственным влиянием Тококу были выдвинуты следующие программные положения, которых впредь обязывался придерживаться в своей деятельности «Бунгакукай»: гуманизм (*дзинсэй-сюги*), внутренний реализм (*наймэнтэки реаризму*), артистичность, или эстетизм (*гэйдзюцусидзёсюги*) и антивульгаризм (*хандзоку*).

Что касается вышеназванного «антивульгаризма», то этот принцип впервые провозгласил за несколько лет до образования «Бунгакукай» Мори Огай, вкладывая в него вполне определенный смысл. Само слово *дзоку* в японском языке может иметь значения «простонародный» и «вульгарный». Как отмечает японский исследователь, Огай имел в виду только второе значение: «вульгарный, низменный», направляя принцип «антивульгаризма» против людей, которые «науками не занимаются, сошли с истинного пути и ставят себе целью лишь наживу» [238, 76]. В том же прелом-

лении, вероятно, следует истолковывать и понятие *хан-дзоку*, предложенное кружком «Бунгакукай».

Все приведенные лозунги были направлены прежде всего против дегуманизации литературы, излишнего упрощенчества и утилитаризма. Тем не менее выработка общей платформы не означала прекращения разногласий внутри кружка. Творческой полемике, продолжавшейся в течение нескольких лет на страницах «Бунгакукай», в основном и обязана своим возникновением эстетическая теория японского романтизма. Вполне естественно, что участники «Бунгакукай», обуреваемые мятежным «духом отрицанья, духом сомненья», отдававшие все свои силы разрушению отживших традиций и канонов, не могли и не хотели создавать для себя некий новый непререкаемый канон. Они открывали неизвестные пути, отвергали или исправляли старое и создавали новое в вечной погоне за недостижимым идеалом. «Я знал лишь одно на своем тяжком пути — мятежный протест. Я вырос в безрадостное время, когда над новым путем еще нельзя было даже различить лучей утренней зари... Повсюду слышался грозный голос, указующий одну дорогу, но этот голос не вызывал во мне ответного чувства. Вместе с друзьями переходил я от мятежа к мятежу... То, что юность моя была столь мятежна, я полагаю, не могло не оказать влияния на всю мою дальнейшую жизнь», — писал Симадзакки Тосон в романе «В ожидании весны» («Хару о матицуцу») [цит. по 217, 83].

В развитии литературной теории, равно как и в формировании эстетических вкусов эпохи, полемические статьи японских романтиков сыграли такую важную роль, что на некоторых стоит остановиться подробнее.

КОНЦЕПЦИЯ СБЛИЖЕНИЯ ВОСТОКА И ЗАПАДА

Японский романтизм, достигший расцвета в период активной модернизации Японии, с самого начала должен был определить свое отношение к европейской культуре в целом и к проблеме обновления отечественной литературы по примеру европейских стран в частности. Показательна в этом плане концепция, высказанная Тококу в его статье «Народ и идеология» («Коку-

мин то сисо»): «Ныне мир идей день ото дня сжимается. Великий поток стремится с Востока на Запад и с Запада на Восток. Все помыслы о том, чтобы как-то искусственно направлять это природное, естественное течение, — не более чем бесплодные мечтания. Страны света представляют собой лишь разные стороны единого мира идей. На идею не повесишь замок. Все высшие проявления человеческой мысли сообщаются между собой. Глупо цепляться только за идеи Востока, равно как и слишком увлекаться идеями Запада. Наши творческие силы еще не натянули тетивы и не выпустили стрелы. В то же время силы прошлого и силы иноземные бьются друг с другом, и мы слышим ржание их боевых коней... Народ не знает, к кому примкнуть. Так следуйте же за течением! Что должно идти вперед, пусть смело идет вперед, а что должно отступить, пусть отступает без сожаления. Разве не понятна вам та истина, что творческие силы рождаются из обоих потоков?» [236, т. 3, 269].

За свойственной Тококу патетикой здесь обнаруживается удивительно трезвое для романтика понимание необходимости синтеза культур в процессе их естественного взаимовлияния. Ясно, что симпатии автора статьи не на стороне «сил прошлого», а на стороне «сил иноземных», олицетворяющих демократию и прогресс. Нужно учитывать тот факт, что для Тококу, с его пацифизмом, любовью к людям, с его широтой взглядов, противником номер один всегда оставался воинствующий «японизм», тогда как опору и помощь он всегда искал в западных философских и эстетических учениях. Известный литературовед Исимару Хисаси прямо указывает, что приведенное выше заявление Тококу из «Народа и идеологии» есть не что иное, как интерпретация в японском романтизме идей немецких «бурных гениев» [220, 44]. Отчасти это соответствует истине, но, как известно, участники «Бури и натиска» были непосредственными предшественниками романтизма, поэтому не следует ограничивать столь узкими рамками влияние, воспринятое Тококу и его сподвижниками и отразившееся впоследствии в их манифестах. В статье Тококу находит воплощение типичный для всего западного романтизма тезис об «интеграции идей», который уже в силу своей интернациональной специфики резко контра-

стировал с неприкрытым национализмом сторонников доктрины «японизма». Романтики хорошо понимали необходимость культурного общения с Европой, ибо, как отмечает автор «Истории японской культуры», «в недрах самой Японии зарождалась культура, которой были присущи тенденции культуры нового времени. Но она представляла собой не более как основу, ствол для дальнейшего развития. Формирование культуры, которую действительно можно назвать культурой современности, произошло лишь тогда, когда на этом стволе выросли побеги западной культуры» [71, 194]. По-видимому, именно так и следует определить соотношение культур Запада и японского Востока в конце XIX в., не переоценивая влияния первой, но и не абсолютизируя самостоятельной роли последней.

Постановка вопроса о сближении традиционной японской культуры с культурой Запада является и одной из закономерностей романтизма как литературного направления, возникающего фактически почти в каждой стране на определенном уровне экономического, социального и культурного развития. Япония достигла этого уровня в период «национального Возрождения», пользуясь терминологией, предложенной для характеристики романтизма стран Центральной и Юго-Восточной Европы [98, 19]². В Западную Европу романтизм пришел раньше, в начале XIX в., и как раз в этот период мы наблюдаем первые признаки пробуждения глубокого научного и художественного интереса к Востоку. Так, востоковедом по специальности был Фридрих Шлегель (1772—1829), автор известного труда «О языке и мудрости индийцев», а также переводов из индийской, арабской и персидской поэзии. Как показывают последние научные изыскания, «Западно-восточный диван» Гёте явился плодом длительного изучения поэзии Ближнего и Среднего Востока. В восточные страны перенесено действие «Лалы Рук» Томаса Мура, многих героических поэм Байрона и части повествования из «Дон-Жуана». Благодаря обилию переводной литературы некоторые европейские авторы, например Тик и Гауф, обращаются к сюжетам восточных сказок. Французский ро-

² Сходные термины — «романтическое Возрождение», «духовное Возрождение», «духовная революция» или «революция национального сознания» — предлагают и японские авторы [172, 188].

мантизм отдал дань Востоку в «Восточных мотивах» Гюго, в «Путешествиях на Восток» и «Сценах из восточной жизни» Нервала, в «Намуне» Мюссе. Нетрудно привести примеры из творчества Лермонтова и молодого Пушкина, в которых воспеваются Кавказ или Крым. Восток очаровал и Адама Мицкевича, создавшего цикл «Крымские сонеты». Романтиков «Восток привлекает не только живостью и оригинальностью местного колорита и пламенностью страстей, но и жизненной мудростью и поэтической цельностью своих шедевров» [53, 95]. Нужно отметить любопытную особенность романтического «орипентализма»: никто из романтиков первой половины XIX в. в своих произведениях не обращается к странам Дальнего Востока, предпочитая пышность арабской или персидской образности. Япония, находившаяся в то время еще на положении «закрытой страны», фактически оставалась для европейцев (и американцев) terra incognita. Совсем иная картина, как мы увидим, складывается к концу века, в период расцвета японского романтизма. Тем не менее очень важна сама тенденция к изучению восточной культуры, получившая развитие в европейском романтизме и во многом обогатившая его.

Тяга к сближению культур характерна и для японских романтиков конца XIX в., с той разницей, что Запад обладал для них, а впоследствии для символистов (например, для Китахара Хакусю) двойной привлекательностью: как источник своеобразной экзотики и как источник всяческого материального и духовного прогресса. Этот интерес и послужил основой радикального преобразования всей культурной жизни страны, начиная с эпохи Мэйдзи и до наших дней.

В свою очередь, традиционная японская литература и искусство в конце XIX — начале XX в. приобретают большую популярность на Западе. Общеизвестно увлечение французских импрессионистов классической японской гравюрой. В то самое время, когда Тококу писал о «великом потоке», в Европе началось увлечение средневековой японской поэзией, и прежде всего — *хайку*. Европейские поэты открыли в *хайку* глубину поэтической мысли, суггестивный художественный метод, гуманистическую жизненную философию — все то, в чем остро нуждалась литература «конца века» с ее склон-

ностью к декадансу, к чрезмерному эстетизму и нездоровой эротике. Вот почему во Франции пользовался такой известностью журнал «Нувель ревю», пропагандировавший *хайку*, и весь литературный мир с энтузиазмом приветствовал выход в свет антологии классической японской поэзии под редакцией Мишеля Ревона. В Англии *хайку* покоряет имажистов, в Америке Японией «заболевают» Эзра Паунд³. Из Франции *хайку* проникает и в Россию, где находит поклонников в лице Брюсова и Бальмонта. Таким образом, провозглашенная романтиками «интеграция идей» не только пережила период господства романтизма (как на Западе, так и в Японии), но продолжала развиваться с удвоенной силой в последующие эпохи, становясь стимулом для «притока новой энергии в традиционную культуру» [71, 200].

Если на первых порах увлечение японцев Западом носило поверхностный характер, ограничиваясь копированием манер, законов и технических достижений, то в 90-е годы изучение западной культуры и в особенности литературы было поставлено на более или менее научную основу. Чтобы убедиться в этом, взглянем на список работ, посвященных творчеству европейских и американских писателей, опубликованных в Японии с 1889 по 1900 г.: Хасэгава Фтабатэй «Добролюбов», Томидзакис Косёси «Вордсворт», Такаки Исаку «Гёте», Китакура Тококу «Эмерсон», Хитоми Итаро «Гюго», Комэяма Макото «Байрон», Хамада Ёсидзуми «Шелли», Хирада Хисаси «Карлейль», Фудзино Касюдзин «Свифт», Токутоми Рока «Толстой», Накада Роан «Джонсон», Такаги Санса «Маколей» [287, 10—44]. Мы намеренно не включаем в этот перечень большое количество специальных работ романтиков по западной литературе, о которых речь пойдет ниже.

Немаловажную роль в формировании эстетических воззрений романтиков сыграли и многочисленные переводы с европейских языков: от библейских текстов до романтической поэзии XIX в. В знакомстве с Западом романтикам помогало также и относительно свободное владение английским языком. Как уже отмечалось, многие участники кружка «Бунгакукай» были выпускника-

³ Правда, японской литературой Паунд увлекся в юные годы, живя в Париже.

ми либо Женских курсов Мэйдзи, либо Лицея Мэйдзи, где преподавание вообще велось преимущественно на английском языке, а девять профессоров из одиннадцати были англичанами. Возможно, тем и объясняется «англофилия» деятелей «Бунгакукай», их поголовное увлечение творчеством английских романтиков и прерафаэлитов, которое поначалу питалось исключительно юношеским энтузиазмом, не встречая поддержки властей предрержащих. Даже английские книги было крайне трудно достать, так что, например, имевшийся у Тосона томик Россетти в течение нескольких месяцев переходил из рук в руки [191, 185]. И все же романтики настойчиво изучали западную литературу, стремясь разрешить с ее помощью основные проблемы эпохи. «Для них искусство было путем умственного и духовного совершенствования, а поиски правды подразумевали непритязательную, бесхитростную жизнь. Одухотворенность, заставлявшая этих людей отдавать свою жизнь, чтобы осветить один из темных углов общества, делала их совестью общества» [183, 8].

Еще в начале своей совместной деятельности участники «Бунгакукай» ознакомились с такими трудами, как «История английской литературы» Ипполита Тэна и «Английские литераторы» Джона Морли. Это помогло им найти ориентиры в море западной литературы, и очень скоро их вкусы определились достаточно четко. Любимыми писателями в «Бунгакукай» считались: Байрон, Шелли, Китс, Вордсворт, Россетти, Суинберн [220, 47]. Впрочем, диапазон интересов участников «Бунгакукай» не ограничивается несколькими перечисленными авторами. Чтобы проиллюстрировать богатство духовного мира той эпохи, приведем названия ряда статей, публиковавшихся в «Бунгакукай»: «Беатриче», «О последних годах жизни Данте» («Дантэ но баннэн»), «Изящные песни Грея» («Грэй си но фуга но ута») и «Ранняя итальянская лирика» («Итариа сёдай но дзё-дзёси») Хирата Токубоку; «Абрис южноевропейской поэзии» («Нан ё си кэй»), «Мир природы у Овидия» («Овидо но сидзэнкай»), «Поэтический вкус древнеизраильской литературы» («Исураэру бунгаку но си сю»), «Раздумья о Ренессансе» («Рэнэсансу но омон»), «Любовная лирика Прованса» («Провансу но рэнга»), «Литература итальянского Возрождения» («Итариа но

Рэнсансу бунгаку») ⁴ Тогава Суюоцу; «Поэзия Россетти» («Россэтти но си»), «Данте Алигьери», «Поэзия Сафо» («Сафо но си») Уэда Бин. Присовокупив сюда «Эмерсона», а также «„Манфреда“ и „Фауста“» Тококу, мы получим впечатляющую, хотя и далеко не полную картину деятельности «Бунгакукай» в аспекте изучения западной литературы.

Среди названных статей романтиков обращает на себя внимание обилие работ, посвященных Данте и литературе итальянского Возрождения в целом. Здесь мы снова сталкиваемся с воплощением тезиса об «интеграции идей». Японские писатели, творившие в переломную эпоху и сознававшие свою сопричастность истории, следуя примеру своих европейских предшественников, постоянно стремятся проследить связь своего искусства с титанами Возрождения, подчас с Гомером, Овидием и другими античными классиками. Недаром сами представители романтической школы призывали не замыкаться в рамки кружка или течения (если, разумеется, таковое существовало), считая себя гражданами мира. Ведь, как писал Тококу, все высшие проявления человеческой мысли сообщаются между собой. Отсюда и подмеченное исследователями «глубоко личное, лирически проникновенное отношение к великим художникам прошлого, которые выступают в качестве духовных спутников, соратников, знаменосцев, иногда в качестве своего рода alter ego писателей-романтиков» [53, 92].

Не случаен интерес молодых японских писателей к Данте, чей образ и литературное наследие в европейском романтизме пользовались ни с чем не сравнимой популярностью. К Данте обращались Шеллинг, Новалис, Байрон, Шелли, Китс, Словацкий, Пушкин и многие другие выдающиеся писатели XIX в. Нужно признать, что в истории европейской литературы такая связь достаточно органична и оправдана. С японскими же романтиками дело обстоит сложнее.

Прежде всего, никто из них не знал итальянского языка, во всяком случае, в объеме, достаточном, чтобы читать «Божественную комедию». Это объясняется, с одной стороны, скудностью культурных контактов с

⁴ Эта статья Суюоцу была напечатана в журнале «Уравакагуса» («Молодые травы»), отпочковавшемся от «Бунгакукай» в 1896 г.

Италней и отсутствием квалифицированных преподавателей, а с другой — языковым барьером. Правда, Хирата Токубоку перевел «Первый круг Ада», но с английского [220, 40].

Далее, японские писатели черпали сведения об Италии и итальянском Ренессансе из сомнительных источников и, в отличие от своих европейских собратьев, не располагали средствами и возможностями, чтобы, посетив Италию, на месте ознакомиться с ее культурой и искусством. И, наконец, творчество поэтов европейского Возрождения даже в переводе не всегда и не во всем было доступно сознанию японского интеллигента, воспитанного, по крайней мере в детстве, на образцах китайской и японской литературы. Поэтому рассуждения японских романтиков о европейской античности или итальянской лирике эпохи Возрождения зачастую поверхностны, и не удивительно: ведь материалом для японского автора служили только немногочисленные и далекие от совершенства англоязычные переложения. В то же время лучшие работы об английской и американской литературе нового времени написаны со знанием предмета и доказывают как широкую эрудицию, так и литературные способности их авторов.

ГРАНИ РЕЛИГИОЗНОЙ «РЕФОРМАЦИИ»

Вполне естественно, что романтики вместе с западной литературой стремились усвоить и весь комплекс философско-эстетического наследия европейской цивилизации. Их морально-этической опорой неизбежно должно было стать христианство, так как именно христианство, сосредоточившее внимание на внутреннем мире личности, придавшее духовной жизни человека напряженность, остроту и акцентировавшее в ней «сверхсознательное», явилось необходимой предпосылкой романтического искусства. Однако, если в Европе христианство было принято романтиками в качестве единственной общепризнанной религии и сыграло в целом отрицательную роль, породив чрезмерный мистицизм и направив многих поэтов на ложный путь, то в Японии понятие «христианство» сочеталось прежде все-

го с духовной революцией, с борьбой за свободу личности, против пережитков феодальной морали.

Как справедливо констатирует известный философ и японовед Роберт Беллах, «ответ Японии на христианство как в XVI в., так и в период Мэйдзи... оказался возможен в результате потенциального наличия мутаций с тенденцией к изменению в японской системе ценностей» [148, 123]. Действительно, с тех пор, как в XVII в. христианство в Японии было запрещено⁵ вплоть до революции Мэйдзи, «христианству был противопоставлен буддизм, всяким вольным мыслям — официальная идеология конфуцианства школы Чжу Си» [78, 62]. После Мэйдзи, когда народившийся абсолютизм занялся выработкой своей идеологической базы, снова была сделана ставка на традиционные религии. В массах активно пропагандировалось учение синто, призванное возродить культ предков, культ императора и средневековое учение о «государстве как большой семье». Буддизм, подвергшийся вначале некоторым притеснениям, вскоре восстановил свои позиции, опираясь на глубоко укоренившуюся в народном сознании веру. «Одно лишь конфуцианство не обладало средствами для поддержания своих сил или возрождения их, — пишет Киёхара Садао в главе „Антиевропейские течения в период наибольшего подъема западного влияния“. — Увлекаемое волнами потока, конфуцианство не могло различить перед собой зарю возрождения» [228, 337]. Впрочем, заря эта была не за горами: уже вышедший в 1891 г. императорский «Рескрипт об образовании» базировался на принципах конфуцианства. Правящие круги стремились использовать освященные веками традиционные религии в целях укрепления военно-феодального режима, с одной стороны, и противодействия возрастающему влиянию прогрессивной буржуазной идеологии — с другой.

Отношение властей к христианству с самого начала было недоброжелательным. Еще в 80-е годы конфуцианец Ясуи Соккэн резко критиковал христианское вероучение за нарушение благочестия, культа предков и сыновней почтительности. К началу 90-х годов, в период подготовки к войне против Китая и позже, правительст-

⁵ Указами сёгуна Токугава Иэясу от 1611 и 1614 гг.

во развернуло широкую пропагандистскую националистическую кампанию, которая была в значительной степени направлена и против христианства.

Романтики отстаивали христианство по ряду соображений. Во-первых, они усматривали в конфуцианстве религиозную и правовую основу свергнутого феодального режима, а в синтоизме — опору воинствующей реакции. Не мог удовлетворить духовных запросов эпохи и буддизм с его проповедью самосозерцания и приверженностью к труднодоступным умозрительным построениям, с его неизменной пассивностью и терпимостью. Во-вторых, романтикам импонировала новизна представлений о внутреннем мире, этический пафос, видимый гуманизм христианского вероучения и его приближенность к земной жизни, наконец, сам романтический по природе образ Христа. Здесь особенно важно отметить момент внутренней самостоятельности, присутствующий в христианстве и отсутствующий в традиционном буддийско-синтоистском мироощущении. Недаром, по определению Гегеля, «подлинным содержанием романтического служит абсолютная внутренняя жизнь, а соответствующей формой — духовная субъективность, постигающая свою самостоятельность и свободу» [26, 233]. Романтизм впервые в истории японской культуры противопоставил на основе христианства индивидуальное коллективному, возложив на индивидуума бремя ответственности в борьбе между добром и злом, положительным и отрицательным началом⁶.

В-третьих, присущий христианству эмоциональный накал более всего соответствовал романтическому творческому методу. Деление бытия на сферу рационально-

⁶ Для пояснения этой мысли обратимся к труду А. Я. Гуревича «Категории средневековой культуры» [37], в котором, в частности, рассматривается соотношение циклического, дохристианского и эсхатологического, христианского восприятия истории. Противопоставляя сакральное понимание истории в «языческом» обществе как циклически повторяющегося процесса, не зависящего от воли индивидуума и основанного на цикличности времен года и культе предков, христианскому, автор пишет: «Земная жизнь и вся история — арена борьбы между добром и злом. Но это не безличные космические силы — они коренятся в самом человеке, и для торжества добра в его душе и в истории необходима свободная добрая воля человека. Из признания в человеке внутренней свободы выбора и проистекает неустранимая драматичность христианского восприятия времени и истории» [37, 100—101].

го (матерального) и иррационального (идеального) в романтизме рассматривает веру как высшее проявление духовных сил, представляющих основу всякого художественного творчества. «Если человек живет в суровое время, если горести и нужда преследуют его, разве не остается для него единственно возможным всепоглощающее увлечение религией? — пишет о своем отношении к христианству Ёсано Тэкан, будущий руководитель кружка «Мёдзё» («Утренняя звезда»). — Воля является той силой, которая ведет сердца к избранной цели. Цель эта избирается разумом, но стремление избрать ее есть порождение чувства, и разве не кроется за ним религиозность! Пусть человек не достигнет счастья на небесах, но дракон из дворца чувства и веры проявится во вдохновении художника» [261, 112]. Наконец, европейская культура, к которой стремились приобщиться японские интеллигенты, была, по существу, культурой христианской.

Японские романтики восприняли христианство как символ духовной революции, знаменующий переоценку ценностей во всех областях общественной и культурной жизни. Внутри христианства они предпочли протестантство католицизму — во-первых, под непосредственным влиянием английских миссионеров, и во-вторых, считая декларируемые пуританством принципы скромности и чистоты нравов более достойными человека новой морали (подробнее см. [149]). Увлеченные гуманизмом и всеобщей доступностью новой веры, японские романтики не сумели рассмотреть под покровом евангельских притч в миссионерском изложении проповедь всеобщей покорности, лицемерие и фальшь. Они еще не способны были понять, что времена Реформации давно миновали, и протестантство в его модернизированном варианте не может служить оружием в борьбе за прогресс. Это стало очевидно позже: не случайно массовый отход японской интеллигенции от христианства в начале XX в. совпадает по времени с закатом романтизма. Тем не менее в период «романтического Возрождения» 90-х годов христианская религия была призвана сыграть важную роль.

Непосредственное внедрение христианства в Японии началось сразу же после революции Мэйдзи, но настоящий христианский бум вызвала публикация в августе

1889 г. статьи «Христианство и молодежь», обобщившей опыт работы летней школы для молодых христиан в Кното. Следующая подобная школа была организована в 1890 г. при Лицее Мэйдзи, и эти события описываются в автобиографическом романе Симадзаки Тосона «Когда созревает вишня» («Сакура но ми но дзюку суру токи»). Особенной популярностью пользовались среди слушателей школы лекции Оониси Хадзимэ, в которых он развивал идеи субъективного идеализма на основе синтеза философии Востока и Запада. Однако его понимание западной философии, по свидетельству исследователей, «было очень незрелым» [172, 239]. Иноуэ Тэцудзиро (один из авторов известного поэтического сборника «Синтайсисё») в конце 80-х годов, будучи в Германии, познакомился с теориями Куно Фишера, Эдварда Эрзмана, Эдуарда Гартмана и других современных ему философов и затем попытался применить их методологию к анализу чжусианства. Иноуэ Энрё пытался приспособить буддизм сект Кэгон и Тэндай к западной философии. Миякэ Сэцурэй в своей книге «Личные взгляды» («Гакан сёкэй»), опубликованной в 1892 г., стремился соединить даосизм с философией Шопенгауэра и Гартмана. Таким образом, предпринимались многочисленные попытки создания некоей восточно-западной современной религии.

Все же надо признать, что романтикам больше импонировало христианство в чистом виде. «Юношей и девушек привлекала свобода духа в протестантской церкви и провозглашенная ею просветительская, миссионерская общественная работа» [286, 35]. Тосон в романе «Весна» («Хару») красочно описывает, с каким энтузиазмом его сверстники распевали псалмы и в радости и в горе. Так, например, печальный псалом поют на похоронах Тококу [266, т. 5, 152]. Кстати, библейские псалмы оказали влияние и на поэтическое творчество самого Тосона в его поздних сборниках. Порой увлечение христианством среди романтиков доходило до курьезных крайностей. Китамура Тококу, например, не ограничившись протестантством как таковым, вступил в секту квакеров, насчитывавшую в те времена в Японии не более 500 человек [227, 22]. Он руководствовался стремлением найти наиболее пурифицированные формы христианства, соответствовавшие его крайне идеали-

стическим взглядам. Стоит ли говорить, что квакеры были неспособны удовлетворить запросы Тококу.

Прогрессивную роль сыграло увлечение христианством в формировании отношения романтиков из «Бунгакукай» к проблеме войны и экспансии на материк. В период разгула националистических страстей, в годы японо-китайской войны члены «Бунгакукай» продолжали отстаивать человеколюбие, истолкованное ими в соответствии с евангельскими заповедями (хотя в Европе идеалы христианского гуманизма к тому времени давно уже были преданы забвению). Именно они в области идеологии составили оппозицию официальному романтику Такаяма Тёгю, призывавшему писателей со страниц журнала «Тэйкоку бунгаку» («Имперская литература») поддержать своим творчеством политику правительства. В то время как Тёгю в статье «Об этическом идеале» («Дотоку но рисо о рондзу», 1895) выдвигал воинственные лозунги и призывал к возрождению самурайской морали, бичуя гедонизм и космополитизм «Бунгакукай», Хирада Токубоку писал: «В наши дни принимать в расчет военную литературу — верх глупости... Хотя пишущие о войне благодаря массовой истерии могут быть популярны некоторое время, но в их произведениях нет ни малейшей частицы вечных поэтических ценностей. Для писателей обратиться в своем творчестве к войне означает то же, что для масс — в ажиотаже забросить все ради войны» [172, 266].

Следует особо отметить тот факт, что и пицнатором пацифистского движения стал Китамура Тококу, основавший незадолго до начала войны, в 1893 г., небольшой журнал «Хэйва» («Мир»). «В нашей стране Тококу первым среди писателей поднял голос в защиту мира, — признают японские исследователи, — и этот его подвиг заслуживает самой высокой оценки» [65, 71]. Правда, пацифизм Тококу, этого страстного полемиста, проникнут духом непротивленчества и испытывает явное влияние толстовства. Достаточно ознакомиться с такой его статьей, как «Граф Толстой» («Торустой хаку», 1892), чтобы понять, какое огромное влияние оказали идеи Толстого на мировоззрение Тококу. Непротивление Тококу также истолковывает только в аспекте христианской морали, о чем говорят его многочисленные статьи в «Хэйва», «Бунгакукай» и христианском журнале

«Сэйсё но томо дзасси» («Друг Священного писания»), например: «Царство Государя-мира» («Хэйва но Кими но сококу», 1892), «Белые крылья мира» («Хэйва но сирокки ва», 1894), «Война и христианство» («Сэнсо то киристо кё», 1894) и многие другие. В последние годы перед его трагическим самоубийством у Тококу вообще проявляется болезненное пристрастие к толкованию Библии. Одна за другой выходят его статьи: «Учение о мире в Писании» («Сэйсё хэйва но кё», 1894), «Учение Святого духа» («Сэйрэй но митибикки», 1893) и т. п.⁷

ТЫСЯЧЕЛЕТНЕЕ НАСЛЕДИЕ

Если бы увлечения романтиков ограничивались только западной религией, западной философией и западной литературой, то их творчество, лишенное национальной почвы, должно было угаснуть в зародыше. Этого не произошло, и романтизм обогатил японскую литературу блестящими образцами поэзии и прозы, отнюдь не эпигонскими по характеру. Причина же успеха лучших произведений романтиков заключается в органичности синтеза национальной и западной цивилизации, к которому стремились деятели «духовной революции».

«Переданная по наследству, в наших жилах течет кровь древних мудрецов, в глубине души пылают восточные чувства, — писал в предисловии к своему первому поэтическому сборнику Куникида Doppo. — Согласно метрикам, мы приняли крещение, но в наших маленьких сердцах ведут ожесточенную борьбу те чувства и мысли, унаследованные и приобретенные с образованием, которые достались нам от Востока и от Запада. Когда хочешь представить утреннюю радугу, читаешь возвышенные стихи Вордсворта, когда слышишь вечерний колокол, вспоминаешь печальные строки Сайгё» [219, 44]. В этих словах сформулировано общее для всех писателей японского романтизма отношение к проблеме. Опасения Огай по поводу того, что «принятие европейской литературы как она есть, вместо того чтобы придать новые силы японцам, может, наоборот, ослабить

⁷ Произведения Тококу, посвященные проблемам христианства, см. [236, т. 3].

их и привести к упадку национальной культуры» [297, 104], не подтвердились. Молодые литераторы, конечно, обратились к изучению фольклора, древней и средневековой классической литературе — другого и нельзя было ожидать в стране глубоких эстетических традиций, какой всегда оставалась Япония. Вспоминая об эпохе романтизма, Симадзаки Тосон пишет: «Юное воображение пробудилось от долгого сна и припало к источнику народной речи. Воскресли старые легенды. Новой красой засияла природа. Свет озарил жизнь и смерть. Он осветил также величие и закат прошлого» [253, т. 1, 5].

Обращение к прошлому, как подтверждает опыт западной литературы, является одной из закономерностей романтизма [53, 90]. Так же, как романтики на Западе вновь открыли для себя античность и Возрождение, разбив оковы классицизма, японские литераторы неизбежно должны были прийти к освоению культуры прошлого в поисках нового, романтического идеала. Только национальное, а не привнесенное извне эстетическое наследие могло стать базой для создания новой, современной японской литературы. Сам по себе христианский гуманизм был только доспехами, защищавшими внутренний мир романтиков в их борьбе. Мир же, скрытый под этой оболочкой, был значительно многогранней.

Участники «Бунгакукай», как в области художественного творчества, так и в области литературной теории, немало заимствовали из «Манъёсю», из произведений хэйанской литературы и средневековых *танка*, из *хайку* Басё и *дзуйхицу* типа «Записок от скуки» («Цурэдзурэгуса») ⁸. Некоторые японские исследователи придерживаются мнения, что для участников «Бунгакукай» возрождение древней и средневековой литературы представляло интерес лишь в плане совершенствования литературного стиля. Конкретно, романтики, по мнению Сиода Рёхэй, с одной стороны, боролись с псевдоклассицизмом «Кэнъюся», а с другой — разрабатывали скрытые дотоле поэтические возможности японской лексики [271, 12]. В действительности же интересы ро-

⁸ «Манъёсю» — первая японская поэтическая антология — VIII в. Хэйан — период расцвета аристократической культуры с центром в г. Киото (Хэйан) — 794—1192 гг. «Записки от скуки» — произведение Кэнко-хоси (XIV в.).

мантшюкы были гораздо шире, о чем свидетельствуют посвященные писателям прошлого статьи: Китакура Тококу «В Мацусима читаю старца Басё» («Мацусима ни ойтэ Басё о о ёму»), Игути Мотодзи «Сайгё-монах» («Сайгё-хоси»); эссе: «Монахиня Абуцу» («Абуцуни») и «Гордость Сэй сёнагон» («Сэй сёнагон но хокори») Хосино Тэнти, «Ёсида Кэнко» Хирата Токубоку, а также многочисленные апелляции к классике в поэзии и прозе.

Все романтики конца XIX в. получили классическое конфуцианское образование, в программу которого входило обязательное изучение основных произведений китайской и японской классической литературы и, соответственно, китайского и древнеяпонского языка. Такие познания не просто расширяли эрудицию молодых людей, но и позволяли им более избирательно подходить к классике, отвергая одно и принимая другое. Например, часть романтиков высоко ценила поэзию Сайгё, Басё и Иккю, но не признавала достоинств куртуазной поэзии, скованной цепями условности.

Рост индивидуального сознания в период «духовной революции» определял резко негативное отношение романтиков к проблеме канона. Поскольку, в основном, «традиции до революции Мэйдзи не отражали индивидуального сознания, а значит — не были приспособлены к новой эпохе» [291, 153], романтики чаще всего ценили в литературе прошлого близких им по духу авторов, которые отличались смелостью мысли и яркой индивидуальностью. Такими авторами были или люди, вообще не признававшие канона, например вольнодумец Иккю, или волею судьбы ставшие основоположниками новой школы и законодателями канона (как Басё), но бывшие первооткрывателями в свою эпоху.

Это относится и к китайским классическим поэтам, в особенности танской эпохи⁹: Ли Бо, Ду Фу, Бо Цзю-и, Ван Вэю, Мэн Хао-жаню и др. Здесь снова, как и в вопросе об отношении романтиков к наследию Ренессанса, мы сталкиваемся с именами поэтов, живших в период наивысшего расцвета искусств, посвятивших свое творчество воспеванию гуманистических идеалов.

⁹ Эпоха Тан (618—907 гг.) — период наивысшего подъема феодального общества в Китае после объединения страны — знаменовалась расцветом культуры.

Однако, если, по утверждению Янагида Идзуми, «западная литература, пришедшая в Японию, уже не имела своего первоначального облика и... осознавалась в преломлении восточного, японского восприятия» [299, 137], то китайская классика непосредственно соотносилась с национальной традицией и фактически являлась ее составной частью. Так, со времен Хэйана искусство сложения *канси* (стихов на китайском) входило в обязательную программу обучения аристократии, а затем и широких кругов интеллигенции. Романтики (Симадзаки Тосон, Дои Бансуй и многие другие) не раз обращались к *канси*, хотя никому из них и не удалось создать шедевра на неродном языке. Тем не менее польза от приобщения к китайской образной символике была очевидна: в дальнейшем она сказалась прежде всего в лучших стихотворениях *синтайси*.

Итак, если считать, что творчество романтиков питалось из двух источников — культуры Востока и культуры Запада, то к первой следует в полной мере отнести, наряду с собственно японской литературой, также и наследие Китая. Однако романтики в Японии не переоценивали, в отличие от некоторых своих предшественников, значения прошлого, не старались противопоставить его настоящему, не стремились учредить культ старины, как это делали консервативные сентименталисты и романтики на Западе (Макферсон с его «Оссаном», Уланд с его «средневековыми» балладами). Для них освоение духовного богатства европейского Ренессанса, отечественной и китайской классики в равной мере служило лишь задаче сознательного эстетического накопления и создания принципиально новой литературы.

Вполне естественно, что Тококу и его последователи не могли полностью отказаться и от традиционного пантеистического мировосприятия, заложенного в сознании каждого японца. Так, если в толковании проблемы любви и отношений между полами романтики в основном старались придерживаться христианской модели, то в их взглядах на природу заметно преобладание традиции. Проанализировав эти важнейшие аспекты эстетической теории японского романтизма, мы сумеем составить более полное представление о романтической концепции личности.

Обсуждение вопросов любви и отношений между мужчиной и женщиной в Японии 90-х годов прошлого века носило гораздо более серьезный характер, чем та же тематика в литературе европейского романтизма, так как выделение любви в главную проблему встретило сильнейшее сопротивление в обществе, еще не избавившемся от феодальных предрассудков. Избрав любовь объектом дискуссии, пытаясь выяснить ее природу, ее место в жизни человека, романтики тем самым бросали вызов конфуцианской морали, всем условностям старого мира. Конечно, сама по себе тема любви никогда не была в литературе под запретом. Достаточно вспомнить любовную лирику «Манъёсю», «Кокинсю», «Исэ моногатари», новеллы Ихара Сайкаку, пьесы Тикамацу и многие другие произведения японской классики. И все же романтического культа любви в Японии, с ее конфуцианской системой ценностей, не было и не могло быть.

Романтики прежде всего отбросили конфуцианскую формулу женской добродетели: покорность отцу, покорность мужу, покорность старшему сыну. Из существа подчиненного — из хранительницы домашнего очага или объекта мимолетного наслаждения — женщина превратилась в носителя высшего духовного начала, в объект поклонения, в источник, питающий вдохновение поэта. Другими словами, в Японии возник отчасти позаимствованный у Запада культ Прекрасной дамы.

До периода Мэйдзи любовная тематика в японской литературе (имеется в виду профессиональная литература, а не фольклор) получила развитие в двух направлениях: по линии изысканной куртуазной лирики, ведущей происхождение от хэйанской поэтической антологии «Кокинсю», и по линии городской литературы, пропагандировавшей культ наслаждения (*нагусами*), берущей начало от творчества Тикамацу и Сайкаку. К середине XIX в. городская литература выродилась в развлекательную беллетристику жанров *ёмихон*, *сярэбон* и т. п. Против этих течений и восставали романтики в своей трактовке проблемы любви.

Такие восторженные идеалисты, как Тококу, усматривали в любви универсальную силу, направляющую

всю духовную жизнь человека, и, кроме того, архетип различий и связей между индивидуальным сознанием на Востоке и на Западе (отдавая предпочтение последнему). О любви Тококу много и страстно говорит не только в письмах к своей будущей жене Исидзака Минако, но и в ряде философских статей: «Поэт-пессимист и женщина» («Энсэй сика то дзёсэй»), «О внутренней жизни» («Найбу сэймэй рон»), «Размышления о мире ином» («Такай ни тайсуру каннэн»), «Идеалы простого народа в эпоху Токугава» («Токугава си дзэндай но хэйминтэки рисо»).

Романтик до мозга костей, Тококу воспринимает любовь как некий идеал, существующий в материальном мире, но ни в коей мере к нему не принадлежащий, как проявление высших сил. «Могут ли юноши или зрелые мужи, чьи истинные убеждения в нашем бренном мире сводятся к пессимизму и которые не способны преодолеть свой пессимизм ни верой, ни жизненным опытом, найти нечто не являющееся лишь преходящей иллюзией? Да, существует такое утешение, кажущееся нам не лживым, единственно верное, неизменное, не подвластное даже смерти. Что же это? — Любовь» [232, 142]. Решительно отвергая любовь в феодальном обществе, где брак становился сделкой, завуалированной синтоистской обрядностью и конфуцианскими правилами поведения, Тококу признает в качестве уз, связующих мужчину и женщину, только возвышенное духовное общение. Платоническая любовь к одному, навеки избранному объекту воплощает, по мнению Тококу, чистоту помыслов, необходимую для нравственного совершенства.

С позиций поборника платонической любви Тококу обрушивается на городскую литературу эпохи Токугава¹⁰, проповедовавшую гедонистические взгляды и откровенный прагматизм. Особенно острой критике подвергается эстетический принцип, лежащий в основе городской литературы, *ики*, или *суи* (букв.: изысканность, легкость и изящество), определявший отношение обывателя-буржуа к любви, духовной жизни, словом, ко всем важнейшим вопросам бытия. По определению Хисамацу Сэнъити, почвой для процветания *ики* являлись деньги

¹⁰ Эпоха Токугава (иначе, эпоха Эдо) — 1603—1867 гг.

и плотские наслаждения, эротика: «Похоть (*косёку*) берет начало в *ики*. Сделавшие *ики* своей жизненной философией горожане стремились прежде всего к обогащению. Такие эстетические категории, как *саби* и *ваби*, проявлялись скорее в жизни бедной, а *ики* относится главным образом к жизни зажиточной» [252, 102].

Если в «Размышлениях о мире ином» [232, 186—190] Тококу только указывает на то, что в Японии любовь слишком часто уступает первенство плотским желаниям и потому не может служить для писателя основой драматического конфликта, то в других работах он уже конкретно критикует *ики* за легкомыслие. «Я ошибался, когда полагал, что между изысканностью и любовью существует связь, — пишет Тококу в статье „Спор об изысканности“ („Ики о рондзитэ“). — Среди великих писателей всех времен трудно найти такого, что уподобил бы любовь безоблачному дню. Ведь если любовь поистине беззаветна, то ее ждут страдания и печаль. Но в ней будет и великое счастье, и надежды, и мечты...» [232, 152]. Далее, развивая свою мысль, Тококу критикует еще одну категорию средневековой эстетики — *кё* (букв. «рыцарство»), т. е. превознесение самурайских добродетелей мужчины, среди которых не оставалось места любви. «Продолжая традицию со времен Сайкаку и вливаясь как ручеек в весенние воды, бегущие среди гор и долин в Новое время, многие всем сердцем стремились к тому, чтобы отразить в своем творчестве понятия „изысканность“ и „рыцарство“. Пожалуй, народ любит „изысканность“, нравится ему также и „рыцарство“, но, безусловно, с писателей прошлого нельзя снимать вину за то, что „изысканность“ стала червем, точащим тело народа, за то, что „рыцарство“ разъедает его плоть» [232, 152].

Тококу, конечно, слишком пристрастно подходит к национальной японской литературе, осуждая в ней естественные для той конкретной исторической эпохи (Гэнроку¹¹ и позднее) вкусы и склонности. При этом он сознает, что и в европейской литературе Возрождения имели место аналогичные явления [233, 255], но идеализирует западное «рыцарство», якобы сближавшее прос-

¹¹ Эпоха Гэнроку (1688—1703) дала миру такие литературные шедевры, как драмы Тикамацу, новеллы Сайкаку и стихи Басё.

той народ со знатью и возвеличившее любовь, ссылаясь на такой сомнительный исторический источник, как «Кентерберийские рассказы» Чосера. Вообще нужно отметить, что при решении разного рода этических проблем (любовь, раскрепощение личности, отношение писателя к обществу) западная идеология и западная литература служат для большинства романтиков эталоном, но зачастую недифференцированный подход к источникам приводит их к весьма спорным заключениям.

Осуждая в целом эстетические идеалы городской литературы Эдо, Тококу противопоставляет ей в статье «Общий взгляд на литературу Мэйдзи» («Мэйдзи бунгаку канкэн») свободу духа, присущую культуре нового времени, которая пробуждает все лучшее в человеке — в частности, через посредство идеальной любви. Именно возвышенную любовь Тококу считает пробным камнем своего основного принципа — бескомпромиссности. Так, единственным, что, по его мнению, заслуживало высокой оценки во всей эдосской городской литературе, было воспевание двойного самоубийства влюбленных (*синдзю*). По словам Тококу, если бы не было *синдзю*, не могло бы быть и главного — клятвы о верности в загробном мире. Натура страстная и болезненная, он видел в такой смерти апофеоз любви, торжество силы и благородства человеческого духа, частично искупающее отсутствие пафоса в изображении влюбленных.

Характерно, что японский романтизм, хотя и часто граничит с сентиментализмом, в целом гораздо менее пессимистичен, чем «пассивный» западный, в котором тема роковой любви и смерти является одной из ведущих. Для японских поэтов более характерны мотивы пробуждения природы и человеческих страстей, чем угасания. И лишь Тококу, стремясь окружить любовь ореолом мученичества, видит возможность исхода подлинной любви в смерти. «Все истинные побуждения человека проверяются в любви. Разумеется, некоторый вкус можно найти и в спокойствии, но зато сколь упоительно душевное горение, — читаем мы в его эссе „Об элегии „Кацурагава“ в связи с духовной смертью“ („Кацурагава о хё ситэ дзёси ни оёбу“). — Пламенная страсть влечет за собой искренность, а искренность толкает человека к гибели. По существу, гибель ужасна, но в ней неподдельная искренность. В этом и заклю-

чается чудесная особенность любви» [232, 234]. Здесь как нельзя лучше проявляется максимализм Тококу, ставший одной из причин его преждевременной смерти. В его отношении к любви чувствуется мизантропия, столь свойственная многим европейским романтикам¹² и далеко не всегда оправданная реальной жизнью.

Молодые литераторы из окружения Тококу и более поздние его последователи восприняли многие идеи своего духовного наставника, однако никто из них не соглашался с такими крайностями, как воспевание самоубийства. Основное же значение концепции Тококу в том, что он помог современникам преодолеть традиционный конфликт феодальной морали «долг — чувство» (*гири* — *ниндзё*), превратив именно чувство в долг свободно мыслящей личности. В то же время рационалистические идеи, доставшиеся японским романтикам в наследство от Просвещения, дали возможность Тогава Сюкоцу, Хосино Тэнтэ и другим писателям более объективно и менее категорично подойти к проблеме любви. Выступая за эмансипацию женщины, за ее освобождение от оков конфуцианского семейного уклада, они доказывают общность человеческих чувств на Востоке и на Западе. В отличие от восторженного идеалиста Тококу, они утверждают, что духовная близость влюбленных должна находиться в гармоническом сочетании с близостью физической. Любовь для них становится не только и не столько источником очистительного страдания, сколько наслаждением, источником счастья и вдохновения. Это, конечно, не означает отказа от романтического томления (*наями*), которым насыщена вся поэзия *синтайси*. Наиболее явственно новое понимание любви проявилось в лирике Симадзаки Тосона, особенно в его стихах по мотивам драм Тикамацу. Тосон и его друзья уже не видели необходимости отрешиваться от литературы Эдо, и прежде всего эпохи Гэнроку, близкой им по духу. Призыв к наслаждению не вызывал у них никакого протеста.

После смерти Тококу в 1894 г., когда пафос протеста

¹² Ср. показательное высказывание Сент-Бёва о Мюссе: «Если на балах, в обществе, на веселых праздниках ему случалось возбудить любовную интригу, она не радовала его; размышляя, он стремился отыскать в ней лишь источник печали и горечи» [110, 466].

в литературе романтизма начал угасать, улеглись и вспышки бурных страстей. Идеальная любовь, провозглашенная Тококу, у поздних романтиков стала облекаться в идиллические формы. Развитие этой тенденции в немалой степени способствовало вырождению японского романтизма, оказавшегося не в силах поддержать начинания лучших писателей и поэтов и вынужденного уступить место другим литературным школам. Тем не менее именно широкому обсуждению проблемы любви и созданию прекрасной любовной лирики в литературе романтизма обязаны своим появлением немало лучших образцов поэзии и прозы XX в. Для Тококу и его последователей любовь является универсальной созидательной силой, направляющей все действия человека. Отчасти под влиянием таких европейских поэтов, как Вордсворт, японские романтики переносили «любь» как абстрактное понятие и в сферу природы, устанавливая тем самым связь между человеком и космическими силами, добиваясь их гармонии и стремясь противопоставить этот союз дисгармонии социальной. Впрочем, здесь сказывается и влияние традиционной эстетики дзэн-буддизма, утверждающей значимость всеобщего влечения, свойственного как одушевленным, так и неодушевленным предметам: «Вечность находится в состоянии любви с предметами преходящими; эти отношения между человеком и миром есть дзэн, а Просветление (*сатори* — предпосылка творческого акта. — А. Д.) есть вершина любви» [150, т. 5, 101]. В таком отношении ко всему окружающему, к природе, сочетающем древнюю традицию с новейшими достижениями идеалистической философии Запада, особенно ярко проявляется своеобразие японского романтизма.

ПРИРОДА И ЧЕЛОВЕК

В творчестве художников романтической школы как на Западе, так и на Востоке, доминировали две «сверхтемы» — любовь и природа. Если в увлечении христианством и в поисках идеальной любви японские романтики обращались к западной культуре, стремясь освободиться от пережитков феодальной морали, то во взглядах на природу они имели основания придержи-

ваться особой точки зрения. Ведь традиционный подход к природе, обусловленный в Японии эстетикой дзэн-буддизма и пантеистическим культом *синто*, по существу, был близок романтическому мировоззрению и, несомненно, имел ряд соответствий с доктринами Шеллинга, Шопенгауэра, Гартмана.

Для Европы и Америки «в процессе становления романтического воззрения на природу основную роль играют сдвиги в человеческом мышлении, имевшие место в конце XVIII — начале XIX в., когда на смену механистически-рационалистическому пониманию, берущему начало от Ньютона, пришло понимание природы как живого организма, наиболее систематически изложенное в натурфилософии Шеллинга» [128, 204]. В итоге возникла так называемая «органическая» теория природы, характеризующаяся антропоморфизацией всего сущего, стремлением постигнуть «душу» предметов и единую «мировую душу». В большей или меньшей степени ею увлекались все поэты европейского романтизма. Развился своеобразный пантеизм, проецирующийся на античность (Китс, Гельдерлин), в романтическом культе Возрождения наметилось «подражание древности».

Если мы попытаемся приложить перечисленные особенности западного романтизма к Японии 90-х годов прошлого века, то увидим, что все они без исключения явились к японским романтикам не с Запада, а из недр национальной культуры. Истины, к которым европейцы начала XIX в. пришли после долгой и не вполне успешной борьбы с механистическими воззрениями на природу, всегда существовали в традиционной японской эстетике и поэтому даже вызывали опасения со стороны некоторых романтиков как наследие ненавистного феодального прошлого. Внутри кружка «Бунгакукай» различия в интерпретации природы породили деление на «западников», которые склонялись к более рационалистическому подходу, и «японофилов»¹³, отдававших предпочтение иррациональному.

Позиция «западников» хорошо представлена в

¹³ Это название принято нами условно, в отличие от термина «западники», действительно широко распространенного в тот период [268, 257—260].

программной статье Тогава Сюоцу «Мой взгляд на природу»¹⁴ («Сидзэн сикан»):

«Мне приходилось слышать рассуждения о том, что на Востоке мысль подчинена природе, в то время как на Западе она стремится подчинить себе природу. Я не берусь судить о Востоке в целом, но думаю, что эти слова вполне справедливы в отношении Японии и Китая. В сущности, ведь человек занимает главное место в этом мире. Хотя и не подобает превозносить себя, но так как мир, собственно, и есть Человек, то все в нем — для человека, и в божестве — человек, и вообще все на свете сводится к человеку. А потому человек, подчиняя окружающую его природу, должен управлять ею.

Мне жаль, что мысль в Японии несет следы подчинения природе, я печалюсь о том, что наша мысль не дошла до постижения идеи бога (Сюоцу имеет в виду христианского бога как творца природы, дарящего вдохновение художнику. — А. Д.). Однако, в отличие от некоторых критиков, я оказываю предпочтение не богу, а человеку, и хотя недостаточная компетентность не позволяет мне дать оценку развитию творческой мысли в Японии, но в принципе чувствуется, что интерес к человеку у нас слаб и неглубок. При более внимательном изучении истории нашей литературы становится очевидным, что в ней немного таких писателей, которые, подобно Сайгэ, прошли через горнило „душевных мук“, а следовательно, и природа в нашей литературе занимает иное место, нежели в литературах стран Запада» [271, 120].

Итак, основным объектом критики Сюоцу является предусмотренное принципом *сясэй* (отражение, копирование) требование полного обезличивания художника в слиянии с изображаемым предметом, саморастворения и слепого следования канону в момент творчества. Это один из главных постулатов эстетики дзэн-буддизма, провозглашающей недUALьность мира, нерасчлененность положительного и отрицательного, субъекта и объекта. Хотя Сюоцу в своей оппозиции традиционному художественному методу и не призывает к непосредственному подражанию европейцам, но в его восхвалении «гу-

¹⁴ Статьи Сюоцу не выходили отдельным изданием и поэтому, за исключением помещенных в сборниках, цитируются по другим японским источникам.

манистического» западного рационализма чувствуется известная ограниченность и непонимание некоторых принципиальных положений европейского романтизма.

Доводы Сюоцу как бы перекликаются с другим высказыванием, принадлежащим автору интересного исследования «Восток на Западе»: «В эстетике романтизма утверждение исключительной личности как двигателя искусства и стремление к особой поэтической обстановке, дарящей якобы божественное вдохновение, глубоко отлично от дзэнских эстетических принципов, отрицающих иерархию человеческих деяний и жизненных ситуаций [63, 52]. Если исходить из такой несовместимости, то японский романтизм, в эстетике которого творческие принципы европейских романтиков сочетались с освоением наследия средневековых дзэнских поэтов, вообще не имел права на существование. Но, поскольку романтизм все же занял место в истории японской литературы, можно заключить, что романтики нашли способ комбинировать традицию с заимствованными эстетическими учениями, и довольно успешно.

Возникновение японского романтизма как продукта синтеза классической идеалистической философии Запада и некоторых философско-эстетических категорий дзэн-буддизма — явление не случайное, имеющее достаточно серьезные исторические предпосылки. Если задаться вопросом, кто из европейских поэтов оказал на японских романтиков наибольшее влияние в области понимания природы, ответ будет определенным: Вордсворт, Шелли, Китс. Причина — в сравнительной близости их лирики традиционному мировосприятию японцев. Еще ранние немецкие романтики иенской школы (конец XVIII в.) провозглашали необходимость «вчувствования в природу» (*Naturgefühl*). Сакральное восприятие природы как живого храма свойственно творчеству многих представителей европейского романтизма: Гюго, Шелли, Китсу.

Христианский деизм зачастую уступает место языческому пантеизму, соединенному с мистической идеей «мирового духа» или «мировой души», воплощающей некое необходимое для романтизма универсальное творческое начало. Уход в природу или обращение к природе в поисках «лирического сочувствия» становится необходимым компонентом лирики всех без исключения

европейских романтиков [16, 121], но особенно ярко проявляется у вышеназванных английских поэтов. Так, слияние с окружающим, взгляд на мир и общество через призму очищающей и возвышающей природы отличают лучшие стихотворения и поэмы Вордсворта:

...Я ощущаю
Присутствие, палящее восторгом,
Высоких мыслей, благостное чувство
Чего-то проникающего вглубь,
Чье обиталище — лучи заката,
И океан, и животворный воздух,
И небо синее, и ум людской —
Движение и дух, что направляет
Всё мыслящее, все предметы мыслей,
И все пронизывает... [105, 232].

«Аббатство Тинтерн»

Согласно дзэнской эстетике, природа по сути своей поэтична, и задача художника заключается в том, чтобы передать «скрытый смысл» (*югэн*) и «очарование» (*моно но аварэ*) окружающих его предметов и явлений. О Вордсворте можно с полным правом сказать, что он понимал *моно но аварэ*, и японские романтики именно так расценивали его поэзию. Так же и для Китса человек неотделим от природы, поэт неотделим от окружающего мира, и это рождает мысли, целиком созвучные традиционной японской эстетике: «Поэт не имеет собственного „я“, он все и ничто. У него нет характера. Он наслаждается светом и тенью, он приходит в упоение от дурного и прекрасного, высокого и низкого, богатого и бедного, ничтожного и возвышенного» [69, 793].

Обратившись к платоновскому представлению о прекрасном как о вечной идее, предшествующей всем своим конкретным проявлениям, Китс в «Эндимионе» стремится найти идеал красоты, спасающей человечество от невзгод. Он воплощает свой идеал в природе, в Луне — возлюбленной Эндимиона, слившись с которой герой обретет счастье. Материалом для поэта служит миф, который помогает Китсу прийти к «ощущению своего глубокого внутреннего единства с природой — она должна быть с ним, или он умрет» [49, 54]. Проследим, как мысли Китса находят отражение в эссе¹⁵ Ки-

¹⁵ Такого рода эссе японских романтиков по стилю и языку приближаются к лучшим образцам средневековых *дзуйхицу*, о которых

тамура Тококу «Немного о цветах» («Тай ка сёроку»), направленном против «западников» и воспевающим «естественное» восприятие природы у древних поэтов.

«Ныне существует некая философия, или как это еще там называется. Пути к познанию истины проторены. В древности же не было иного пути к познанию истинной сущности Вселенной, кроме как через сердце человека. И потому, поддаваясь очарованию цветов, приближаясь душой к явлениям иного мира, здесь под блуждающей луной, слушая ветер и созерцая дождь, мы лишь проникаем в сущность единого бытия Природы. Сайгё... как поэт обладал сердцем, чуждым всему грубому. Сколько чувства в этих строчках:

Печально гадаю:
В каких чуждальных краях
Под сенью деревьев
Найдут ненадолго приют
Опавших цветов лепестки.

Или:

Облетайте, цветы!
Я завидую участи вашей,
Ибо сердце мое
От мучений безмерных устало
В этом бренном и суетном мире.

...И как же цветку из стихотворения не стать живым цветком! Истинен цветок, называемый цветком. В цветке есть истина цветка, в луне — истина луны, но сияние истины затемняет ее самое. Все истины и вся смена времен исчерпаны смыслом одного стихотворения:

Глаза поднимаю —
И вижу в ночной вышине
Меж вишен цветущих.
Как будто бы меж облаков.
Луны затуманенный лик»¹⁶
[236, т. 2, 192—193].

Н. И. Конрад писал: «Характерная черта их — соединение в одно целое элементов лирической эмоции и философского раздумья... Иногда лирический элемент отступает в них далеко на задний план, и на первое место выходит рефлексия» [23, 10—11].

Лучшие эссе романтиков отличаются изяществом изложения, безукоризненным литературным языком, многочисленным поэтическими реминисценциями.

¹⁶ Здесь и далее стихи японских поэтов, за исключением особо оговоренных случаев, даются в переводе автора.

С точки зрения японского поэта, «сияние истины, затемняющее ее самое», — это тенденция европейской эстетики объяснять необъяснимое, комментировать естественное, постигать природу не только сердцем, но и разумом. Даже те европейские романтики, которые открыто признавали первенство чувства, интуиции, стихийного вдохновения, утверждали устами Шелли, что «замысел, подобно зеркалу, отражает свет воображения; воплощение, подобно облаку, затуманивает его, но и то и другое в равной мере необходимо творчеству» [69, 785].

Японский поэт не считает необходимым «затуманивать» чувство, навеянное природой, когда есть возможность этого избежать. «Очарование вещей» заключено, по его мнению, прежде всего в самих вещах, а не в их художественном воплощении: «Если к случаю, то очаровать может все что угодно. О луне и цветах и говорить нечего. Но что особенно может взволновать человека, так это дуновение ветерка. В любое время года прекрасна и картина чистого водного потока, что бежит, разбиваясь о скалы...» [82, 55]. Традиционные воззрения на природу вошли в плоть и кровь японских романтиков, заставляя их стремиться к постижению «души вещей» (*монотамэ*), вечного в текущем (*фуэки рюко*), великого в малом. «Вселенная обладает чувствами, — говорит Тококу. — Когда прислушиваешься сердцем, то и бездушный цветок обретает свой голос. Мир меняется, вещи исчезают, так что от них не остается и следов, и только цветы, к счастью, остаются неизменны...» [236, т. 2, 190]. Мы увидим, как эти мысли воплотятся в стихи и обретут новую жизнь через несколько лет в знаменитом сборнике Дои Бансуй «Вселенная, исполненная чувства».

Романтики более объективного направления («японофилы») во главе с Китамура Тококу в противовес «западникам» отстаивали традиционные воззрения на природу, стремясь совместить их с культурой нового времени. Здоровые традиции не умирают — это доказывает и творчество крупнейших современных писателей Японии, воспринявших все своеобразие национальной эстетики. Вполне закономерно, что среди европейских поэтов японские романтики предпочитали прежде всего тех, кто, подобно Вордсворту, ставил себе целью при-

дать очарование новизны явлениям повседневности, освобождая внимание от летаргии обычая и направляя его на малозаметные детали окружающего мира.

Те великие романтики Запада, которые относились к природе сугубо «по-европейски», оказали на пейзажную лирику японских поэтов 90-х годов не столь ощутимое влияние. Весьма характерно следующее высказывание Байрона о художнике: «Природа в своем естественном состоянии не может предложить ему готовый набор ландшафтов, который он хотел бы написать... Поэзия, содержащаяся в самой природе и открытая глазу художника, для его целей оказывается недостаточной» [69, 781]. Здесь интеллекту и фантазии отводится более важная роль, чем верному восприятию пейзажа. Максимальная ликвидация противоречия между человеком и природой, по возможности полное растворение в природе — вот что более всего привлекает японских писателей в творчестве английских романтиков и позволяет выявить в нем родственное «дзэнское» начало. «Дзэн у Шелли заключается не в пренебрежении абстрактным ради конкретного, не в приближении к земной жизни и овеществлении в каком-либо конкретном мужчине, или женщине, или в дереве, или в камне, но в придании безличному еще большей безличности, в одушевлении с виду безжизненных вещей» [150, т. 5, 87]. Не случайно в поэзии Симадзаки Тосона мы находим интерпретацию «Оды западному ветру», в стихах Бансуй — отголоски другого шедевра Шелли «К жаворонку».

Любя европейскую поэзию, изучая и переводя западную литературу, «японофилы» тем не менее решительно отстаивают ценность лучших национальных традиций, исконно-японских воззрений на природу и призывают к возрождению японской культуры только на национальной почве. «Природа подарила поэтам всех времен, начиная с „Манъёсю“, прекрасные цветы. Она дала им невыразимое утешение. Когда приходит весна и зацветают цветы, разве природа перед нашим взором не предстает утешением, как и в древности? Разве новая природа настолько неплодоносна, что надо пересаживать в нее чужие цветы? Разве эта природа, которая днем радует нас сиянием солнца, а ночью — лунным светом, настолько безразлична для наших поэтов, что

они не могут обойтись без сияния чужих светил?» [294, 78] — писал Симадзакни Тосон в полемической статье «Избыточный аромат цветов Запада» («Сайка дзёка»). В этой статье Тосон доказывает тривиальную на первый взгляд мысль о том, что поэзия каждой нации должна быть нерасторжимо связана с родной природой, питаться соками родной земли и, в свою очередь, пробуждать в народе любовь к стране предков. Реакционные критики из журнала «Тэйкоку бунгаку», превратно толкуя взгляды Тосона, называли его недалеким учеником, который ничего не знает о западной поэзии и огульно защищает все в японской. В действительности же Тококу, Тосон и их единомышленники выдвигали наиболее приемлемый для того периода проект синтеза культур Востока и Запада на базе национальной культуры. Начав с отношения к природе, они распространили свои воззрения также на понимание роли искусства в обществе и миссии поэта, справедливо полагая, что переоценка ценностей возможна лишь при наличии определенных духовных ценностей, нуждающихся в пересмотре, дополнении, совершенствовании.

ИСКУССТВО — ХУДОЖНИК — ОБЩЕСТВО

Тококу и Тосон ищут критерий оценки произведения искусства не в национальности автора и не в его принадлежности к цивилизации Востока или Запада. Тосон так определяет свою позицию в статье «Размышляю о человеческой жизни — верхом на коне» («Бадзё дзинсэй о омоу»): «Человек, поистине способный к объективному познанию действительности, не оптимистичен и не пессимистичен. В сердце его царит бесконечная весна, и некий неуловимый художественный вкус всегда удерживает его на грани между землей и небом. Грань эту можно назвать не поддающейся измерению, беспредельной, оптимальной, идеальной, возвышенной, божественной» [261, 120]. Кто же стоит на «божественной грани»? — Все великие художники прошлого, независимо от национальных различий, от времени и места. «Итак, если луна и цветы обладают совершенной красотой, если Христос — само совершенство божества и даже бегущие воды являют облик идеального, то не бу-

дут ли идеалом прекрасного и Сайгё, и Басё, и Данте, и Шекспир?» [261, 120].

Истоки эстетического релятивизма Тосона, конечно, следует искать на Западе, где романтики всегда утверждали, что изображают в своих произведениях «человека всех времен» и «страсти человеческой души, неизменной на протяжении веков» [84, 147]. Следуя примеру своих европейских предшественников, японские романтики берут за критерий оценки произведения только его «искренность» и «талантливость». Поскольку, согласно их убеждениям, единая «мировая душа» объединяет художников всех времен и народов и их творения, то романтическое начало содержится во всяком «искреннем», «не фальшивом» произведении¹⁷. Мистическое учение немецкого романтизма о «мировой душе» импонировало японским писателям своей масштабностью, давало возможность и право ощутить себя участниками единого мирового литературного процесса. Однако взгляды японских романтиков на искусство отличает, во-первых, стремление уберечь родную литературу от нездорового пессимизма Запада и, во-вторых, как уже отмечалось, стремление сохранить лучшие достижения собственно японской эстетики.

Относительно первого Тогава Суюоцу пишет в 1895 г.: «Сейчас произошла перемена в наших философских увлечениях: от культа Спенсера мы перешли к философии Шопенгауэра и Гартмана. Там и сям эта школа встречает восторженный прием... Говоря же о западной поэзии, мы прежде всего указываем на Байрона... Многие стремятся подражать нездоровому пессимизму. Я решительно не против Шопенгауэра и Байрона и, соответственно, с удовольствием приемлю некоторую толику их пессимизма. Ведь как бы то ни было, в поэзии это направление достигло блестящих высот. Но склонность некоторых к бездумному принятию столь болезненного пессимизма вызывает у меня опасения...» Далее Суюоцу критикует молодых литераторов за чрезмерный идеализм и отрыв от действительности, утверждая, что в процессе создания произведения искусства «в

¹⁷ Требование безусловной искренности художника пришло в эстетику японского романтизма главным образом из философии Томаса Карлейля, разоблачавшей фальшь буржуазной демократии.

душе подлинного мыслителя мир духовный сталкивается с миром материальным» [278, 263].

Если так считает «западник» Сюоку, то само собой разумеется, что «японофилы», Тококу или Тосон, подходят к пессимистическим идеям западной философии (и отчасти поэзии) еще более настороженно, стремясь оградить «здоровую японскую культуру» от пагубных влияний. Тем не менее они относятся к западным писателям и философам как к союзникам, а не как к противникам, видя основного своего врага в ограниченном, враждебном романтическому творческому методу псевдоклассицизма «Кэнъюся». В лице деятелей «Кэнъюся» романтики разоблачают все консервативные силы общества, пытающиеся помешать творческому прогрессу, подменить плодотворный синтез культур поверхностным подражанием древности под лозунгом «сохранения национальной сущности». Впрочем, порой романтики слишком пристрастны в оценке этого кружка, немало сделавшего для развития японской литературы: «„Кэнъюся“ явилось баловнем своей эпохи, призванным удовлетворять любые ее прихоти. Можно сказать, что сам мир в ту пору был миром юности (youth). Поэзия того времени с помощью пресловутой youth должна была стать неким снадобьем в домашней аптечке... Что ж, западников того времени можно в большей или меньшей степени назвать западниками, но они стали таковыми, лишь прикрыв маской западничества конфуцианство и буддизм. К ним относится немало старых и молодых писателей — прозаиков и поэтов, художников, философов, — всех тех, кто заявил о себе с помощью иероглифа „новый“. Но, таким образом, уже в колыбели, взрастившей „Кэнъюся“, крылась змея. Кто не знает, что само слово youth червем точит сердце „Кэнъюся“?» [268, 259—260]. Отвергая «фальшь» «Кэнъюся», Тосон подчеркивает значение романтизма как единственного «искренного» направления в отечественной литературе, способного воплотить идеалы эпохи Мэйдзи и к тому же отражающего интересы молодежи, «преданные» псевдоклассицистами. С этих позиций романтики и рассматривают искусство своей эпохи. В чем же заключалась новизна и даже, в определенном смысле, революционность романтической концепции искусства для Японии?

Как отмечают японские литературоведы, «на процесс

формирования нового современного сознания личности, для которого Западу потребовалось время от Ренессанса до XIX в. включительно (т. е. около 500 лет), в Японии ушло всего 50 лет» [288, 253]. Фактически же контраст будет еще более разителен, если учесть, что и в период средневековья в Европе индивидуальное сознание личности имело широкие возможности к самосовершенствованию и развитию, в то время как в традиционной конфуцианско-буддийско-синтоистской системе ценностей индивид не мыслится вне иерархической структуры общества: «Вся деятельность людей, производственная, общественная, семейная, интимная жизнь, получает смысл и санкцию постольку, поскольку участвует в сакральном, следует в начале времен установленному идеалу» [37, 87]. Соответственно и наука, этика, философия — все аспекты культуры ценны лишь постольку, поскольку они способствуют реализации ценностей в группе, в коллективе, а не индивидуально, во внутреннем мире каждого. Именно поэтому революция общественного сознания 20-х годов Мэйдзи коснулась прежде всего воззрений на роль личности в общественной жизни и в созидании художественных ценностей.

«Итак, человек ищет свое „я“, но личность есть часть мироздания, а мироздание — часть личности. В сущности, личность невозможно постичь окончательно и потому, проникая в тайны природы или изучая историю, человек познает лишь себя самого. Так не лучше ли сразу обратиться от изучения окружающего к познанию своего внутреннего мира?» [261, 110]. В этих словах Сюкоцу отчетливо видно влияние европейского субъективного идеализма. Но Сюкоцу, выделяя значение человеческой личности в целом, не признает элитарной концепции искусства, теории «гения и черни», как и прочие японские романтики. Они стремятся прежде всего использовать то прогрессивное, что несла для Японии буржуазная философия. В этой стране, скованной запретами конфуцианской морали, отягощенной родовой и сословной иерархией, само провозглашение свободы личности означало мощный удар по укоренившемуся общественному сознанию и по внедрившейся правительством идеологии «японизма». Для японских романтиков свобода личности менее всего ассоциируется со свободой от общества. Наоборот, они трактуют личность как

неотделимую часть общества и основной задачей человека считают борьбу против всяческого духовного и физического рабства. «Воистину, человек — создание, которое должно отстаивать свободу, — пишет Тококу в „Идеалах простого народа в эпоху Токугава“. — Ведь, если взглянуть внимательнее на всю историю вплоть до наших дней, — сколько примеров тому, как свобода покупалась ценой пролитой крови, неисчислимых страданий и мук!» [233, 248]. Борьба за свободу «пером и мечом» — эта тема лейтмотивом проходит через все творчество Тококу, хотя и сопровождается постоянно мрачным предчувствием неизбежного поражения. Если всякая попытка демократизации общественного строя в те годы действительно была обречена на провал, то демократизация индивидуального сознания в кругах интеллигенции под непосредственным воздействием работ романтиков подвигалась как нельзя более успешно.

В статье «Порочность слепого приятия и огульного отрицания» («Гансю мохай но хэй») Тококу обнаруживает довольно реалистическое понимание противоречия между традиционной японской «языческой» моделью целостного мира и дуалистической философией христианского идеализма, сочувствуя, разумеется, последнему. Собственно, проблема, поднятая Тококу, проблема эволюции этических приоритетов в обществе, разрабатывалась многими теоретиками европейского романтизма и ведет происхождение от статьи Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии», в которой под «наивной» поэзией подразумевается языческая античность, а под «сентиментальной» — формирующийся романтизм [134, т. 6, 440]. К этой проблеме неоднократно обращались исследователи западного романтизма [140, 72—73], но в применении к Японии значение ее необходимо переосмыслить. Во-первых, японский романтизм возник позднее, чем аналогичные школы в странах Европы и в Америке. Во-вторых, христианство не способно было полностью завладеть мировоззрением писателей, живущих в стране иной религии (вернее, иных религий). В-третьих, благодаря смещению хронологических границ японский романтизм поддерживал многие рационалистические просветительские идеи, как это произошло ранее в некоторых странах Европы [98, 30—31]. Наконец, в-четвертых, традиции древней литературы и фольклор

Японии в силу национального своеобразия значительно отличались по духу от европейского классического наследия. Все это обусловило особое отношение японских романтиков к проблеме «„наивной“ и „сентиментальной“ поэзии».

Как известно, в Европе XVIII в. возникла и получила большую популярность теория «естественного права», идеализирующая «естественное» состояние человечества в патриархальном бесклассовом обществе и зовущая, по выражению Руссо, «назад, к природе». Шиллер в своей работе отказался от идеализации «естественного» общества, критикуя Руссо и его последователей за попытку увлечь человечество к первобытному состоянию, лишенному высоких идеалов и подлинных духовных ценностей. Шиллер предостерегал и начинающих романтиков от чрезмерного преклонения перед «гармонической» античностью. Сами же романтики впоследствии, обращаясь к поднятому Шиллером вопросу, сожалели о трагической раздвоенности культуры нового времени, видя в ней причину романтического пессимизма. А. Шлегель так формулирует различия между «наивным» и «сентиментальным» искусством: «У греков человеческая природа находила удовлетворение в самой себе. Они не чувствовали никакого недостатка и не стремились ни к какому иному совершенству, кроме того, которое они могли достигнуть собственными силами... С появлением христианских воззрений все переменялось: созерцание бесконечного уничтожило конечное; жизнь превратилась в ночной мир теней, и только в потустороннем мире встала заря истинного существования» [88, 217]. Весь классический немецкий идеализм базируется на учении о недостижимости идеала в реальной жизни. Оно же в основном определяет и концепцию личности в романтизме, отношение многих романтиков к искусству, к творчеству.

Японским романтикам, несмотря на увлечение Шопенгауэром и Гартманом, все же претил крайний идеализм их учений. Недаром Сюкоцу призывал оградить японскую литературу от влияния западного декаданса. Чувствуя себя членами молодого, формирующегося общества, японские романтики считали основой жизни и поэзии пафос, без которого невозможна никакая созидательная деятельность: «Если изъять из человеческой

жизни такой основополагающий элемент, как „пафос“, то профессия поэта не могла бы нести на себе бремя славы в наши дни. В глубине всех чувств кроется „пафос“, в основе всех дел лежит „пафос“, в сердце влюбленного живет „пафос“. Если бы человечество не обладало такой категорией, как „пафос“, вероятно, у человека не было бы никакой истории и он бы во всем походил на четвероногих животных», — утверждает Тококу в статье «Пафос» («Нэцуи») [232, 231]. Исходя из такого представления о романтическом пафосе и необходимости борьбы за достижение идеала, Тококу преодолевает ограниченность пассивного романтизма, чьи идеологи, по определению Шиллера, «цель, к которой нас должно вести, злополучным образом переносят в прошлое» [134, т. 6, 441].

Стремление к общественному прогрессу заставляет японских романтиков отказаться от идеализации культуры прошлого (роль «античности» в теории японского романтизма отводится культуре Хэйана и более позднего средневековья). Их привлекает все новое, несущее передовые идеи. Довольно значительно влияние руссоизма на художественное творчество романтиков. Иногда же оно сказывается косвенно, опосредованное экскурсами в национальную литературу, как это происходит в оценке «естественности» у дзэнских поэтов эпохи Токугава: «Они странствуют в небесах, для них не существует ограничений, навязанных догмами морали. Они дышат воздухом свободы, беспрепятственно обходя все моральные ограничения (имеются в виду жесткие рамки конфуцианской морали. — А. Д.). Им нет дела до того, что это может принести им бесчестие. Они пребывают в ином мире, о котором сказал поэт:

Персика цвет
Там исчезает, опав.
Мир там иной,
Там не увидишь людей.

Определение их мира в словах: „Блаженство, в котором купается душа, есть чувство, господствующее над точностью мысли“. И горе тем, кто осмеивает их. Кто же продолжит начинания этих поэтов в эпоху Мэйдзи?» — пишет Тогава Суюоцу в эссе «Размышляя о характерах поэтов жанра хайкай» («Хайдзин но сэйко о омоу»)

[261, 122]. В понимании Сюкоцу «естественность» воплощается в человеке, проникнутом духом свободного творчества, живущем полнокровной «внутренней жизнью». Идеал Сюкоцу — усвоивший элементы руссоизма интеллектуал (*бундзин*), ставящий духовную свободу выше законов общества. Это не только дзэнский поэт-хайкаист, но и Ли Бо — «небожитель, изгнанный с небес», и Байрон, и многие другие «свободомыслящие» поэты. В писателях же, которые продолжают дело поэтов *хайкай* в эпоху Мэйдзи творческая индивидуальность и поиск романтического идеала должны, по мнению Сюкоцу, находиться в гармоническом сочетании с присущей древним свободой духа, с умением довольствоваться незначительными радостями.

На первый взгляд призыв Сюкоцу следовать примеру древних мудрецов, подчиняясь только велениям сердца, напоминает и лозунги европейских романтиков, зовущие прочь от «толпы», «черни». Однако и у Ли Бо, и у японских дзэнских поэтов уход в себя или «слияние с природой» — не более чем поэтическая декларация, за которой всегда кроется глубинное ощущение связи с народом. Трудно, например, найти в истории японской литературы писателя, более близкого простому человеку, чем Мацуо Басё, живший в уединенной «Банановой обители» или бродивший по горным тропам вдали от больших городов. Собственно, жанр *хайкай* и зародился в среде «третьего сословия» как реакция народной культуры средневековья на развитие аристократической поэзии *танка* [77, 293; 144, 22]. Таким образом, статья Сюкоцу пропагандирует, в сущности, идеалы демократического искусства, а не популярную со времен романтизма на Западе элитарную концепцию творчества.

Более четкое оформление идеи гражданственности искусства получают в программной статье Китамура Тококу «О внутренней жизни» («Найбу сэймэй рон»). Выступая как против прагматического подхода к литературе в учении Ямадзи Айдзана [13, 15—16], так и против ухода от действительности, Тококу утверждает, что основная миссия искусства — возвышение человека, утоление его страданий, духовное очищение. Писателю отводится роль провозвестника истины и справедливости: «Задача поэта — передать в словах внутреннее сознание и внутренний опыт, творчески их преобразо-

вав. Высшая миссия поэта-мыслителя заключается не в чем ином, как в возможности поведать читателю свою внутреннюю жизнь» [232, 229]. Тококу призывает писателей обратиться от изображения схематичных героев и ситуаций к решению сложных социальных, политических, философских проблем с помощью искусства, которое должно в данном случае послужить неким проектором «внутренней жизни» автора на все явления окружающего мира. В то же время Тококу четко определяет понятие «художественная литература» (*бунгэй*), чья функция существенно отличается от философии, с одной стороны, и от развлекательного промысла — с другой. Высокие идеи, которые пропагандирует такая литература, должны облекаться в соответствующую эстетическую форму: «Не нужно, да и невозможно, чтобы литература, подобно религии или философии, прямо обращалась к жизненным проблемам. Литература — понятие, объединяющее идеологию с искусством: если в произведении есть идея, но нет искусства, это уже не художественная литература, если есть искусство, но нет идеи, это тоже не художественная литература» [232, 228]. Как можно заметить, понимание категорий формы и содержания у Тококу довольно реалистично, и если некоторых европейских романтиков называют предтечами «чистого искусства», то и Тококу, и его последователям такого рода тенденции были чужды.

«Поэты — это непризнанные законодатели мира» [130, 434], — утверждал Шелли, доказывая превосходство поэзии над всеми прочими видами искусств. Его словам созвучны и высказывания Тококу о грандиозности задач художественной литературы в преобразовании духовного мира человека новой эпохи. В статье «Народ и идеология» («Кокумин то сисо») Тококу призывает японских писателей поставить свое искусство на службу делу прогресса, добиваться подлинной народности, так как «народ, населяющий страну, непременно должен обладать особыми духовными ценностями, которые, объединяя его, создают нацию» [65, 65]. В народе Тококу видит источник творческих сил и созидательной энергии, питающий новую культуру, родившуюся из синтеза Востока и Запада. Однако теория народности искусства и народность Тококу остаются незаконченной по двум причинам. Во-первых, выступая в литературе от имени

всей нации, он фактически отражает лишь интересы передовой интеллигенции. Размышляя о бедствиях простого народа в эпоху Токугава, он оказывается не в силах оценить реальное положение масс после революции Мэйдзи, в период роста капитализма. Во-вторых, призывая к народности, Тококу в то же время резко выступает против инспирированного Фтабатэем движения «за единство литературного и разговорного языка» (*гэмбун итти*), не видя его прогрессивности, и сам создает крайне сложные, труднодоступные для читателя поэмы.

Увлечение Тококу историей японского народа и знакомство с творчеством великих русских писателей-реалистов XIX в. — Толстого, Достоевского, Тургенева — побуждают японского литератора взглянуть с материалистических позиций на некоторые аспекты проблемы «личность и общество». Так, в статье «Преступление убийцы из „Преступления и наказания“» («„Цуми то бацу“ но сацудзин цуми») Тококу обосновывает мысль о том, что человеческие характеры зависят от условий общественной жизни, а не от врожденной безнравственности или нравственности. В критическом анализе романа своего современника, члена группы «Кэнъюся», Сайто Рёкуу «Муки ада» («Абура дзигоку») Тококу выступает против псевдоклассицизма, призывая к сближению литературы с общественной жизнью. Но подобные идеи чаще всего облачаются в произведениях Тококу в романтические формы и лишь отдаленно напоминают о принципах реализма, выработанных Фтабатэем на основе знакомства с русской классикой.

Симпатии Тококу полностью на стороне романтического метода изображения действительности. В статье «Страсть» («Дзёэнцу») он стремится доказать, что реализм вынужденный отражать все объективно и без прикрас, лишен подлинной страсти, подлинного вдохновения. Только романтику¹⁸, по его мнению, доступно вдохновение, берущее начало в глубокой и искренней вере: «У великого поэта всегда есть определенная вера, определенная религия, определенное понимание божественного. В Гомере чувствуется дух древнегреческих бо-

¹⁸ Как известно, романтики считали, что в основе деятельности великих поэтов прошлого, например Данте или Шекспира, лежит романтический метод творчества.

жеств, в Шекспире — верования средневековой Англии, в Сайгё — его религия, в Басё — его религия» [232, 241].

Показательно, что, говоря об искусстве, Тококу не настаивает на христианском монотеизме, признавая за каждым художником право на собственную веру, которая может и не быть религией в буквальном смысле слова, а лишь воплощением бессознательного начала. Примат иррационального над рациональным для Тококу очевиден — здесь сказываются результаты влияния «Философии бессознательного» Гартмана. Если в плане идеологическом японским романтикам в основном удалось преодолеть мрачный пессимизм и пассивность гартмановского учения, то во внедрении нового творческого метода «философия бессознательного» давала им готовую схему, намечала пути интуитивистского подхода к действительности. Даже такой прогрессивный романтик, как Тококу, избравший целью борьбу за народные идеалы, единственным средством достижения цели признает бессознательное, следуя заветам классического немецкого идеализма. Вместе с тем следует учитывать, что интуитивизм лежит и в основе традиционной буддийской метафизики, определяя, таким образом, характер многовековой японской литературы. Сравнив, в частности, интуитивизм дзэн с иррационализмом западных философов, мы можем более отчетливо представить себе проблему, с которой пришлось столкнуться японским романтикам при выборе творческого метода.

Согласно принципам эстетики дзэн, художественное творчество должно быть импульсивно, спонтанно, продиктовано интуицией и направлено на установление контакта с внешним миром путем вовлечения контрагента (слушателя, зрителя, читателя) в творческий процесс. Средством подобного вовлечения является суггестивность, недоговоренность, расчет на понимание. Абсолютная свобода и естественность выступают как необходимые предпосылки наиболее полного самовыражения [196, 18—19]. При этом обязательным условием создания действительно ценного произведения становится ранее накопленный художественный потенциал, который мастер приобретает длительной тренировкой. Гениальный экспромт недоступен дилетанту в искусстве, так же как и неопиту в дзэн недоступно *сатори* (просветление). Примат чувства перед разумом, интуи-

ции перед рациональным познанием сообщает эстетике дзэн те же черты субъективного идеализма, которые привлекают романтиков в теориях Шопенгауэра или Гартмана.

Русский исследователь Ф. де ла Барт так определяет основную концепцию творчества в понимании европейских романтиков: «Угадать полноту идеала может лишь мистически вдохновенное чувство поэта... Оно-то и открывает смысл реальности, которая сама по себе мертва» [82, 431]. Формулировка вполне подходит и для взглядов дзэнских мастеров. Различие лишь в конечной цели творчества. Для дзэнского художника цель — в самом творчестве, эстетика для него неотделима от этики. Творчество становится, с одной стороны, способом самовыражения и самосовершенствования личности художника, с другой — путем единения с миром, природой, людьми. Художник не стремится уйти от реальности, но и не ставит перед собой дидактических задач, не пытается намеренно влиять на читателя. Поэзия намека, возникшая на основе интуитивного познания мира, апеллирует, в свою очередь, к интуиции контрагента, чтобы сообща участвовать в открытии *моно но аварэ* — «очарования вещей».

В то же время поэзия романтизма, по словам Ф. Шлегеля, «способна до такой степени отдаваться изображенному, что можно подумать, будто основная ее сущность заключается в характеристике разного рода поэтических индивидуальностей, и все же никакая другая форма столь совершенно не могла бы выразить душу самого автора (поэта), так что многие художники... в действительности изображали самих себя» [69, 251]. Разумеется, цели художественного творчества западные романтики представляли себе по-разному. Вордсворт, например, считал, что искусство призвано учить жизни, очищать духовный мир человека подобно религии, доносить истину до сердец читателей. Эдгар По, напротив, выступал за «чистое искусство», не признавал за поэзией никакого морального долга. Не будем уточнять, насколько творчество каждого из этих поэтов объективно соответствует букве их манифестов. Важно то, что всех западных романтиков объединяет стремление к Идеалу, повышенный интерес к открытию неизведанных тайников внутренней жизни. В Японии же до Мэйдзи «писа-

теля интересовал не столько сам человек, его внутренний мир, сколько высшие законы бытия. Человек возвышался до символа, зато пропадал земной человек, каков он есть» [35, 136]. Культивирование идеи бренности мира, отсутствие в литературе трагического конфликта, о котором упоминает Тококу, отказ от страстей и замена их эмоциями — все это снижало пафос традиционной японской литературы, ее психологизм. Активному преобразованию мира не было места в традиционной системе духовных ценностей. Вообще учение дзэн, привившееся в японском искусстве более, чем какое-либо другое направление буддизма, можно назвать учением о золотой середине, о гармонии человека с миром, и этим оно imponировало людям на самых различных стадиях общественного развития. Но к концу XIX в. буддийский идеал недеяния (*увэй*) исчерпал себя, что проявилось не только в работах японских романтиков, но и позже, в китайском романтизме [129, 185].

Романтики едва ли не впервые в истории японского искусства вознамерились перейти к постижению Человека, личности. Обратившись к западным идеалистическим доктринам, они поняли, что прежние методы, основанные на интуитивном, чувственном восприятии мира, вполне приемлемы. Однако изобразительные средства, конкретные художественные приемы и правила прошлого для нового искусства были недостаточны или просто непригодны. Это открытие представляло чрезвычайную важность для всей современной японской литературы, указывая путь, по которому следовало направить поиск. Даже если бы романтикам не удалось самим создать весомых художественных ценностей, и тогда их заслуга, с точки зрения историка литературы, была бы достаточно велика. Говоря словами Карлейля, «Верховным жрецом и первосвященником Мира назовем мы того Поэта, того Вдохновенного творца, кто, подобно Прометею, сумеет создать новые Символы и вдохнуть в них огонь, вновь похищенный у Небес... А пока, в чаянии явления поэта, мы, применяясь к среднему уровню, признаем Мудрым Законодателем того, кто способен хотя бы увидеть, что символ устарел, и незаметно устранить его» [69, 853].

Романтики сознавали, что переход от «недеяния» к «деянию» и творческая активность художника предпо-

лагают сведение к минимуму элемента суггестивности. Независимо от того, хочет ли поэт преобразовать мир или уйти от него в область «чистого искусства», для этого необходимы действенные изобразительные средства. Воспетую англичанином Блейком и японцем Басё «вечность в чашечке цветка» можно, наверное, передать и одним штрихом, но передать сомнения и разочарования мятущейся души поэта в полной мере можно только при помощи известной доли фантазии и описательности. Если воспринимать творчество не как средство постижения эфемерной прелести предмета, а как средство самовыражения художника путем постижения красоты мира, то поэзия действительно, по определению Шелли, «побеждает проклятие, подчиняющее нас случайным впечатлениям бытия» [130, 432]. Даже стремясь слиться с природой, романтики не фиксируют ее в отдельных мелких проявлениях, но пытаются обобщать и постигать все красоты природы, так сказать, в комплексе. В японском романтизме, как нигде, «сентименталистская концепция благой природы — наставницы истины и добра — способствовала выдвижению на первый план описательного элемента, который становился средством изображения природы в ее красоте и благостном величии» [86, 229]. Это утверждение относится не только к восприятию природы, но и ко всем сферам романтической поэзии.

Для западного поэта и читателя, особенно в эпоху романтизма, высокая поэзия всегда представляла собой священнодействие, теургию. В Японии же поэзия — лишь одно из проявлений естественной гармонии мира. Нас не удивляют сравнения поэзии с дворцом или храмом, попытки провести параллель между поэзией и архитектурой или живописью. Собственно, то же самое наблюдается и в отношении японцев к традиционной поэзии, которая всегда выступала в гармоническом сочетании с живописью, каллиграфией, икэбана и т. п. Однако общие эстетические принципы, лежащие в основе развития всех видов искусства на Западе и в Японии, различны. пышная массивность средневековой европейской архитектуры несравнима с прозрачной легкостью строений из дерева и бумаги. Полотна Пуссена вряд ли стоит сопоставлять с пейзажами Сэссю. То же и в поэзии.

Романтики, пересматривая принципы эстетики в целом и вникая в суть творчества своих европейских предшественников, на первых порах сочли, что суггестивность, сдержанность изжили себя. Ведь западные поэты относились к ним критически. Об этом ясно говорит Китс в своих «аксиомах» о поэзии: «Первая: я думаю, что поэзия должна поражать своей прекрасной чрезмерностью, но не странностью... Вторая: в ее красоте не должно быть недоговоренности, от которой у читателя перехватывает дыхание, но не остается чувства удовлетворения; образы должны подниматься, двигаться и заходить перед ним естественно, как солнце, должны озарять его и угасать в строгой торжественности и величии, оставляя его в роскошном полумраке» [69, 793]. Заманчивость подобной перспективы настолько пленила воображение молодых поэтов Японии, что они решились пожертвовать строгой изысканностью старых форм ради «прекрасной чрезмерности». Романтическая поэзия *синтайси* возникла как естественное следствие поиска описательных форм, способных вместить чувства и мысли человека новой эпохи. Отчасти поиск удался, но отсутствие прочной опоры — традиции — неизбежно должно было привести к шаткости найденных форм. Отказавшись от гармонии старого искусства, романтики не сумели полностью осуществить свои идеалы, добиться совершенства в новом. «Как гигант Антей оставался непобедимым, пока касался ногами матери-земли, и потерял силу, как только Гераклес поднял его на воздух, так и поэт бывает силен и могуч лишь до тех пор, пока не покидает почвы действительности, и становится бессильным, как только начинает парить в голубом тумане» [25, 219].

ПОЭТИЧЕСКИЙ ОБРАЗ И ПРОБЛЕМА КАНОНА

Рассматривая процесс зарождения и развития современной японской поэзии, мы сталкиваемся прежде всего с проблемой преодоления исторически сложившегося художественного канона¹. Отход искусства нового времени от канона в широком смысле слова не является специфической особенностью Японии, а скорее наоборот — японские поэты конца XIX в. следовали здесь примеру европейских романтиков, порвавших с жесткими ограничениями классицизма. Разница между поэзией японского романтизма и средневековой поэзией вполне укладывается в определение Ю. М. Лотмана (сформулированное, вероятно, в основном на европейском материале): «При сравнении фольклора и средневекового искусства, с одной стороны, и поэтики XIX в. — с другой, выясняется, что в этих случаях графически зафиксированный текст по-разному относится к заключенному в произведении объему информации. Во втором случае — по аналогии с явлениями естественного языка — он заключает всю информацию произведения (сообщения), в первом — лишь незначительную ее часть. Сверхупорядоченность плана выражения здесь приводит к тому, что связь между выражением и содержанием теряет присущую естественным языкам однозначность и начинает строиться по принципу узелка и связанного с ним воспоминания» [91, 19]. Попытаемся применить при-

¹ В данном контексте под «художественным канонem» мы подразумеваем определение А. Ф. Лосева: «Канон есть количественно-структурная модель художественного произведения такого стиля, который, являясь определенным социально-историческим показателем, интерпретируется как принцип конструирования известного множества произведений» ([89, 15]).

веденное положение о двух типах искусства к японской поэтике.

Исследователи классической японской литературы Р. Брауэр и Э. Майнер выделяют три составляющих элемента, которые «придают японской поэзии ее своеобразие и зарекомендовали себя как отправные пункты всех изысканий. Первый — это постоянство... Второй — это повторяемость циклов... Третий элемент — кумулятивное развитие: существует временная преемственность развивающейся традиции, которая требует от каждого поэта знать свое место в истории данной традиции» [154, 124].

Японская поэзия, за редкими исключениями, вплоть до революции Мэйдзи была сферой действия незыблемых поэтических канонов. Для каждого жанра — *танка*, *тёка*, *васан*, *хайку* и других — существовали четкие правила, писанные и неписанные поэтики. Многочисленные школы и их ответвления периодически добавляли незначительные «новшества» к формальным особенностям того или иного жанра. Даже свободные поначалу популярные формы стиха типа *хайку*, возникшие в среде плебса, постепенно канонизировались и со времен Мацунага Тэйтоку (1571—1653) превратились в строго регламентированный жанр. Разумеется, несмотря на значительные различия между жанрами в области изобразительных средств, все они, а в особенности *танка*, *хайку* и *рэнга*, имели немало общего в тематике. Рамки тем для этих доминирующих жанров определялись в основном сезонными явлениями природы. Проникновение в жизнь природы, осознание своей сопричастности окружающему миру наложили печать и на характер японской поэзии.

Еще в 1914 г. Г. А. Рачинский, подметив эту особенность, писал: «Действительно, этот народ поет, как птицы в ветвях, как лягушки в воде; стихия поэзии не выделена из жизни. Исторически создаются утонченные формы, но они немедленно усваиваются народом, сплетаются с его ежедневной жизнью, служат ему для передачи минутных настроений, впечатлений от красоты в природе и в душе» [106, 6].

Однако, несмотря на такую непосредственность в восприятии природы, поэтическое мышление средневекового японца немедленно распределяло полученные впе-

чатления по заранее подготовленным ячейкам, срабатывал сформулированный Лотманом «принцип узелка». Отсюда берет начало пресловутая суггестивность японского искусства. В качестве иллюстрации приведем сезонный регламент тем, созданный основателем школы *рэнга* Нидзе Ёсимото (1320—1388) и вполне применимый для поэзии *хайку* или *танка*:

Первая луна: длящаяся зима, не растаявший снег, цветы сливы;

Вторая луна: цветы сливы, цветы вишни. Цветы вишни могут становиться темой со времени, когда их начинают ждать, и становятся предпочтительной темой в третью луну. Важной темой они остаются, пока не опадут;

Третья луна: цветы вишни;

Четвертая луна: кукушка, свежие зеленые почки на деревьях, густая трава;

Пятая луна: кукушка, ранний летний дождь, цветы апельсина, ирисы;

Шестая луна: летний ливень, ветер, летняя трава, цикады, тутовые червячки, вечерняя прохлада;

Седьмая луна: картины ранней осени, клевер, праздник влюбленных Танабата, луна;

Восьмая луна: луна, разнообразные цветы, дикие утки;

Девятая луна: луна, пожелтевшие листья, картины поздней осени;

Десятая луна: заморозки (до 12 луны), дождь ранней зимой, опавшая листва, грусть при первом снегопаде, зимняя трава (до 11 луны), холодный ветер;

Одиннадцатая луна: снег;

Двенадцатая луна: снег, конец года, ранние цветы сливы [199, 40].

Таким образом, упоминания в трехстишии о цветах сливы было достаточно, чтобы вызвать в представлении читателя развернутую картину декабрьского дня, так как все сопутствующие реалии он уже вполне мог домыслить самостоятельно. Другими словами, контакт между автором и контрагентом осуществляется на основе «симпатического понимания», являющегося, по определению М. П. Брандеса, «конкретной реализацией одной из направленностей нашего сознания, позволяющей расширить понимание смысла, заложенного в тексте,

через раскрытие воспринимающим субъектом кода, опредметившего этот смысл» [11, 86—87].

Подобные предписания, разработанные в десятках поэтик (некоторые пришли из Китая), за много веков настолько укоренились в сознании народа, что воспринимались всеми, и прежде всего западными исследователями, как органическое порождение национального поэтического гения японцев². Не менее строгие правила ограничивали выбор «изящной» поэтической лексики в противоположность «вульгарной». Сочетаемость образов, поэтических приемов, иероглифики — все было детально регламентировано и возведено в канон. Доскональное знание канона участниками поэтических турниров создавало уникальную возможность коллективного творчества в жанре *рэнга*, где успех определялся не столько индивидуальным дарованием, сколько общей эрудицией. Все вышесказанное вело к значительному обезличиванию поэзии, к растворению творческой индивидуальности, к созданию гигантской массы поэтического материала, в которой авторы с трудом поддавались вычленению. «Униформизм почитался у них за величайшее достоинство, индивидуальность же рассматривалась чуть ли не как вульгарность. Их стихи превращались в выражение этикета, формальность которого занимала место жизни и красоты; никакие внезапные изменения не допускались в их мертвом царстве. Правила и ограничения, возникшие в свое время как признак силы, деградировали ныне к свидетельству слабости» [184, 90], — пишет японский критик начала века.

Такое положение не удовлетворяло поэтов эпохи Мэйдзи, стремившихся к наиболее полному выражению внутреннего мира, к утверждению свободы личности, к решению в поэзии актуальных вопросов современности. Традиционная поэзия могла предложить в качестве альтернативы жестким ограничениям национальных поэтик относительно более свободные по форме и содержанию *канси*, но стихи на чужом, китайском языке ни в коей мере не способны были компенсировать недостатки собственно японской поэзии, да и по качеству обычно не шли дальше простого эпигонства.

² Мы не касаемся здесь попыток реформации поэзии, предпринятых, например, Басё в XVII в. Заметим, что и его новаторские идеи впоследствии были канонизированы учениками.

Итак, в период наиболее интенсивного развития отечественной и переводной литературы в Японии назрела объективная необходимость создания принципиально новой национальной поэзии. Прежде чем перейти к рассмотрению эволюции «стиха нового стиля», мы попытаемся проследить его исторические корни, наметить основные компоненты внутренней структуры и дать по возможности точное определение понятия *синтайси*.

Один из авторов первого сборника *синтайси* Иноуэ Сонкэн подчеркивает независимость и оригинальность стихов «нового стиля», противопоставляя их всем предшествующим достижениям восточной поэзии: «Стихи эпохи Мэйдзи должны быть стихами эпохи Мэйдзи, они не должны оставаться старыми стихами. Японские *си* должны стать истинно японскими, а не китайскими...» [263, 7]. И далее автор замечает, что *си* нового времени настолько отличаются от древних, что к ним более подходит иностранное название «poetry». Дело в том, что до периода Мэйдзи термином *си* действительно обозначались в основном только классические *канси*, подразумевавшие иногда подражание конкретному жанру китайской поэзии *си*, а иногда просто книжную китаеязычную поэзию. Как правило, традиционные *си* толковались в духе определения Мао Чана: «*Си* есть объект устремления помыслов. Превратив накопившееся в сердце в помыслы, превращаем их, облеченные в слова, в стих. Движения сердца воплощаются в словах. Когда сказанного недостаточно, вздыхаем. Когда вздохов недостаточно, слагаем большую песню. Когда песни недостаточно, прихлопывая руками и притопывая ногами, пускаемся в пляс»³ [274, 6]. Иными словами, *си* должны были служить воплощением живой поэзии, связанной с песней и танцем, однако в Японии быстро произошло естественное деление на книжный стих *канси*, достояние ученых *кангакуся*, и живое поэтическое творчество — *ута*, включавшее все разновидности национальной японской поэзии.

В конечном счете назначение *канси* свелось к созданию медитативной и гражданской лирики, средства которой в японском языке были весьма огра-

³ Об интерпретации этого высказывания Мао Чана в Китае и его влиянии на китайскую поэзию см. у К. И. Голыгиной [32, 136].

ниченны. Подобная поэзия была мало доступна широким массам и служила в основном познавательным целям в общей системе классического конфуцианского образования, оставаясь образцом «высокого стиля».

В Японии, где до революции Мэйдзи литература определялась комплексом антиномий: «изящное — грубое» (*га-дзоку*), «высокое — низкое» (*ки-сэн*) и т. п., — введение общей, демократической западной поэтики в качестве эталона не могло не вызвать потрясений. Правда, и новая поэтика не сумела окончательно примирить *си* и *ута*. Уже на новом этапе, преобразованные в *синтайси* и почти полностью утратившие общность с *канси*, японские *си* все еще оставались литературой сугубо профессиональной, рассчитанной на знатока и любителя. Только со временем, усилиями Китакура Тококу, Симадзаки Тосона, Дон Бансуй *синтайси* превратились в истинно народную поэзию, *сика*, которая «возникла из нелегкого процесса синтеза китайской поэтической традиции с европейским стихом» [253, т. 26, 12].

Разумеется, истоки *синтайси* следует искать не только в поэзии *канси*, которая скорее лишь определила место «стиха нового стиля» в сознании читателя как некоей разновидности *си*. Из синтеза китайской поэтической традиции с европейским стихом без участия собственно японских элементов ничего бы не вышло. Фактической основой *синтайси* в области ритмической и отчасти композиционной организации стиха, а также образности и лексического отбора явились древние классические *тёка*, народные песни *имаё* и буддийские гимны *васан*. В то же время тематика многих *синтайси*, обусловленная романтическими веяниями, большинство стилистических фигур и, наконец, сознание ценности авторской индивидуальности пришли в Японию из западной поэзии. В целом можно согласиться с определением *синтайси*, данным Фудзимурой Цукуру: «Это новая форма стиха (*сикэй*)... которая восприняла дух и формальные особенности западной поэзии, уподобляясь по виду и по свободе объема древним *тёка*, но отчетливо демонстрируя свое право на независимое существование» [250, 683]. Поскольку такая трактовка совпадает с большинством определений *синтайси*, принятых в японском литературоведении, мы возьмем ее за основу, учитывая также и влияние некоторых других древних по-

этических жанров. Существенно, что традиционный элемент является доминирующим в становлении особенностей метрики и ритмики *синтайси*.

ВСЕСИЛЬНЫЙ МЕТР

В 20-е годы Н. И. Конрад писал: «В настоящее время крайне трудно говорить что-либо определенное о ритмике (в узком смысле этого слова) японского стиха, а тем более — его мелодике. Области эти настолько неразработанны в европейском смысле этого слова, что пока приходится ограничиться одним лишь указанием на их существование и на ту роль, которую они, несомненно, в стихотворении играют. Единственное, о чем возможно пока говорить, — это метрика японского стиха» [79, 37]. С тех пор появились некоторые исследования, частично касающиеся вопросов ритмики классического японского стиха [57], но сведения, содержащиеся в них, недостаточны, и, кроме того, указанные исследования совершенно не затрагивают поэзии послемэйдзийского периода. Попытаемся же, проанализировав ход дискуссий о поэтике в японском литературоведении, наметить основные принципы ритмической организации *синтайси*.

В ходе развития Движения за стихи «нового стиля», предпринимались многочисленные попытки теоретического оформления поэтики *синтайси*. Этому активно способствовало становление литературоведения (*бунгакурон*) как науки и обособление критики, которая превратилась, по существу, в самостоятельный литературный жанр. Широкое освещение получили проблемы стиха в дискуссии по теории литературы в конце 80-х годов.

К этому времени вышли в свет такие работы, как «О японской поэзии» («Нихон имбун рон») Ямада Бнмё, «Немного о поэзии» («Сика рон иппан») Ониси Мисаяма, «О родной поэзии» («Коку си рон») Исогаи Умпо, «Взгляд на поэзию» («Имбун сёкэн») Миядзаки Косёси, «Наука о синтайси» («Синтайси таку») Овада Кэндзю и др. Позже, в 90-е годы, были опубликованы статьи «О форме синтайси» («Синтайси но ката ни цуйтэ») Симакура Хогэцу, «О поэзии» («Имбун ни цуйтэ») и «Изящная словесность и поэзия» («Гагэн то сика») Симадзаки Тосона, «К поэтам „туманной шко-

лы"» («Моро ха но сидзин ни атау») Такаяма Тёгю, «Смутный силуэт» («Дзинкэй») Тогава Суюоцу.

Ямада Бимё в своих трудах впервые ввел термин *имбун* («литература созвучий») и попытался дать объяснение понятию «ритмическая форма» (*инкаку*). Взгляды Бимё на форму стиха находят объяснение в его общей концепции поэзии. Будучи псевдоклассицистом, Бимё, согласно заповедям «Кэнъюся», провозглашал превосходство интуитивистской японской поэзии над западной. Он утверждал, что прогресс онтологии и логики на Западе сужает воображение творца, а яд агностицизма уничтожает искренность поэта по отношению к Природе. Однако и в Японии суггестивность (*ёдзё*), по его мнению, ослабила связь поэзии с философией, породив к тому же вычурность и замысловатость формы, — поэтому, собственно, он и считал необходимым содействовать Движению за «стихи нового стиля». Субъективное толкование целей *синтайси* в конечном счете привело Бимё к серьезным формалистическим ошибкам. Проведя сравнительный анализ японских, китайских и европейских поэтических метров, он убедился, что тоны в звуках японского языка зависят от длины слога (моры), и на этом основании разработал в качестве рецептов для авторов 12 видов размера (короткий — длинный, длинный — короткий и т. п.). Попытки Бимё внедрить сконструированные модели в живую поэзию окончились провалом⁴.

Искусственность построений Бимё вызвала осуждение многих поэтов и критиков. Группа литературоведов во главе с одним из авторов «Синтайсисё», Тояма Тюдзаном, выступила за полную свободу в выборе размера, оспаривая необходимость четкой метрики стиха в целом. Другие поэты, объединившиеся несколько позже вокруг Наяси Оната и Такаяма Тёгю, отстаивали приоритет содержания перед формой и призывали навсегда отказаться от формалистических изысканий. Большинство же вслед за Синамура Хогэцу считали, что метр абсолютно необходим в царстве мер, каковым является

⁴ Более полезные предложения были внесены Бимё в области изменения лексико-грамматического состава языка в статье «Гэмбун итти рон гайряку» («Общий взгляд на вопрос единства разговорного и письменного языка», 1888). Впрочем, на поэзию тех лет, в отличие от прозы, они особого влияния не имели.

поэзия, и главная задача поэта — правильно применять существующие законы метрики в своем творчестве.

Уже в 1892 г. в итоге дискуссии было признано, что метр для японской поэзии должен определяться количеством гласных звуков в слове, а с этой точки зрения наилучшим можно считать традиционный метр *го-сити тѐ* (5-7 слогов) ⁵, основанный на законе чередования звуков (*онсурицу*). Так подтверждается положение Г. Шенгелл о том, что «никаких стихотворных правил в виде внешних, кем-то установленных, форм нет. Есть определенные объективные условия построения поэтической речи, и эти условия вступают в сложное взаимодействие с субъективными устремлениями творческой мысли» [132, 8].

В Японии «устремления творческой мысли» молодых поэтов, пытавшихся как можно быстрее перенять достижения европейской литературы, наталкивались на серьезные препятствия. Если в странах Запада почти всегда «законы художественного равновесия, сила традиции и поэтического воспитания литературной аудитории определяют господство в данный момент той или иной метрической системы» [118, 11], то в Японии эпохи Мэйдзи нарушение закона художественного равновесия в результате смешения влияний стало тормозом на пути развития *синтайси* и в конце концов привело к вырождению метрического стиха.

Многие исследователи вообще приходят к мнению, что «японский язык — изящный, но неблагодарный инструмент, поскольку звуки в нем малочисленны, а сочетания их ограничены, и едва ли возможно воспроизвести в японском языке сильные или же утонченные ритмы, создать изысканные образцы гармонии» [193, 140]. Не следует принимать такое высказывание за тенденциозную оценку западного ученого, так как еще более пессимистические взгляды мы находим в статье крупнейшего поэта японского романтизма Симадзаки Тосона «О поэзии» («Имбун ни цуйтэ»), где он критикует уже не только фонетическую структуру, но и лексику родного языка: «Слова в стихе можно уподобить

⁵ В японском литературоведении по традиции поэтические размеры определяются только количеством слогов в строке, сгруппированных в интонационные единства, так как силовое ударение в языке отсутствует.

инструменту в музыке... Подобно тому, как при несовершенном инструменте нечего надеяться на прекрасную мелодию, так же и при несовершенных словах вряд ли можно ожидать, что сама по себе появится хорошая поэзия... В поэзии нашей страны разнообразие мелодики, присутствующее в западной поэзии и *канси*, является слабым местом... и не служит ли причиной подобной бедности нашей поэзии пресловутое несовершенство лексики?» [267, 29—30].

В другой теоретической работе Тосона «Изящная словесность и поэзия («Гагэн то сика») приводится серьезное обоснование бедности японской поэзии в сравнении с западной. Основные причины неудовлетворительного состояния поэзии Тосон усматривает в самом японском языке, называя в том числе: малочисленность гласных, трудности, связанные с тоническим ударением, закон открытых слогов, относительную ограниченность поэтической лексики и т. д. [266, 283—297].

В критических отзывах японцев о национальной поэзии чувствуется склонность к самоуничижению, в сущности, совершенно не оправданная. Ведь судить классические *танка* по законам западной поэтики так же нелепо, как давать оценку творчеству Байрона, исходя из законов сложения *танка*. Однако именно это делает, например, Цубоути Сёё: «Как же несовершенен японский стих в сравнении с западной поэзией... Говоря так, я, возможно, клеветчу на японскую поэзию, называя ее незрелой, но, по мере общего развития культуры и наших знаний... чувства наши не могут не изменяться и не усложняться. В древности люди были проще и чувства у них были проще, поэтому все свои чувства они могли выразить в 31 слоге. Мы же в столь немногих словах не можем выразить всего, что чувствуем» [73, 93]. Конечно, рассуждения о «простоте чувств» древних и примитивности их выражения совершенно неосновательны, но в одном Сёё прав — в том, что малые формы уже не способны были удовлетворить современных поэтов.

Сравнительную бедность японского стиха констатирует и такой знаток классической поэзии, как Миямори Асатаро: «Почти все японские слова, как и итальянские, кончаются на гласные, так что звучат они гладко и музыкально. Вместе с тем, в поэзии, за исключением некоторых современных стихов, используются по большей

части слова чисто японского происхождения, в которых гласные редуцируются. Поэтому рифмовка здесь бесполезна... В японском языке нет также силового ударения, что, естественно, мешает существованию размеров в японской поэзии» [182, 3].

Европейский стих потенциально обладает богатством ритмики, совершенно недостижимым для японского языка. В японской поэзии невозможно ни сосуществование нескольких размеров, ни варьирование ритма с помощью спондея и пиррихия, ни изменение ритма с помощью переноса ударения (энклитика и проклитика). Ритм в японском стихе обусловлен силлабическим строением языка и тоническим ударением, которое диктует поэзии свои законы. А. И. Мамонов вслед за первым в России переводчиком японской поэзии Г. А. Рачинским утверждает, что для японского стиха «на место ритма тонического выступает ритм логический — ритм отдельных фраз и предложений» [92, 23]. Вывод правильный исключительно для свободного стиха (*дзюси*), но не для *синтайси*. Подобный вывод был бы справедлив и при характеристике формального ритмического деления в европейской поэзии, где, по наблюдениям Шенгели, «представление о стихотворной строке как единице стихотворного ритма является, безусловно, наиболее обобщенным, так как она относительно самостоятельное интонационное и смысловое целое. Признаком этой законченности является замыкающая строку пауза, несоблюдение которой ломает ритм стиха, так как стирает границу между его единицами и тем самым не позволяет воспринимать ритмичность их чередования» [132, 69—70].

В японской классической поэзии и в *синтайси* начального периода (например, у Китамура Тококу), строка не могла быть единицей стихотворного ритма уже потому, что стихотворение записывалось подряд, без разбивки на строки. Так же оно и декламировалось. Чередование двусложных и трехсложных созвучий, обусловленное структурой лексики *ваго*, подсказало, видимо, авторам и исполнителям еще в период существования синкретического искусства интонационное деление на 5-7-сложные единства с цезурой между ними⁶. Ве-

⁶ Эта тема требует отдельного диахронического исследования. Подробнее о факторах развития метра 5-7 см. [207, 44—58].

роятно, вычленение этого фонетического комплекса было так же естественно, как вычленение ямбической стопы в античном европейском стихосложении.

Существующий в японском языке закон открытых слогов сообщает поэзии дополнительные особенности. Ритм рождается в определенном сочетании знаковых (слоговых) звуков как «взаимодействие естественных свойств речевого материала и композиционного закона чередования, осуществляющегося не в полной мере благодаря сопротивлению материала» [58, 16]. Для уточнения связей между реальным речевым потоком, метром и ритмом в японском языке можно принять классификацию акад. В. М. Жирмунского, включающую: 1) естественные фонетические свойства данного речевого материала; 2) метр как идеальный закон сильных и слабых (в японском, соответственно, длинных и коротких) звуков в стихе; 3) ритм как реальное чередование сильных и слабых (длинных и коротких) звуков, возникающее в результате взаимодействия естественных свойств речевого материала и метрического закона [58, 18].

Если учесть, что наличие тонического ударения [14, 17] устраняет и силу, и разнообразие ритма, становится очевидным приближение ритма классического японского стиха к идеальной схеме размера. Сравним для примера *тёка* Хитомаро (VIII в.) «На расставание с женой» и *синтайси* Симадзакис Тосона «Знаешь ли ты?».

5-7

кумома ёри
варарау цуки но
осикэдомо
какуроикэрэба
амацутау
ироха сасинурэ... [240, 40].

(Хитомаро)

7-5

кокоро мо арану
акитори но
коэ ни морэкуру
хитофуси о
сиру я кими... [253, т. I, 127].

(Тосон)

Декламация японского стихотворения лишает слушателя возможности уловить различие между размерами 5-7 и 7-5, так как чередование равного количества мор в речевом потоке будет восприниматься в обоих случаях совершенно, казалось бы, одинаково.

Впоследствии Тосон обосновал эту точку зрения: «Когда я думаю об истории *вака* и *хайку* в системе на-

шого языка, мне кажется, этапы их развития нельзя отделять от особенностей самого языка.

Многие утверждают, что интонация японского языка возникла из сочетаний двух и трех звуков. Согласно этой версии, и метр 7-5 возник как бы сам по себе, из естественных свойств речи. Чтобы подчеркнуть этот метр, наши поэты, следуя примеру китайских поэтов, обычно выделяли его на письме. Следовательно, чем древнее стих, тем труднее определить тот индивидуальный ритм, что подразумевал автор, исходя только из одних иероглифов. Например, в 14-м томе „Манъёсю“ в разделе „Восточные песни“ есть одна *танка*. Ее можно прочитать так:

нацу со хiku уна камигата но
оки цу су ни фунэ ва тодомэну
са я фукэ ни кэри

Но ту же *танка* можно прочитать и иначе:

нацу со хiku
уна камигата но оки цу су ни
фунэ ва тодомэну са я фукэ ни кэри

В первом случае доминирует чтение в размере 5-7, во втором — размере 7-5, и трудно определить, который, собственно, отражает замысел автора. Другими словами, из самих иероглифов явно ничего не следует. Тут всё домыслили, сообразуясь со своими чувствами, читатели последующих эпох. Наши опыты, начавшиеся в новых стихах, имели целью более отчетливо донести эту особенность формы до читателя. Далее, мы стремились с помощью расположения слов, построчного деления, а также попыток расширить и обогатить подтекст слова выразить и то, что непосредственно нужно было сказать, и то, чего словами не передать» [269, 223—224].

Но тот же Тосон признает, что «если основываться только на размерах 7-5 и 5-7, то мелодия стиха (*тё*) будет бедна высокими и низкими, длинными и короткими звуками» [267, 30]. Поэтому нередко в *синтайси* можно встретить и отступления от нормы, поэтические вольности, допускающие употребление размеров 7-6, 7-7, 8-6, 8-7 и т. п. Чаще всего при строфической разбивке

синтайси удлиненные строки используются для эмпазиса развязки стихотворения, реже — в конце строфы как ритмический вариант. Роль дополнительных слогов примерно соответствует роли анакрузы и эпикрузы в европейском стихе. Здесь уместно провести параллель с двумя строками в размере 7-7, предшествовавшими заключительным пятистишиям (*ханка*) в древних *тёка* времен «Манъёсю», например:

сикитаэ но
коромо но содэ ва
тооритэ нурэну [240, 40].

(Хитомаро)

омон ханарэтэ
Аа, кои но
тисудзи но камн но
нами ни нагаруру
[253, т. 1, 19].

(Тосон)

Если в *тёка* такая модель — инвариант, то в *синтайси* она не выходит за границы варианта. Тем не менее указанная аналогия еще раз подтверждает традиционность структуры поэтического мышления романтиков на интонационно-метрическом уровне, что обусловлено в основном опять-таки естественными свойствами речевого материала. На уровнях лексико-семантическом и композиционном наблюдается значительно большая свобода в выборе изобразительных средств. Зачастую чрезмерная традиционность метрики *синтайси* давала повод некоторым литературоведам говорить о «воскрешении *тёка*» и «возврате к древности». Справедливости ради нужно отметить, что *тёка* хотя и сыграли известную роль в становлении *синтайси*, но, как явный анахронизм, не могли служить базой для создания новой поэзии, и сами японские литераторы хорошо это понимали. В конце 80-х годов, в период оживленных споров по вопросам стиховедения, состоялась дискуссия «О возрождении *тёка*» между Сасаки Нобуцуна и Сасаки Хироцуна, с одной стороны, и Ямада Бимё, Исимару Тадатанэ, Умизэ Танэхиро — с другой. Обе стороны пришли к выводу, что *тёка* необходимо изучать, но применять их опыт в современной поэзии следует осторожно и умеренно, не пытаясь его абсолютизировать. Сасаки Нобуцуна в статье «Об исправлении *тёка*» («Тёка кайрё рон») писал: «Ученые нового времени, исследователи древней литературы, слагая 5—7-сложные *тёка*, возрождают ста-

ринный жанр⁷. Однако мелодии должны изменяться вместе с эпохой... Поэты Хэйана не читали *тёка* в результате развития литературы на *кана*, и поэтому *тёка*, естественно, были забыты. Те *тёка*, что создаются в последнее время любителями старины, служат нам утешой, но они не более чем подражание творениям древних. Скорее хотелось бы создавать стихи на основе *имаё* с размером 7-5...» [230, 27]. В ответ на эту статью Бимё опубликовал работу «Читая „Об исправлении *тёка*“» («Тёка кайрё рон о ёмицуцу»), в которой уделил особое внимание вопросам метрики, в частности различиям размеров 5-7 (создает «сильный ритм») и 7-5 (создает «слабый ритм»), выделяя достоинства обоих. Но, как показало время, «стремление создать новую форму стиха проявилось преимущественно в трансформации размера 5-7 в размер 7-5» [237, 441].

Несмотря на мизерные, с точки зрения западного читателя, различия между двумя основными размерами *синтайси* в рамках единого 5—7-сложного метра, японские литературоведы со времён Бимё проводят между ними довольно четкое разграничение. Наиболее ясную формулировку различий дает фундаментальный труд Кояма Синъити: «Некоторые стихотворения *синтайси*, написанные размером 5-7, сильно напоминают *тёка*, в которых отсутствуют заключительные пятистишия *ханка*. Размер 5-7 имеет жесткий ритм и характеризуется, как и в *тёка*, продолжительным звучанием однообразных по размеру стихов, которые вызывают лишь чувство утомления. Между тем, размер 7-5 имеет легкий и плавный ритм...» [237, 441].

Собственно, размер 7-5 не является изобретением поэтов эпохи Мэйдзи. Он получил широкое распространение в средние века в народных *имаё*, в гимнах *васан* и отчасти в классической литературе, о чем свидетельствуют «Дневник полнолуния» («Идзаё никки», 1278) Абуцуни, некоторые стихи «Кокинсю» и даже «Манъёсю». Поэты *синтайси*, таким образом, ограничились переходом от более популярного размера профессиональ-

⁷ В сущности поэты эпохи Мэйдзи могли ориентироваться не только на *тёка* времён «Манъёсю», но и на опыт своих непосредственных предшественников. Так, произведения в жанре *тёка* встречаются у крупнейших поэтов конца XVIII — начала XIX в. Рёкана и Кагава Кагэки.

ной поэзии к менее популярному, но имеющему непосредственную тесную связь с фольклором.

В период позднего романтизма в творчестве Сусукида Кюкина, Камбара Ариакэ, Ёкосэ Яу возобладали тенденции к активному введению «нестандартных» размеров, бывших редкими исключениями в стихах Тосона или Бансуй. В сборниках поздних романтиков немало стихотворений, написанных целиком в размерах 7-7, 8-6, 8-7 и т. п. Здесь нельзя не согласиться с выводом Е. В. Волковой о том, что «в зависимости от ... культурной ситуации, в которой функционирует произведение искусства, на первый план может выступать инвариантная или вариативная сторона ритма» [22, 83]. Правда, «вариативная сторона» ритма себя не оправдала, о чем свидетельствует вырождение поэзии *синтайси* вскоре после начала внедрения «вольных» размеров и дальнейший переход к принципиально новой ритмической структуре верлибра.

Почему же, пытаясь раздвинуть границы возможностей стиха, японские романтики, в том числе и наиболее талантливые, остались верны традиционному метру, а не обратились сразу к свободному стиху, несмотря на то, что кое-какие опыты в этой области проводились? Здесь, на наш взгляд, сказывается влияние двух факторов: историко-культурного и историко-литературного. Что касается первого, то он вытекает из достаточно тривиального положения: в эпоху романтизма обостряется тяготение профессиональной литературы к фольклору и национальным поэтическим формам. Фольклор питал творчество Арнима, Брентано, братьев Гримм и многих других романтиков. В стихах Уланда и Вальтера Скотта чувствуется увлечение средневековой лирикой, народной балладой, растворенное, разумеется, в высоком профессионализме. В Японии же начиная с VIII в., т. е. с первых письменных поэтических памятников⁸, сильнейшее взаимное влияние фольклора и профессиональной поэзии заложило основы единой мощной поэтической традиции. Несмотря на то что *танка*, например, со временем стала считаться сугубо элитарным жанром, *хайку* превратились в искусство общенародное, а *васан*

⁸ Наиболее яркий пример — «Манъёсю», включающая, наряду с сочинениями профессиональных поэтов, народные песни.

обрели четкий образ народных религиозных гимнов, все они — и это явление, вероятно, уникально в истории мировой поэзии — не выходят за рамки единой, узкой метрической системы.

Если в изобразительных искусствах основным принципом национальной японской эстетики становится стремление к асимметрии, к сложному внутреннему ритму внешне диспропорциональных построений, то в поэзии наблюдается обратное, т. е. тяготение к однозначной, жестко регламентированной ритмической форме во всех жанрах вплоть до вольной народной песни типа *имаё*. Отсюда и однозначное решение проблемы лексического отбора, приведшее к почти полному господству в *синтайси* традиционной лексики *вабуна*. Правда, даже в период господства классических, чистых форм *синтайси* то у одного, то у другого поэта проскальзывали стихи так называемого «смешанного стиля» (*ваканконгоси*) с использованием *канго*, что говорит о естественном желании поэтов расширить и обогатить свой словарь, используя внутренние ресурсы языка.

Один из участников дискуссии по вопросам литературы конца 80-х годов Икэбукуро Сэйфу в нескольких номерах журнала «Кокумин но томо» за 1889 г. опубликовал большую статью «Критика синтайси» («Синтайси хихё»), в которой призывал поэтов очищать свой словарь от *канго*, учиться у классических *тёка* и народных песен, тщательно разграничивая в то же время изящную лексику (*гадзи*) и вульгарную (*дзокуго*). Эти предложения были приняты большинством поэтов *синтайси*, что говорит о влиянии традиции на литературную молодежь, стремившуюся в целом к освобождению от канона. Фактически, как показывает вся история современной японской литературы, страстное желание приобщиться к западной цивилизации, порой даже в ущерб собственной, особенно типичное для писателей эпохи Мэйдзи, всегда носило несколько абстрактный характер. В то же время сознание национальной самобытности у них всегда конкретно, как и определение различий между искусством Запада и Востока. Сэйфу, признавая необходимость реформы стиха в целом, советовал поэтам по возможности следовать примеру старых мастеров, так как «люди в Японии и Китае наслаждаются красотой природной (*тэннэн но гами*), а

европейцы и американцы ищут красоты искусственно воспроизведенной (*сакуи но би*)» [288, 96].

Некоторые поэты *синтайси*, вознамерившись подражать древним или же ошибочно истолковывая сущность народной поэзии (*ётё*), все же пытались пойти по пути возрождения *тёка*. Помимо ранних опытов Сасаки Нобуцуна, история сохранила некоторые произведения Отиаи Наобуми, Накамура Акика, Овада Кэндзю, Онакамура Ёсидзо. В наши дни подражания *тёка* не имеют никакой художественной ценности. Довольно холодно приняли их и современники, так как стихи были «архаичны по идеям, по духу и по ритмической организации» [216, 188]. Исход вполне естественный, так как в литературе принцип «новое есть только хорошо забытое старое» вряд ли может привести к созданию истинных шедевров.

Конечно, не случайно внимание молодых поэтов обращалось к древним литературным формам — в них действительно можно было многое почерпнуть. Трудно не согласиться с утверждением, что «газелла, канцона, танка японская (сюда же можно было бы отнести и другие устойчивые формы стиха. — А. Д.) — все они освящены испытанием веков, признавшим их за совершеннейшие построения из определенного числа стихов и по внешней стройности, и по свойству наиболее полно выражать известные чувства или раздумья» [12, 313]. Отсюда и интерес романтиков к поэтам жанра *хайку*, и чрезмерное порой увлечение *тёка* и *танка* из «Манъёсю», и, возможно, в конечном счете — возвращение к традиционному метру.

Но чем же, в таком случае, объяснить тот факт, что 99% японских поэтов наших дней пишут свободным стихом, не имеющим ничего общего с традиционной метрикой? Вероятно, окончательный ответ на вопрос о причинах сохранения метра 5-7 в период романтизма эпохи Мэйдзи следует искать в анализе мелодики стиха *синтайси* и ее постепенной трансформации. Под мелодикой мы подразумеваем только интонационную систему, т. е. сочетание интонационных фигур, реализованное в синтаксисе. В данном случае интонация выступает не как явление языка, а как явление поэтического стиля и потому рассматривается не фонетическая ее природа, а композиционная роль.

Как и *тёка*, классическое стихотворение *синтайси* представляет собой образец лирики напевного типа, где организующим элементом, доминантой служит интонация. В японском языке эту особенность усугубляет также наличие тонического ударения. Поскольку интонационное членение есть, в сущности, группировка речевого материала по акцентному признаку, то при этом простейшим и основным будет выделение какой-либо метрической группы как единства [121, 54]. Соответственно, в *синтайси* это, как правило, двенадцатисложная группа в двух вариациях: 5-7 и 7-5. Напевная лирика, к которой можно причислить древнюю классическую и народную японскую поэзию (как и древнюю поэзию любой страны), базируется только на метрическом стихе фиксированной формы и обязательно содержит музыкальное начало. Но ведь для Японии в пределах метрической системы стихосложения 5-7 всегда будет если не единственным, то во всяком случае наиболее предпочтительным размером, что лишний раз подтверждает общую закономерность напевной лирики: «Ритмическая подвижность скорее противоречит принципу мелодизации, чем помогает ему. Недаром... периоды развития напевного стиля совпадают с расцветом... размеров, ритмическое разнообразие которых очень ограничено» [138, 332].

Хорошо известно, как стремились к напевности и музыкальности поэты европейского романтизма, создавшие в рамках классических размеров блестящие образцы гармонии. Не удивительно и то, что немецкий романтизм, например, породил культ музыки, так как развитие напевной лирики, естественно, сопровождается распространением «духа музыки». И на Западе и на Востоке музыкальный образ, по-видимому, импонировал романтикам отсутствием грубого дидактизма, способностью возбуждать возвышенные чувства и отражать «томление души». Музыкальный образ служил также наилучшим средством для передачи гармонического единства цвета, звука и слова, этого важнейшего принципа романтической поэтики:

Звездный свет, замирая,
Хочет видеть луны золотую
Красу;
Лист не дрогнет, вбирая

Гармонических струн неземную
 Росу.
 Звук летит окрыленный,
 Раскрывая в ночное молчанье
 Окно,
 В этот мир отдаленный,
 Где любовь, лунный свет и звучанье —
 Одно⁹ [105, 523].

Возьмем ли мы это стихотворение Шелли, «Эолову арфу» Кольриджа или какой-нибудь пример из цикла «Осенние листья» Гюго — везде чувствуется стихия музыки, подчиняющая и обогащающая поэзию. Стройность ритма оттеняет причудливость фантазии творца. В европейской поэзии существуют различные способы улучшения музыкальной организации стиха: вариации размера, эвфония, аллитерации и ассонансы, многочисленные композиционные приемы (анафора, эпифора, повтор и т. д.). Особенности фонетической структуры японского языка практически сводят к нулю возможность использования многих из перечисленных средств. Так, большинство исследователей считает, что японская поэзия полностью лишена рифмы, хотя и обладает богатыми эвфоническими возможностями. Правда, Ж. Бонно, признавая наличие в японском стихе аллитерации, ассонансов и звуковых повторов, наряду с ними ставит рифму: «Я утверждаю, что в японском языке есть не только звуковые повторы, сходные с нашей рифмой, но и настоящая инстинктивная рифма, подсказанная силлабической природой японского стиха» [153, 33]. В качестве примера Бонно приводит *танка* из «Кокинсю», в которой как бы рифмуются слоги *но-до-во* и *дзу-му*. По этому поводу японский литературовед Сэки Рёити замечает: «Иногда стихи в стихотворении произвольно кончаются на один гласный или даже на один слог по причине фонетической ограниченности японского языка. Возможно, это приводит к созданию какой-то примитивной рифмы (*тантёна кякуин*)» [274, 16]. Но, по существу, за исключением окказиональной бедной рифмы в японской поэзии рифмы нет. Попытки ее введения в эпоху Мэйдзи кончились провалом опять-таки в силу фонетических особенностей языка. «Красота же япон-

⁹ Образы, навеянные последними строками, не раз встречаются в лирике Тосона и Бансуй.

ского стиха — в аллитерациях, ассонансах — в эвфонии (*кутюнн*)» [153, 13].

Японские романтики сосредоточили усилия прежде всего на развитии композиции стиха (что было продиктовано уже простым знакомством с европейской поэзией), на расширении арсенала тропов и на тщательном соблюдении 5—7-сложного метра (с некоторыми вариациями), без которого стихотворение *синтайси* превращалось в хаос понятий и созвучий. Тот факт, что именно *синтайси* оказались единственной приемлемой формой для поэтов романтизма, служит наглядной иллюстрацией закона о соответствии формы художественного произведения его содержанию. Такой результат, конечно, не мог быть следствием одних лишь логических построений и теоретических выкладок. Возникновение романтических *синтайси* было бы невозможно без долгих и трудных поисков, предпринятых поэтами 80-х годов.

ДВИЖЕНИЕ ЗА СТИХИ «НОВОГО СТИЛЯ» В 80-е ГОДЫ

Непосредственными предшественниками мастеров «золотого века» романтических *синтайси* явились поэты Движения за стихи «нового стиля» (*синтайси ундо*). Сами по себе эти авторы и их творчество не представляют особого интереса для историка японской литературы — во всяком случае, каждый из них в отдельности. В то же время нельзя забывать о том, что именно адепты *синтайси ундо* создали почву для расцвета новой поэзии, предотвратив многие ошибки своих более талантливых последователей.

Синтайси ундо получило широкое распространение в 80-е годы, но многие литераторы еще раньше, непосредственно после революции Мэйдзи, почувствовали необходимость обновления поэзии. Так как путь *синтайси* еще не был проторен, первые реформаторы обратили усилия на модернизированные *канси*. Основные направления развития *канси* были в общих чертах определены поэтом Мори Сюнто, основавшим в 1875 г. журнал «Син бунси» («Новая поэзия»). Сюнто пропагандировал просветительские идеалы и призывал современников к созданию гражданской лирики. Его начинания были

поддержаны журналами «Токио син си» («Новый токийский журнал», основан в 1876 г.), «Кагэцу син си» («Новый журнал цветов и луны», основан в 1877 г.), «Ган мэй син си» («Новый журнал Крик дикого гуся», основан в 1880 г.) и др.¹⁰ Об этих журналах и их авторах известно очень мало, так как *канси* начала Мэйдзи носили по большей части эпигонский характер и не пережили свое время. Печатались *канси* также и в неспециализированных журналах: «Сэйси» («Духовная красота»), «Мэйдзи бунгаку» («Литература Мэйдзи»), «Сибун дзасси» («Поэтический журнал»), «Си» («Поэзия»). Любопытно, что почти все журналы присвоили себе определение «новый», хотя содержание их фактически едва ли выходило за пределы старого. Все же они заслуживают хотя бы беглого упоминания, так как отголоски «новой» поэзии *канси* встречаются в произведениях многих поэтов *синтайси*. Типичный пример — написанное в 1894 г. на китайском стихотворение Симадзакки Тосона «Элегия» («Аика»), в котором оплакивается безвременная смерть поэта *канси* Накано Сёе:

Думаю о тебе — в сердце моем рана.
Среди ночи сижу под сенью сосны...
Думаю о тебе — сердце мое печально.
Прошлой ночью пролились потоки слез...¹¹

К сочинению *канси* периодически обращались Дон Бансуй (один из лучших поэтов *синтайси*), Нацумэ Сосэки (оставивший, помимо блестящих романов, довольно большое собрание *хайку*) и многие другие. Среди поэтов, специализировавшихся именно в этой форме, критики упоминают имена Мори Кайнан, Кокубу Сэйгай, Мотоо Сютику, Иватани Могава [288, 186].

Тем не менее активное влияние *канси* на литературную молодежь и студенчество ограничивалось периодом полного отсутствия или же самого зарождения японских стихов нового стиля. С их появлением все симпа-

¹⁰ Названия поэтических журналов приводятся в японском чтении, но вполне возможно, что сами авторы предпочитали чтения исконно китайские.

¹¹ Сёе считается основоположником сентиментально-романтического стиля «меча и лютии» (*цуруги то кото*), в котором он старался совместить и привести к гармонии «национальную сущность» (*кокусуй*) и идеи вестернизации (*оока*).

Здесь и далее стихотворения Симадзакки Тосона цитируются по [266, с. 1, 2].

тии сторонников нового в поэзии были отданы *синтайси*.

Эпоха *синтайси* начинается с 1882 г., когда три профессора Токийского имперского университета: Тояма Тюдзан, Ятабэ Сёкон и Иноуэ Сэккэн (более известный в истории литературы и философии как Иноуэ Тэцудзиро) — выпустили коллективный сборник стихов нового стиля («Синтайсисё»). В сборник вошло всего 19 переводных и оригинальных стихотворений. Из них девять принадлежит перу Тояма, столько же — Ятабэ и только одно — Иноуэ. Автор трех из пяти оригинальных стихотворений сборника — Тояма и двух — Ятабэ. Стихи для переводов взяты из различных западных авторов: Теннисона, Кингсли, Блумфельда, Кэмпбелла, Грея. Здесь же мы находим отрывки из Шекспира и даже неведомыми путями попавший в Японию образчик творчества французского трубадура раннего средневековья Шарля Орлеанского. Несмотря на кажущуюся пестроту имен, почти все западные стихи, вошедшие в «Синтайсисё», имеют ярко выраженную сентименталистскую или романтическую окраску. Это позволяет думать, что «Синтайсисё» явился первым сознательным шагом на пути к созданию романтической поэзии в Японии.

В своих предисловиях-манифестах авторы сборника решительно отвергали классическую поэзию: *танка*, *хайку*, *канси*. Их основным требованием было новаторство и, по свидетельству современника, «хотя этим реформированным стихам (*какусинси*) еще нельзя было дать высокой оценки, но в то время уже само преобразование формы стиха произвело сенсацию» [259, 277]. Действительно, «Синтайсисё» привлекал новизной прежде всего как первое собрание переводов западной поэзии и, кроме того, как первая антология, совершенно новая по форме. Немало способствовали популярности сборника и громкие декларации авторов вроде того, что «истинная японская поэзия начинается только сейчас, с выходом этой книги».

Качество переводов, вошедших в «Синтайсисё», очень невысоко. Авторы сборника были пионерами в своей области и не обладали соответствующим запасом изобразительных средств: не был еще решен вопрос об использовании *канго*, едва определились контуры метрической схемы стиха, никто еще не занимался разработкой проб-

лем стиля, наконец, у литераторов было лишь весьма смутное представление о путях дальнейшего развития поэзии и ее насущных задачах. Не имея перед собой готовых моделей, они вынуждены были, по выражению Тояма, измышлять (*кагаздасу*) свою поэзию, не пренебрегая ни старым, ни новым.

Так, например, Тояма Тюдзан, вопреки собственным заявлениям о необходимости европеизации стиха, не стеснялся заимствовать классические образы из феодального рыцарского эпоса (*гунки*). Его стихотворение «Песнь обнаживших мечи» («Баттотай но ута») — колоритный образец преромантических *синтайси* периода начала Движения за стихи «нового стиля». «Песнь», перенасыщенная героической патетикой, построена в виде воззвания к воинам:

Вновь явлена миру наша слава —
Мощь Японии.
И враг, и мы сами
Умрем от меча на поле брани.
Для тех, в ком живет дух Ямато,
Настало время умереть!¹²

В сущности, «Песнь обнаживших мечи» — это варпация на тему стихотворения Теннисона «Атака легкой кавалерии», перевод которого вошел в сборник. Влияние Теннисона дает о себе знать в общем настрое стиха, а с формальной стороны — в разбивке на строки, строфическом делении и наличии рефрена (последние пять строк строфы). Все остальное относится уже к сфере традиции, хотя и сильно искаженной.

Размер стихотворения (7-5) выдержан достаточно строго. Что же касается лексики, то тут безраздельно господствуют *канго* самого высокого стиля, впоследствии полностью ушедшие из словаря поэтов *синтайси* или же замененные на соответствующие японские эквиваленты. Пристрастие к высокопарной риторике проявляется в таких эпитетах, как *хикан* — «неустрасимый», *кайгайсий* — «верноподданный» и т. п. Для обозначения сражающихся сторон выбраны архаизмы: *кангун* — «государево войско» и *тётэки* — «супостаты». Широко используются гиперболы: «реки крови», «горы трупов»,

¹² Стихотворения поэтов *синтайси* 80-х годов цитируются по [288].

«горы мечей». Помимо общепринятого в мэйдзийской поэзии *бунго*, в стихотворении можно отметить некоторые обороты древнеяпонского языка. При более тщательном рассмотрении композиции «Песни» оказывается, что и она вполне соответствует правилам китайско-японской классической риторики, согласно которым писатель, рассказывая о битве, вначале превозносит доблесть противника, тем самым как бы оттеняя доблесть сражающихся за правое дело. Затем идут обвинения и поношения и, наконец, призывы к бою. В «Троецарствии» или «Сказании о доме Тайра» можно отыскать немало сходных примеров.

Сам Тояма считал, что его «Песнь» ожидает судьба «Марсельезы» или, по крайней мере, «Стражи на Рейне», но успех этого стихотворения, как и многих других ранних *синтайси*, оказался эфемерным.

Наряду с героической «Песнью обнаживших мечи», Тояма принадлежит и совершенно иное по духу стихотворение об основных принципах социологии, наполненное прописными истинами.

Собственно говоря, все три автора «Синтайсисё» отнюдь не были профессиональными поэтами и не опубликовали ни одного стихотворения *синтайси*, кроме вошедших в сборник. Неизвестно даже, имелись ли вообще таковые¹³. Отчасти поэтому некоторые японские литературоведы склонны преуменьшать значение «Синтайсисё». «С позиций сегодняшнего дня, — пишет Кояма Синъити, — их эксперименты представляются детским лепетом» [237, 437]. С такой оценкой нельзя безоговорочно согласиться, так как, несмотря на все свои недостатки, «Синтайсисё» явился важнейшей вехой на пути развития современной поэзии. Делая скидку на авторское тщеславие, мы можем принять большинство положений из характеристики стихов «Синтайсисё», предложенной Иноуэ Тэцудзиро в статье «О синтайси» («Синтайси рон») в 1887 г., т. е. в период расцвета Движения

¹³ Правда, Иноуэ Тэцудзиро в 1896 г. напечатал в журнале «Тэйкоку бунгаку» гигантскую поэму объемом в 1784 строки «Песнь горы Хинэ» («Хинэяма но ута») на сюжет из древних сводов легенд «Фудоки» (VIII в.). Однако эти неуклюжие стихи к поэзии *синтайси* по сути не относятся. Кроме того, Иноуэ еще в 1884 г. издал свою поэму в форме *канси* «Стихи о любящей дочери Сирагику» («Кодзё Сирагику си»).

за стихи «нового стиля». Иноуэ отмечает в произведениях сборника следующие достоинства: 1) они свободны по духу; 2) крупномасштабны; 3) обладают богатой лексикой; 4) по языку сравнительно близки к современности; 5) отличаются бодростью звучания; 6) ясностью смысла; 7) прогрессивной направленностью; 8) новизной образов [303, 45].

Главная же заслуга авторов «Синтайсисё» в том, что они открыли для японского читателя мир западной поэзии. Именно благодаря им, пишет итальянский японист Мучиоли, «первые попытки ввести в национальную поэзию качества европейского стиха были в дальнейшем стимулированы изучением и переводами западной, в основном английской поэзии» [181, 416]. Помимо ученических стихов самих японских авторов, в «Синтайсисё» входил, например, перевод «Элегии „Сельское кладбище“» Томаса Грея — произведения, ставшего в свое время провозвестником европейского сентиментализма, а с ним и романтизма. Наш известный литературовед Ю. Д. Левин приводит красноречивый отзыв об элегии Грея: «Несмотря на иностранное происхождение и излишество сентиментальности в некоторых местах, „Сельское кладбище“ может считаться началом истинно человеческой поэзии в России» [86, 249]. С полным правом можно было бы заменить здесь слово «Россия» на «Япония». Как раз «Элегия» (в переводе Ятабэ) оказала наибольшее влияние на формирование вкусов поэтов *синтайси*. Ее, чрезмерная для России, сентиментальность пленила японских романтиков. Дои Бансуй, например, именно под впечатлением прочитанной в «Синтайсисё» элегии Грея обратился к поэзии.

В целом содержание произведений, составивших «Синтайсисё», не отличалось демократической направленностью. Скорее наоборот, такие стихи, как «Песнь обнаживших мечи», пропагандировали верность императору, не оформившуюся еще в то время идею «японизма» и, фактически, призывали к неучастию в «движении за свободу и народные права». Но можем ли мы обвинять авторов сборника в консерватизме? Ведь в истории мировой литературы часто бывало так, что «там, где искусство выступало в „полезной“ своей функции, оно должно было отрешиться от своей истинности, а там, где оно приобретало значение в качестве носителя истины,

оно должно было проститься со всякой „полезностью“ и принципиально настаивать на своей „бесполезности“» [39, 266]. В данном случае «полезность» книги явно выступает на передний план. Созданный в основном с просветительской целью непрофессиональными поэтами, этот сборник указал молодому поколению путь к сближению с европейской культурой, путь к новым горизонтам национальной поэзии. Таким образом, объективное значение «Синтайсисё» выходило далеко за пределы обычного факта литературной жизни страны и весь сборник, вопреки субъективным идеологическим устремлениям авторов, носил прогрессивный характер.

Публикация «Синтайсисё» стимулировала развитие *синтайси ундо* и вызвала появление большого числа подражателей и последователей. Литературный мир и широкие круги читателей постепенно отказывались от скептического отношения к стихам «нового стиля». Следует особо отметить одну особенность начального этапа *синтайси ундо*, в известной степени сохранившуюся до самого конца периода романтизма. Это тесная обоюдная связь с фольклором, народной песней. Под обоюдной связью подразумевается влияние народной песни (*сёка*) на профессиональную поэзию (*гэйдзюцуси* или *дзюнсуйси*) и наоборот. Кэммоти Такэо подчеркивает роль песен в популяризации самой формы *синтайси* и Движения за стихи «нового стиля» в целом. Действительно, первый сборник песен, по форме приближающихся к *синтайси*, «Сборник песен для начальной школы» («Сегаку сёка сю») вышел в свет еще за год до появления «Синтайсисё», в 1881 г., и был встречен с одобрением, что подготовило почву для принятия «Синтайсисё». В этот сборник наряду с лирическими короткими стихами (*танси*) входили и длинные, *тёси*, написанные размером 7-5, бытовавшие и ранее в народной песне. Под влиянием заложенной «Сборником песен для начальной школы» традиции даже не слишком мелодичные стихи из «Синтайсисё» были положены на музыку и превратились в популярные песни.

Вскоре после публикации «Синтайсисё», в 1882 г., вышли в свет две части сборника «Песни синтайси» («Синтайси ка»), за которыми через год последовало еще три части. Широкую известность приобрела «Песня свободы» («Дзию но ута») Комуру Куцудзана. Пока-

зательно, что Куцудзан — создатель страстной гражданской лирики, одновременно писал сентиментальные песенки для цитры (*бива*). Такое совмещение разноплановой лирики в творчестве одного автора свойственно многим поэтам японского преромантизма и романтизма, в частности Китамура Тококу и Дои Бансуй.

Песни для *бива*, сложенные в традиционной манере, но по форме близкие к *синтайси*, занимают не последнее место в поэзии конца 80-х годов. Для этих песен типичны строгое соблюдение размера 7-5 и отсутствие *канго*. Большинство из них выдержаны в духе сентиментальной пейзажной лирики, как, например, стихотворение Хисадзаки Кунибэ «Сложенное в подражание плясовой мелодии»:

Мир простился с суетою до утра,
Над рекою вьется роем мошкара
И, как облачко, скрывается вдали.
Красит солнце алой краской край земли...

Многие песни в форме *синтайси*, сложенные начиная с 1881 г., вошли в обширную антологию «Собрание песен-синтайси эпохи Мэйдзи» («Мэйдзи синтайси ка сю»), которая была издана в 1887 г. под редакцией Ито Юдзи.

Еще более активно песенное творчество продолжало развиваться в следующее десятилетие, привлекая внимание многих профессиональных поэтов. Так, в 1891 г. Ямада Бимё опубликовал «Сборник хоровых песен для молодежи» («Сэйнэн сёка сю») собственного сочинения, в котором чувствуется заметное влияние народного стиха, а затем «Сборник новых хоровых песен для молодежи» («Синтё онбун сёка сю»). Уже значительно позже, в 1900 г., «Песни для железнодорожных путешествий при обучении географии» («Тири кёнку тэцудо сёка») Овада Кэндзю вдохнули новую жизнь в образы древних дневников странствий, насыщенных поэтическими реминисценциями.

Исторические корни всеобщего увлечения песней в эпоху Мэйдзи восходят, по мнению литературоведа Хасэгава Идзуми, к традиционным, конфуцианским взглядам на музыку как на средство воспитания и формирования художественного вкуса [285, 133].

При общей сентиментальной направленности некото-

рые песни преподносили юным читателям и слушателям в завуалированной форме идей национализма. Вот, к примеру, безобидный на первый взгляд стишок «Бабочка» («Тё-тё») из «Сборника хоровых песен для начальной школы»:

Бабочка, бабочка, опустишь на зеленый листок.
Если встретишь зеленый листок, опустишь на сакуру,
На цветок сакуры в благословенном мире императора.
Отдохни и опустишь, опустишь и отдохни.

Уже после второй мировой войны по настоянию прогрессивной общественности третья строчка была переделана и стала звучать по-другому: «на цветы сакуры, порхая с цветка на цветок». В другом стихотворении сборника светлячок становится «стражем всех Курил и Окинавы и восьми южных островов».

К началу японо-китайской войны (1894 г.) все эзоповы формы уступили место откровенным воинственным гимнам. Сочинением их занимались многие профессиональные поэты, в большинстве своем принадлежавшие к романтическому направлению. В годы войны вышли сборники: Насо Бэндзиро «Японские военные песни» («Нихон гунка»), Насо Бэндзиро и Судзуки Бэйтаро «Военные песни Мэйдзи» («Мэйдзи гунка»). Поэт и теоретик искусства сложения *танка* Сасаки Нобуцуна принял участие в составлении сборника «Песни о завоевании Китая» («Сина сэйбацу но ута»). Военные песни писали Таяма Масаити, Одзаки Коё, Кикума Гисэй. Есано Тэккан, прославившийся впоследствии в жанре *танка* как поэт «тигра и меча», одно за другим публиковал воинственные *тёси*.

Пропагандистское влияние националистических *синтайси* на читательские массы было весьма значительно, и все же нельзя назвать эту тенденцию основной в преромантическом Движении за стихи «нового стиля». Магистральная линия развития *синтайси* проходит через эпические произведения и сборники не песенного жанра. В числе последних можно упомянуть «Избранные стихи нового стиля» («Синтайсисэн») под редакцией Ямада Бимё, опубликованные в 1886 г., и «Сборник сливовых цветов в стихах нового стиля» («Синтай байка сисю») под редакцией Мори Огай, вышедший в 1891 г. уже после появления знаменитого сборника переводов за-

падной поэзии «Образы прошлого» («Омокагэ»). Эти книги объединяет стремление придать романтическую окраску традиционным образам, выразить разбуженные бурными событиями современности мысли и чувства в стихах, обновленных по форме. Некоторые поэты того периода, не уверившись еще в преимуществах *синтайси*, наряду с *си* продолжали писать *вака*.

Знаменательным событием литературной жизни 80-х годов явился выход в свет поэмы Юаса Хангэцу «Двенадцать каменных пирамид» («Дзю ни по псидзю-ка», 1885). Эта поэма, по существу, представляла собой первый в истории современной японской поэзии опыт в эпическом жанре, для которого автор предисловия Уэмура Масахиса выбрал традиционный термин *си си* (букв.: «исторические стихи»). В «Пирамидах» Хангэцу, по убеждениям страстный приверженец протестантизма, попытался создать грандиозное эпическое полотно на основе малонизвестного библейского сюжета. Замысел «Пирамид» возник у автора под влиянием эпических шедевров европейской поэзии. Об этом сообщает автор предисловия, критикуя традиционную поэзию *вака* за отсутствие глубоких социальных и религиозных проблем и противопоставляя ей творчество Данте и Мильтона. Хангэцу, конечно, далеко было до уровня Мильтона, и его поэма в наше время отнюдь не поражает глубиной идей и силой образов. Тем не менее она представляет интерес в историко-литературном аспекте.

Поэма, состоящая из пяти довольно больших глав, написана размером 5-7 на безукоризненном *вабуне*. Для Хангэцу, находившегося под впечатлением грандиозных творений западных классиков, было очевидно, что лексика такого рода стихов должна быть полностью выдержана в стиле «древне-изысканного» (*кога*). Поэтому он широко использует лексический материал времен «Кодзики» (VIII в.), стараясь применить его в совершенно новом контексте. В целом же поэма, перенасыщенная библейскими реалиями, напоминает вольное переложение фрагментов Священного писания. Это особенно чувствуется в повествовательной манере изложения.

Любопытный эффект дает смешение поэтических традиций. Экзотические топонимы часто сопровождаются традиционными для японской поэзии эпитетами: «б е г у-

ший меж скал Иордан» («ива басиру Ёрдан-гава»), «озаренный лучами утреннего солнца Иерихонский замок» («асахи сасу Эрихо но сиро»), «древний Иерусалимский замок» («Эрусарэму Фуринуру сиро») и т. п.

Помимо творчества Мильтона и Данте, можно выделить еще два источника, питавших вдохновение Хангэцу. Первый — это собрание сказок из «Тысяча и одной ночи», переведенное к тому времени (с английского) на японский. Преимущественно отсюда ведет происхождение экзотический ближневосточный колорит. Второй, более серьезный, — библейские псалмы. Символика «Двенадцати каменных пирамид», непосредственно связанная с псалмами, сыграла важную роль в формировании художественного вкуса поэтов романтизма, и ее отголоски нередко можно встретить в творчестве Симадзаки Тосона, Дои Бансуй, а несколько позже — в сборнике известного символиста Китахара Хакусю «Врата ереси» («Дзясюмон»).

Как уже отмечалось, распространение христианства (протестантского толка) приняло в Японии начала эпохи Мэйдзи чрезвычайно широкие масштабы. Этому способствовала деятельность английских миссионеров, при участии которых в 1874 г. был выпущен первый перевод псалмов в книге «Собрание псалмов» («Самбикасю»). По форме эти стихи еще нельзя было назвать *синтайси*, но Сэки Рёити классифицирует их как *киндайси*, т. е. как «новую поэзию» в широком смысле слова [274, 23]. В псалмах уже заметна тенденция к становлению характерных для *синтайси* метрики, лексического состава и грамматических форм (Псалом № 26):

кураки ни нэмуру//цумибито мо	7-5
дзии но хикари ни//кёо ёри ва	7-5
тири но укиё но//юмэсамэтэ	7-5
урэси кими то ва//нарикэри	7-4

В новом сборнике «Улучшенные псалмы» («Кайсэй самбика»), вышедшем в 1876 г., неизвестные переводчики пытались внедрить размеры 8-8, 6-4, 10-10, но в конечном счете все же отдавали предпочтение более естественному — 7-5.

Юаса Хангэцу впервые заимствовал красочные образы псалмов и использовал их в профессиональной поэ-

зии. Тем самым был создан прецедент, на который могли опереться поэты последующих поколений.

Если «Двенадцать каменных пирамид», несмотря на свою новизну и ослепительную экзотику, оставались достоянием любителей, так как не имели под собой национальной почвы, то совсем иная участь выпала поэме Отиан Наобуми «Песнь о любящей дочери Сирагику» («Кодзё Сирагику но ута»). «Сирагику», в основе которой лежит конфуцианский принцип сыновней почтительности (*ко*), была близка читателям, получившим традиционное образование. Массы усматривали в этом произведении не примитивную сентиментальную мелодраму, как можно было бы истолковать его сейчас, а в высшей степени поучительную историю, изложенную к тому же превосходными *синтайси*. Сентиментальность поэмы особенно импонировала читателям, которые видели в ней, по словам японского исследователя Кэммоти Такэо, «проявление подлинно японской чувствительности» [253, 182]. «Сирагику» была опубликована в «Тоё гаккай дзасси» («Журнал общества по изучению Востока») в течение 1888—1889 гг. на рубеже 20-х годов Мэйдзи, которые считаются периодом возрождения национального сознания и отказа от слепого преклонения перед Западом. Таким образом, поэма Отиан стала как бы знаменем новой эпохи, многообещающим началом в становлении «подлинно японской» поэзии.

Как отмечает в предисловии автор, «Сирагику» была переложена с написанной двумя годами ранее поэмы Иноуэ Тэцудзиро в форме *канси*. Тем не менее Отиан удалось создать оригинальное произведение, значительно превосходившее по своим художественным достоинствам вариант его предшественника. «Сирагику» Отиан печаталась одновременно в 17 журналах, и вскоре стихи из нее превратились в народные песни. Особенно высокую оценку получила лексика «Сирагику», содержащая полный набор клише сентименталистской лирики. Критики склонны усматривать именно в «Сирагику» источник весьма обширного «чувствительного направления» японского романтизма 90-х годов [288, 76]. В дальнейшем «Сирагику», безусловно, оказала определенное влияние на многих поэтов *синтайси* самых различных школ и групп.

В конце 80-х годов внутри Движения за стихи «но-

вого стиля» выделилась группа, получившая название «туманная школа» (*морохэ*)¹⁴. Поэтов этой школы объединяло чрезмерное увлечение древностью и средневековой мистикой, которое можно сравнить с европейским «готическим романом». В поэзии ее прослеживаются черты, свойственные раннему западному романтизму, о котором К. Маркс заметил: «Первая реакция на французскую революцию... состояла в том, чтобы видеть все в средневековом, романтическом свете» [1, 44]. Участники «туманной школы» Такэдзима Хагоромо и Сион Уко пытались с помощью средств древнего литературного языка рисовать новые образы, передавать новые идеи. Однако вопиющее несоответствие намерений авторов с их художественным воплощением вызывало недоумение и непонимание читателей. Впоследствии из всей группы некоторой известности добился только Сион Уко благодаря публикации поэмы «Красавица с озера» («Кодзё но бидзин», 1894) — довольно удачного переложения баллады Вальтера Скотта «Леди с озера». Вместе с «Антологией стихов европейских и американских поэтов» («Обэй си сю») Ямато Такэдзи поэма Уко внесла значительный вклад в развитие поэзии романтизма.

Пожалуй, самой популярной книгой 80-х годов, не утратившей значения и по сей день, можно назвать сборник переводов западной и китайской поэзии «Образы прошлого», составленный Мори Огай с сестрой и друзьями. По духу, по содержанию «Омокагэ», вышедший за год до появления «Сирагику», в 1887 г., единодушно признан историками литературы первым коллективным произведением японской романтической школы. К тому же «Омокагэ» явился «первым сборником, давшим наконец читателю упорядоченное представление о зарубежной поэзии» [292, 29].

Сборник состоял из 17 стихотворений и поэтических фрагментов в переводах Мори Огай, Канэи Кимико, Итимура Сандзиро, Иноуэ Цутай и Оттан Наобуми. Около половины (девять) переводов принадлежало перу самого Огай, остальные подверглись его тщательной редактуре. «Благодаря „Омокагэ“, — пишет литературовед

¹⁴ Впоследствии, в 1896 г., этим термином воспользовался критик Такаяма Тёгю, презрительно окрестив «туманной школой» всех поэтов-романтиков кружка «Бунгакукай».

Одагири Хидэо, — впервые стало возможно передавать на японском языке чувства и дух западной поэзии нового времени, что повлекло за собой для японцев изменение всего внутреннего мира» [235, 190].

В «Омокагэ» вошли подобранные с большим вкусом образцы английской и немецкой романтической поэзии¹⁵. Среди них можно выделить лирический отрывок из «Паломничества Чайльд Гарольда» Байрона и фрагмент из его драмы «Манфред», «Песню Миньоны» из «Годов ученья Вильгельма Мейстера» Гёте и его же «Король Туле» из «Фауста», «Прекрасную рыбачку» Гейне, отрывок из поэмы Ленау «Песни камыша», отрывок из стихотворения Герока «Роза в пыли» и «Песню Офелии» из «Гамлета» Шекспира.

Качество переводов по сравнению с «Синтайсисё» ушло далеко вперед. Вероятно, сказался результат литературной эрудиции самого Огай, который фактически был или автором или редактором всех произведений сборника. В целом стихам «Омокагэ» свойственны ясность звучания, стройность ритмики и чистота лексического состава — без излишних архаизмов и историзмов. Кроме того, что весьма важно для японской литературы тех лет, стихи из «Омокагэ» были не вольными переложениями, а вполне корректными переводами, передающими дух и букву подлинника. Такова, например, прощальная песнь Чайльд-Гарольда в переводе Огай. Содержание отрывка, перекликающееся с традиционными темами японской лирики, и плавная музыкальность байроновского ямба помогли японскому поэту найти точное соответствие образов, следуя классическому размеру *синтайси* 7-5 и тщательно соблюдая строфическое и построочное деление оригинала.

В целом удачным, но более описательным и потому более усложненным представляется нам перевод «Песни Миньоны», выполненный младшей сестрой Огай — Каэи Кимико. Добиваясь эквисиллабикки, Канэи попыталась передать звучание строки Гёте «собственным», изобретенным ею размером, который вначале, видимо, мыслился как 10 слогов в одной строке без цезуры, что

¹⁵ В данном случае имеется в виду не принадлежность всех перечисленных писателей к романтической школе, а наличие романтических тенденций в их творчестве, обусловившее появление этих стихов.

приблизительно соответствовало бы стиху Гёте, хотя цезура в последнем четко выражена. Не находя достаточно лаконичных образных средств, переводчик в конце концов вынужден был обратиться к размеру 10-10 (стих стал вдвое более громоздким), который иногда варьируется размерами 6-4-6-4, 6-4-6-3.

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen,
Im dunkeln Laub die Goldorangen glühen...

Рэмону но ки ва хана саки кураки хаяси но нака ни
Коганэ иро ситару каадзи ва эда мо тавава ни минори...

Таким образом, ритм стиха получился довольно расплывчатым. Стремление к точной передаче реалий — иногда за счет описательности — привело к растянутости. Так, например, «голубое небо» звучит как *аоку харэси сора*. «статун» как *хито кататитару иси* и т. д. Не передана анафора «Kennst du das Land...», вместо которой применяется сложная инверсия, и повтор в рефрене «Dahin! Dahin!». Все это, конечно, снижает музыкальность стиха.

Тем не менее, несмотря на некоторые дефекты формы, «Песня Миньоны» произвела среди японских читателей не меньший эффект, чем в свое время в Европе, когда она побудила к созданию музыкальных шедевров Шуберта, Амбруаза Тома. Впоследствии Сусукида Кюкин использовал рефрен из «Миньоны»: *«каната э, кими то идза каэрамаси»* — в своем стихотворении «В думах о родине» («Бокё»). Один из лучших поэтов эпохи Мэйдзи Китахара Хакую несколько лет спустя писал о переводе «Песни»: «Она дает почувствовать аромат цветов лимона, услышать нежный шелест ветра в миртовых ветвях» [253, т. 26, 13].

Стихотворение Гейне «Прекрасная рыбацка» в переводе Иноуэ Цутай заставляет обратить внимание на одну особенность, от которой романтическая поэзия и более позднего времени не могла избавиться. Это стремление к «высокому стилю» поэтической речи, избыток изысканности, создающий диссонанс с народной основой стиха. Истоки такой тенденции следует, вероятно, искать в чрезмерном увлечении классической литературой. Известно, в частности, что Иноуэ Цутай, врач по профессии, был большим любителем и знатоком древ-

ности. Сохранение подобных консервативных тенденций у романтиков говорит о том, что в области формы и особенно в развитии лексико-семантических средств поэтического языка традиция нередко оказывала сдерживающее влияние на ход литературного процесса.

В целом сборник «Образы прошлого» можно назвать важнейшим этапом не только литературной, но и общественной жизни Японии. Призыв к свободе и прославление любви прозвучали как романтический вызов ханжеству и лицемерию буржуазной морали. «В затхлой атмосфере, когда нельзя было открыто высказать самые естественные чувства, когда процветала низкопробная литература *гэсаку* и почитались шаблонные стихи на китайском языке, сборник „Образы прошлого“, выпущенный Мори Огай с друзьями, явился, в сущности, первой серьезной попыткой пошатнуть устои регламентированной поэзии» [217, 144]. Выход в свет «Образов прошлого» знаменовал окончательное оформление романтизма как литературного направления и создал возможность образования романтической школы, которая вскоре и возникла на базе кружка «Бунгакукай». Благодаря этой книге японские литераторы получили надежные ориентиры в поэзии Запада, сумели по-новому взглянуть на классическое наследие своей страны. Сборник определил также будущее *синтайси* как основной формы романтической поэзии и подвел предварительные итоги деятельности *синтайси ундо* со всеми его достоинствами и недостатками.

Итак, японскую поэзию и поэтику преромантического периода характеризует конфликт старого и нового, противоборство традиции и заимствования, постепенно уступающее место новому искусству — плоду синтеза национальных и привнесенных с Запада элементов. Поэтам 90-х годов предстояло вдохнуть живую душу в новые формы стиха, воплотить в творениях высокого искусства рожденные в спорах эстетические принципы.

КИТАМУРА ТОКОКУ:

ОТ ГЕРОИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ К ЭЛЕГИИ

Многочисленные участники Движения за стихи «нового стиля» своими поэтическими экспериментами и работами по теории литературы подготовили прочную

основу для создания романтической школы в поэзии. 80-е годы стали тем периодом, который необходим всякому новому направлению в мире искусства для стабилизации и выработки собственного кредо. И все же преромантический период в Японии не выдвинул ни одной яркой творческой индивидуальности, способной сплотить вокруг себя литературную молодежь и противопоставить классической поэзии талантливую и оригинальную поэзию своего времени ¹⁶.

Провозвестником нового искусства и организатором романтической школы — как в области теории, так и в области поэтической практики — стал Китакура Тококу. «Употребляя применительно к Тококу понятия „стихи“, „поэт“, „поэтический дух“, — пишет известный литературовед Ито Синкити, — мы говорим не просто о стихотворце, но имеем в виду человека, определившего течение литературной мысли эпохи, открывшего для соотечественников дух современности, современную поэзию и литературную критику» [253, т. 26, 13]. Исключительное влияние Тококу на поэтов японского романтизма обусловлено не столько поэтическим дарованием этого певца возвышенных чувств, сколько притягательной силой его личности. Краткая жизнь, отданная литературной борьбе, и трагическая смерть — таков идеальный обобщенный образ поэта-романтика в мировой литературе, и воплощением его является Тококу. Имя Китакура Тококу в Японии овеяно такой же романтической легендой, как и имена рано умерших западных поэтов: Байрона, Шелли, Китса, Лермонтова, Петефи, По, Эмерсона. Н. И. Конрад в статье «О литературном „посреднике“» выделяет в числе наиболее активных «передатчиков» международных течений в литературе условный, «мифологизированный» образ поэта — «образ, разумеется, созданный из черт творчества поэта и жизненной биографии, но биографии, обязательно преображенной. Писателей... могли вдохновлять не только стихи данного поэта, но и весь его облик, может быть, и не совпадающий с личностью в отдельных чертах, но полностью выражающий ее существо» [76, 352]. Более всего это положение относится именно к пи-

¹⁶ Единственным исключением мог бы считаться Мори Огай, но его поэтические интересы замыкались в сфере переводов,

сателям-романтикам, «властителям дум» людей своей эпохи. Вероятно, влияние подобного образа поэта распространялось не только в пространстве, будучи «литературным посредником» между общающимися друг с другом культурами народов, но и во времени, будучи стимулом творчества поэтов последующих эпох. При этом в литературе родной страны образ и творчество поэта сохраняют влияние дольше, чем в литературах других стран в силу своих национальных особенностей. Так, в Японии периода романтизма чрезвычайно популярен был образ Байрона, который уже через десять лет уступил место другим кумирам. Влияние же Тококу, поэта глубоко национального, ощущалось в японской литературе многие десятилетия. Оно заметно и по сей день, о чем свидетельствует, в частности, постановка в токийском Театре актера (Хайюдза) драмы Тококу «Песнь о волшебной стране» в 1963 г., осуществленная молодым режиссером Нада Оё.

Говоря об истоках всеобщего признания, которым пользовался Тококу при жизни, а в особенности после смерти, среди писателей эпохи Мэйдзи (включая и его идейных противников) можно отметить и такой специфический фактор, как культ «выдающихся личностей» в странах Дальнего Востока, в сфере культурного влияния Китая. Учитывая, что вся интеллигенция эпохи Мэйдзи получила в большей или меньшей степени классическое образование, мы допускаем, что столь незаурядная личность, как Тококу, могла войти в пантеон избранных и в силу традиции, которая имела достаточно глубокие корни¹⁷.

Краткую, но исчерпывающую характеристику творчества Тококу дает исследователь мэйдзийской культуры Кимура Ки: «Умерший в 27 лет, он, к сожалению, не оставил ни одного в полном смысле слова великого произведения, но небольшие его статьи и эссе поистине бесценны. Он был поэтом острой наблюдательности; литературоведческие и социально-критические работы его были превосходны — они всегда проникали в суть предмета, а не скользили по поверхности» [171, 146].

¹⁷ Примером действия этой традиции является вся художественная и историческая литература дальневосточного региона, переполненная историческими параллелями и ситуативными аналогиями, — другими словами, строящаяся на принципе прецедента.

Исследователи по-разному оценивают роль Тококу в развитии новой японской литературы. Одни считают главной его заслугой стремление воплотить в искусстве идеи «движения за свободу и народные права» [262, 190], другие — разрушение консервативного традиционного принципа литературы «поощрение добра, наказание зла» (*кандзэн тёаку*) [210, 75], третьи — пропаганду свободы духа и чистой любви [217, 44], четвертые — активное противодействие псевдоклассицизму «Кэнъюся» [219, 44]¹⁸. Несмотря на разницу во взглядах, большинство сходится на том, что «модернизация японского стиха в полной мере началась именно с Тококу» [296, 125]. Поскольку в книге не ставится задача дать оценку всех аспектов литературной деятельности Тококу, ограничимся разбором его наиболее примечательных поэтических произведений, оказавших непосредственное влияние на становление поэзии романтизма.

За свою недолгую жизнь Тококу успел попробовать силы в различных жанрах: публицистическая заметка, литературно-критическая статья, литературная биография, историко-культурное исследование, эссе, эпистолярное послание — в прозе, *танка*, *хайку*, европеизированная поэма, стихотворная драма, лирика *синтайси* — в поэзии. Из его поэтических опытов по-настоящему успешным, хотя бы для своего времени, можно назвать только некоторые произведения поздней лирики.

Что касается традиционных жанров, то все *танка* и *хайку* Тококу, написанные в юности, во второй половине 80-х годов, являются стихами подражательными, родившимися из увлечения классикой. Первой серьезной попыткой создания поэзии новых форм была для Тококу большая поэма из 16 частей «Стихи узника» («Со-сю но си»), увидевшая свет в 1889 г. «Стихи узника» представляют собой вариации на тему «Шильонского узника» Байрона и тоже построены как монолог. Тококу в поэме осуждает несправедливые законы, воспевая «вечную свободу духа». В «Стихах узника» зло, против

¹⁸ Жизни и творчеству (преимущественно литературно-публицистическому) Тококу посвящены работы: Сиода Рёхэй, «Китакура Тококу» (Токио, 1932); Одагири Хидэо, «Китакура Тококу и становление современной литературы» («Тококу то киндай бунгаку но сэйрицу», Токио, 1954) и ряд других исследований, но, насколько нам известно, специальных работ по поэзии Тококу не существует.

которого выступает герой, имеет реальное земное обличье и не достигает еще космических масштабов. Это зло, исходящее от угнетателей, — зло, с которым можно бороться и которое можно победить.

Поэма в целом оптимистична и отражает идеи Тококу периода начала его литературной борьбы. Однако с точки зрения формы «Стихи узника» еще очень несовершенны. В метрике, хотя и заметна тенденция к употреблению размера 7-5, но часто встречается и 7-5-5, и 7-4, и 5-4, что создает впечатление сумбура, а не изящной легкости, как было задумано автором. Лексика, избыливающая *канго*, пестрящая архаизмами, затрудняет восприятие смысла. Наконец, многие излияния героя представляются, по крайней мере современному читателю, весьма наивными. Специалист по романтической поэзии эпохи Мэйдзи, Хинацу Коноскэ, замечает, что «„Стихи узника“ были сплошным собранием слабых мест» [288, 161]. Неудача поэмы объяснялась как отсутствием опыта у самого Тококу, так и невысоким уровнем развития *синтайси ундо* ко времени создания поэмы.

Второе и последнее крупное поэтическое произведение Тококу — драма в стихах «Песнь о волшебной стране» («Хорайкёку») ¹⁹, вышедшая в 1891 г. В плане идейном «Песнь...» — полная противоположность оптимистическим, жизнелюбивым «Стихам узника». Это едва ли не самый мрачный образец мировой романтической драматургии. Некоторые исследователи утверждают, что «Песнь о волшебной стране» нужно рассматривать как простое переложение (*якуан*) байроновского «Манфреда» [223, 101]. Действительно, «Манфред», знакомый Тококу по переводу фрагмента в «Образах прошлого», а возможно, и по оригиналу, несомненно послужил духовным стержнем драмы. Отсюда берут начало «мировая скорбь» и мизантропические настроения героя, Янагида Мотоо. Однако было бы неверно ограничивать тенденции, прослеживающиеся в драме, влиянием одного лишь «Манфреда», тем более что сюжет и композиция «Песни о волшебной стране», в отличие от «Стихов узника», имеют очень мало общего с драмой Байрона.

В «Песни» силы зла, с которыми сталкивается герой,

¹⁹ Хорай (*кит.* Пэйлай) — название мифической горы на дрейфующем в океане острове, который, согласно китайским поверьям, является обителью бессмертных.

приобретают универсальный характер, распространяясь на макрокосм (Дьявол) и на микрокосм, т. е. на внутренний мир самого героя. Янагида Мотоо страдает от порочности окружающего мира, от тусклости и пошлости жизни, от сознания собственного бессилия:

Когда б заснуть мне на ложе легкокрылой цикады!
Но и во сне лишь глаза будут спокойны —
Сердце же не дремлет, вечно скорбя, вечно оплакивая
И проклиная непостоянство мира²⁰.

Мотоо разочаровывается и в вере в людей, и в надежде, и в своей любви к прекрасной Цую-химэ. И все же, проклиная жизнь, он не может отказаться от любви к людям:

Дремлют люди повсюду во мраке
Под властью дьявола,
И лишь я один на ложе проливаю слезы-росу о них...

Мотоо не является в полном смысле слова романтическим «сверхгероем», в характере его есть мягкость и сентиментальность, которая как бы предвосхищает «чувствительные излияния» интимной лирики Тококу. «Мягкость (*амаса*) Тококу порождена молодостью эпохи, его собственной молодостью... Эта „мягкость“ была одной из творческих возможностей, открытых Тококу перед современной литературой. Между тем многие литературоведы не сумели уловить „мягкость“, сквозящую в „Песни о волшебной стране“, выделяя лишь мрачность (*кураса*) и суровость (*кибисиса*)» [217, 309].

В конце концов в столкновении любви и ненависти побеждает любовь, и Мотоо вызывает на бой Дьявола, уничтожающего все живое на земле. Видя свое бессилие и невозможность помочь людям, он в отчаянии призывает смерть:

О смерть! Приди скорей, оскалившись в улыбке!
Приди, приди, пронзи своими иглами меня!
Но вот тускнеет все; я суть вещей постиг...
И уйду... Ты, смерть, — уже... О смерть, люблю тебя!
Смерть, ничего нет легче...
Прощайте же!

²⁰ Здесь и далее поэтические произведения Китамура Тококу цитируются по [232].

В основном конфликте «Песни...» и мотивировке поступков главного героя явственно ощущается влияние таких тираноборческих произведений, как «Потерянный Рай» Мильтона, «Каин» Байрона, «Раскованный Прометей» Шелли. Еще один источник драмы — великое творение Гёте, о котором Тококу писал: «Рукоплеща „Фаусту“, я задумал создать свое подобие этой поэмы...» [232, 249].

Нигде с такой силой, как в «Песни о волшебной стране», не выявился внутренний мир самого Тококу с его вечным стремлением к идеалу «свободы духа», любовью к человечеству и ненавистью к буржуазной действительности, с его непрестанными терзаниями, приведшими поэта к трагическому концу. «Мятежный дух (*доё сэйсин*) — именно эти слова можно отнести к Китамура-кун, — вспоминает Симадаки Тосон. — Он пил саке с друзьями, потом шел писать о драмах Шекспира, просиживал ночь напролет над статьями по современной литературе, а на следующий день отправлялся выполнять миссионерскую работу. Таков был Тококу... В душе его не прекращалась борьба между глубокой религиозностью и „свободой духа“» [253, т. 26, 14]. Отголоски этой борьбы слышатся и в «Песни о волшебной стране».

Тококу придавал своей драме очень большое значение, считая ее публикацию началом нового этапа в истории японской литературы. Используя аллегорический образ, он пишет в предисловии: «С незапамятных времен гора Хорай служит на Великом Востоке неизменным источником поэтического духа: и крестьянину дарит она вдохновение, и школьник благодаря ей становится поэтом, так же и я благодаря ей обратился к поэзии...» [232, 260]. Надежды Тококу частично оправдались. «Песнь о волшебной стране» вызвала заметный резонанс в поэтических кругах, хотя из-за своей чрезмерной сложности и не нашла подражателей.

Задуманная как драма в стихах, «Песнь о волшебной стране» не предназначалась автором для постановки на сцене. Возможно, тут сказывалось и отсутствие современного театра, способного осуществить такую постановку в Японии тех лет. По форме Тококу, видимо, стремился приблизить свою драму к европейскому стиху. «Мой довольно сложный поэтический стиль, мо-

жет быть, и заслуживает названия *си*, а может быть, и нет, во всяком случае, это не слишком меня беспокоит» [232, 260], — замечает он, подтверждая, что не ставил себе целью придерживаться классической, уже вполне определившейся к тому времени формы *синтайси*. Как и в «Стихах узника», ритм «Песни...» отличается известной вольностью, но большинство стихов выдержано в размере 7-5-5, 7-5.

Тококу не останавливается перед употреблением традиционных *канго*, и естественно, что для читателя той эпохи наличие *канго* в пространных патетических монологах героя, лишенных пояснительной *фуриганы*, затрудняло восприятие текста и нарушало ритмическую стройность. Эта особенность в сочетании со сложностью нероглифики препятствовала популяризации талантливой, в сущности, поэмы, ограничивая круг ее ценителей профессиональными литераторами.

«Песнь о волшебной стране» — единственное поэтическое произведение Тококу, в котором в полной мере проявилось его понимание трагического, основанное на теории европейской драмы. Проблема выбора между добром и злом, стоящая перед героем, ответственность индивидуума за судьбу человечества — все эти моменты исчезают из поздней лирики поэта, уступая место буддийской терпимости и отрешенности. Таким образом, «Песнь о волшебной стране», несмотря на ее технические недостатки, можно назвать апогеем художественного дарования Тококу.

Одной из загадок биографии Тококу считается странное расхождение между тоном его статей в последние годы жизни, провозглашающих «борьбу пером и мечом», и тоном немногочисленных лирических стихотворений того же периода, исполненных горького разочарования и монашеского смирения. Еще более разительным кажется контраст между упомянутыми стихами и предшествовавшими им поэмам, где Тококу как бы опровергает распространенное мнение о том, что «японские поэты не могли, подобно английским революционным романтикам, которых они изучали и любили, воспевать неисчерпаемые силы человека, мысленно охватывая весь земной шар, не могли далеко уйти от средневековой поэзии, воспевающей тесный, словно заключенный в шкатулку, мир природы и ограниченный телесный мирок

человека» [217, 46]. Какая же сила заставила Тококу отказаться от прежних творческих принципов?

Не слишком сложно выделить объективные факторы, повлиявшие на позднюю поэзию Тококу, а затем и на творчество его последователей. К началу 90-х годов правящими кругами были обращены в прах демократические идеалы «движения за свободу и народные права», которому Тококу отдал так много сил и на которое возлагал большие надежды. После того как оппозиция фактически сосредоточилась в прогрессивно настроенных группах интеллигенции, правительство не жалело средств на то, чтобы изолировать эти кружки и их лидеров. К числу последних относился, конечно, и Тококу. Официозные журналы подвергали жестокой критике романтиков, которые своей деятельностью якобы отвлекали народ от служения отечеству и препятствовали воспитанию преданности императору. Под эгидой императорского «Рескрипта об образовании» (1891) проводилась идеологическая обработка масс в духе «японизма». Все более очевидным становилось, что романтизм, даже заняв ведущее положение среди литературных школ, не в состоянии будет действительно влиять на разрешение насущных проблем современности. Тококу, изверившись, подобно своему герою Янагида Мотоо, в собственных силах, с горечью признавал, что его удары «поражают пустоту».

Труднее говорить о субъективных переживаниях, лежащих в подтексте его стихов. Внешне жизнь Тококу в этот период складывалась неплохо. На смену лишениям и невзгодам юных лет пришло определенное положение в обществе, широкая известность в литературном мире. Жена и ребенок, которых Тококу очень любил, казалось бы, свидетельствовали о рождении счастливой семьи. Дружба талантливых молодых людей, объединившихся вокруг «Бунгакукай», — дружба, граничившая с поклонением, исключает мысль о том, что Тококу был одинок и не понят современниками. Следовательно, причины духовного кризиса нужно искать прежде всего во внутреннем мире писателя.

В последние годы жизни Тококу не только начал остро ощущать несоответствие между объемом своих усилий в борьбе и конечными их результатами, но и усомнился в правильности избранного пути. Он почув-

ствовал, что его стремление возвеличить духовную жизнь в ущерб «инстинктам» в конце концов препятствует постижению природы, противоречит принципу внутренней гармонии, так же как безоглядное увлечение западной культурой наносит ущерб культуре национальной. Его фанатическая вера в правоту христианского учения пошатнулась, подточенная традиционными политеистическими воззрениями на природу и новым, более глубоким и полным восприятием искусства: «Религия совершенна и всеобъемлюща, но разве не совершенно и не всеобъемлюще искусство? Поэтому какое-то расхождение между искусством и религией неизбежно», — читаем мы в программной статье «Голоса природы и поэт» («Банбуцу но коэ то сидзин») [232, 239].

Тококу с сожалением признает и в своей известной работе «О внутренней жизни» («Найбу сэймэй рон»), и в «Раздумьях одного вечера» («Иссэки кан»), лирическом предсмертном откровении: «Обращая взгляд на себя, я вижу лишь свое тело, а всматриваясь глубже, поражаюсь огромному разрыву между мною и Природой. Ей — бессмертие, мне — старение, болезни и смерть. Как стыжусь я своей уязвимости перед лицом свежей, прекрасной и нежной Природы!.. Когда я нахожу ее печальной, то сам печалюсь вместе с ней, когда чувствую, что она поет, то запеваю и сам... Но ведь если взглянуть на все по-иному, то она, Природа, не существует, так же, как и я. Существует лишь бескрайнее далекое небо с его бесчисленными светильниками звезд» [232, 242]. Все более и более занимает его мысль, что «все в природе наделено жизнью и чувствами» [232, 233]. Отходя от антропоцентрической христианской доктрины, он постепенно проникается сознанием, что «природа — огромный океан, человек же подобен крошечному дрейфующему островку в этом океане» [232, 239]. Он не только начинает слышать голоса природы (банбуцу но коэ), но и чувствует, что «моря и континенты, горы и воды есть часть души (кокоро), а душа — их составная часть» [232, 238]. Однако подобное слияние с природой для Тококу было возможно лишь в идеале. По справедливому замечанию Ёсида Сэйити, «для того, чтобы добиться полного взаимопроникновения личности и природы, нужно до конца познать то и другое. Токо-

ку знал все, что было возможно, о человеческой душе, но о сущности „великой Природы“ знания его были не слишком глубоки» [214, 212].

Свои сомнения и колебания, свои разбуженные природой чувства Тококу стремился выразить в стихах, которые не укладывались в форму героико-романтической поэмы. Любовь и природа должны были обрести голос в новой поэзии, поэзии внутреннего мира. Любовная лирика Тококу ограничивается двумя-тремя стихами, из которых, пожалуй, заслуживает внимания только один — «Подхожу к Павильону старой глицинии» («Котоан ни энки су»). Несмотря на традиционные образы (горы Ёсино, воспетые в классической поэзии; облака, скрывающие луну), это стихотворение производит впечатление новизны благодаря романтической экспрессии:

«Пусть цветок хоть один расцветет, —
Просит сердце мое, — для тебя!»
«Пусть откроют луну облака, —
Молит сердце мое, — для тебя!...»

Мольбы и заклятия, столь необычные для сдержанной японской «поэзии намека», выявляют характерную для любовной лирики романтизма особенность — активность лирического героя. В целом же опыты Тококу в этом жанре слишком традиционны и близки к эпигонству, чего нельзя сказать о других, наиболее известных его стихах.

«Поэт живет не для себя, он рожден для окружающей его тайны. Голос поэта — это голос окружающей его маленькой вселенной... Только он один может выразить печали и радости мира... Осенние цикады изливают поэту свою скорбь, птицы небесные поют ему о своей свободе... Вся вселенная есть лишь Искусство, и кто, кроме поэта, сумеет открыть людям это чудо?» [232, 240]. В искусстве Тококу стремился найти путь к человеческим сердцам и в то же время видел в нем утешение от всех горестей жизни, соединение «естественного» (природного) и «сверхъестественного» (божественного) начал, облагораживающее и возвышающее человека. Но источник искусства, по мнению Тококу, всегда находится в живой природе: «Вещи в природе обладают голосом. А если есть у них голос, значит, есть и своя

музыка» [232, 237]. Отражение этой концепции мы находим в стихотворении «Игра на лютне» («Данкин»), содержащем также отголоски некоторых мыслей Вордсворта. Последний считал, что наибольшая восприимчивость к красоте природы проявляется у человека в детстве, когда чувства еще свежи и не развращены мирскими соблазнами. Поэт же, воскрешая в своих произведениях впечатлительность и наивную мудрость ребенка, познает истину и красоту [69, 766]. Наделенного высшим разумением младенца изображает и стихотворение Тококу:

Ни печали, ни удовольствий
В мире бренном еще не изведав,
Отчего-то при звуках лютни
Улыбнулась радостно крошка,
Наблюдая за музыкантом,
Что по струнам легко проводит...

В статье «Идеи и мечты» («Сосё то куусо») Тококу пишет: «Человек, не внемлющий прекрасной и удивительной музыке иного мира, становится недостойным жизни животным... Поэтому и несмышленный младенец прислушивается к звукам музыки, и грубый крестьянин подражает посвисту птиц» [231, т. 2, 132]. Все чаще и чаще в поздних работах Тококу мы встречаем мысль о первичности поэтического начала Природы в процессе художественного творчества. Здесь сказывается и влияние национальных традиций, и знакомство поэта с лирикой английского романтизма:

А может быть, вся сущая природа —
Собрание живых и мертвых арф,
Что мыслями трепещут, если их
Коснется ветер — беспредельный, мудрый —
И каждого Душа и Бог Всего? [75, 82].

Мотивы «Эоловой арфы» характерны для позднего Тококу и наиболее полно отражают его концепцию «голоса вещей»: «В пространстве мироздания подвешена арфа, в которой все находит отзвук: страдания, невзгоды и радости людей обретают голос в звоне этой арфы» [232, 238]. Поэт, по мысли Тококу, подобен «эоловой арфе», откликающейся на голоса вещей и людей, преобразая их в прекрасную музыку. Но в музыке са-

мого Китамура Тококу не прозвучало ни одной радостной ноты.

Начиная с 1891 г. Тококу создал несколько стихотворений в форме *синтайси*, которые фактически составили все его лирическое наследие: «Песенка дождевого червя» («Мимидзу но ута», 1891), «Снегопад» («Юки га фурэ», 1892) и др. Все они выдержаны в минорных тонах и оставляют впечатление беспросветного отчаяния. Это «лирика нового типа, она исполнена страдания, имеющего под собой глубокие жизненные корни» [292, 250].

В «Снегопаде» образы, рисующие жизнь природы, еще незрелы и редки. Человек противопоставлен абстрактному жестокому миру, в котором нет места слабым и обездоленным:

Худой-исхудавший,
Высохший-иссохший —
От какой боли так он высох?
От какой кручины исхудал так?
Как печально видеть, как горько,
О, как больно видеть, как горько!
Кто же он, откуда путь держит?

Одинокий и бесприютный, бредет по свету герой «Снегопада», одолеваемый горестями и невзгодами, отвергнутый людьми. У него остается одно желание:

Не проснуться больше,
Забывшись сном блаженным,
На печальном травяном изголовье.

«Снегопад», стихотворение крайне сентиментальное и не слишком совершенное по форме, интересно прежде всего своим сюжетом. Впервые в лирике японского романтизма появляется образ «одинокого странника», поднимается тема «бегства от мира», столь популярная в творчестве европейских романтиков. Однако, если в романтической поэзии обычно идет речь о бегстве лирического героя в поисках «свободы и покоя» из мира людей в счастливый и безмятежный мир природы, то у Тококу природа вовсе не выступает в роли целительницы. Человеку остается единственный выход — забвение смерти:

Разве ты не знаешь, о горе! —
Если есть в человеке чувство,
Тотчас мир этот бренный он покинет.

Тень смерти витает в стихотворениях Тококу, являясь как бы символом торжествующего зла. Последователи Тококу во главе с Симадзаки Тосоном, подхватившим и развившим тему романтических блужданий, были более оптимистичны. Восхваление смерти не встретило у них симпатии, и поэтому «танатофилия» в поэзии японского романтизма так и осталась отличительной чертой лирики Тококу.

Если «Снегопад» представляет собой типичный образец описательной сентиментально-романтической поэзии, то в дальнейшем Тококу стал отдавать предпочтение аллегорическим образам, берущим начало в глубокой древности. Страстный романтик, ревностный христианин, автор патетических поэм вернулся к самым истокам национальной традиции, в лоно буддийских верований. Его теория «голоса вещей» отражает прежде всего известную концепцию буддизма о том, что все предметы в органической природе обладают душой и способностью к перевоплощению после смерти. Таким образом, по убеждению Тококу, лучше всего печальную судьбу человека могут передать анимистические образы насекомых и растений. Почему насекомых и растений? Разумеется, потому, что все это — символы эфемерности, воспроизводящие по принципу литоты бренность и непрочность человеческой жизни. Большая часть стихотворений Тококу, в сущности, представляет собой лишь разновидность лирики в традиционном китайско-японском стиле «цветов, птиц, ветра и луны» (*катёфугэцу*) ²¹, но им свойственны и некоторые отличия, характерные только для сентиментально-романтической поэзии и содержащие новаторский элемент.

Следует отметить относительную свободу и раскованность эмоций, присущую поэзии сентиментализма «чувствительность», отсутствие суггестивного начала и строгого канона в использовании изобразительных средств, применение опыта, накопленного ранее участ-

²¹ Стиль «цветов, птиц, ветра и луны», уходящий корнями в китайскую древность, получил широкое распространение в классической поэзии и живописи.

никами *синтайси ундо*. Все перечисленные факторы способствовали популярности лирики Тококу, бывшей к тому же первым в истории японской литературы образцом профессиональной сентиментально-романтической поэзии. Выработанный Тококу стиль впоследствии прочно укрепился в творчестве романтиков.

На примере лирики Тококу можно мотивировать употребление искусственно образованного термина «сентиментально-романтическая» в применении к поэзии Тококу и его последователей. Если на Западе (включая Америку и страны Южной Европы) период сентиментализма и романтизма охватывает в общей сложности около века, то в Японии процесс формирования и развития романтической школы, включающий и прохождение стадии сентиментализма, занял не более двух десятков лет. Учитывая наличие готовых моделей в творчестве европейских романтиков, можно допустить, что задачи, стоявшие перед японскими поэтами, были несколько облегчены. В области эстетической теории, например, Китамура Тококу оказался способен подняться до уровня лучших писателей мирового романтизма. Однако поэзию страны, как и любой другой вид искусства, нельзя было перестроить единовременно, быстро и безболезненно. Традиции создаются временем. Именно поэтому, даже постигнув все достоинства западной поэзии, Тококу имел для их воспроизведения на родном языке только те средства, которые были выработаны его предшественниками и которые он мог лишь частично дополнить и усовершенствовать сам. В результате его лирика явилась примером наложения незрелого сентименталистского художественного метода на сравнительно прочную романтическую основу. Поэты-романтики второй половины 90-х — начала 1900-х годов также не спешили покинуть скорлупу сентиментализма, стремясь сохранить в своей поэзии пресловутую «чувствительность», которая импонировала японскому читателю. Вся эта поэзия отличается эмоциональной рефлексией, психологизмом в построении лирических образов. В плане поэтической формы особенности такого стиля сказываются в методическом изображении чувства как самодовлеющего переживания. Лирика Тококу, наиболее репрезентативная для подобного стиля и послужившая, собственно, его началом, дала повод некоторым критикам назвать возж-

дя японского романтизма «мечтателем и меланхоликом» [173, 118], каковым он, в сущности, не был.

Вряд ли мы можем говорить о «лирической поэзии» Тококу в полном смысле слова, так как несколько стихотворений — не более чем проба пера. Следовательно, речь идет прежде всего о зарождении и развитии тенденции, которую на раннем этапе представлял Тококу. Характер лирики Тококу лучше всего отражают четыре стихотворения в жанре «цветов и птиц», составившие небольшой элегический цикл: «Светлячок» («Хотару»), «Путь бабочки» («Тё но юкуэ»), «Разлука двух бабочек» («Сотё но вакарэ») и «Спящая бабочка» («Нэму: рэру тё»). Написанные за год до самоубийства поэта, в тот период, когда он еще публиковал одну за другой свои зажигательные статьи, эти стихи несли в себе предсказание трагического конца. В них, пишет Хомма Хисао, «проявляется горький фатализм поэта. Если вдуматься в мотивы его самоубийства, станет очевидно, что и этот последний шаг явился плодом того же горького фатализма, с которым Тококу относился к жизни и который сквозит в его стихах» [295, 389].

От описания бесцельных и беспечных блужданий в «Светлячке» и «Пути бабочки» Тококу переходит к теме разлуки. В стихах чувствуется сознание обреченности, надвигающейся гибели, которую готовит «судьба», или «бог» (*ками*). Беспомощное живое существо, становящееся жертвой неумолимого рока, — вот основная тема цикла. Обращаясь к словам своего любимого поэта древности — Сайгё, Тококу стремится к постижению «сокровенного» (*югэн*), к слиянию с миром природы: «Когда цветы смеются, я смеюсь вместе с ними, когда опадут, — вместе с ними опадут и я» [232, 238].

Стилистика стихов типична для сентиментально-романтического направления. В пейзаже доминируют мотивы осени, фоном действия служит, как правило, вечерний сумрак. Все изобразительные средства подчинены основной идее автора — передать предчувствие увядания и гибели бренного мира. С особой тщательностью подобраны «чувствительные» эпитеты, рисующие приметы наступающей осени: ветер «студеный» — *самуси*, луга «печальные» — *сабиси* («Разлука двух бабочек»), песни цикад «грустные» — *канаси* («Спящая бабочка»). Антитезой мрачному пейзажу выступает беззаботность

бабочек, которую автор передает с помощью сложных глаголов движения: «летает, кружась в танце» — *маитэ юку*, «беспечно порхает» — *тадзунэтэ маёу* («Путь бабочки»), «блуждая, летает» — *маёи идзуру*, «пьет-упивается» росой — *ёи ёу* («Спящая бабочка»).

У Тококу мы не замечаем еще того обилия междометий и восклицательных частиц, которое впоследствии станет одной из особенностей японской романтической поэзии, доставшейся ей по наследству в равной степени от национальной традиции и от западного сентиментализма. Тем не менее отдельные патетические восклицания, как, например, «печаль, печаль!» — *аварэ, аварэ!* («Спящая бабочка», а ранее «Снегопад»), не чужды стилю Тококу.

В аспекте лексико-ритмической организации стиха лирика Тококу представляет собой классический образец *синтайси*, написанных на чистом *вабуне*, в основном в размере 7-5. Последнее относится к циклу о бабочках, так как прежде Тококу допускал и употребление размеров 7-7, например, в мистически зловещей «Пляске черепов» («Докуро май») — довольно слабым подражании европейской «демонической» поэзии романтизма — и 7-5-5 (в «Песенке дождевого червя»). Вместе с тем ритмических вольностей, присущих ранним его поэмам, в лирических стихах Тококу уже почти не встречается.

Особо следует остановиться на композиции стихотворений Тококу, поскольку именно этот фактор в дальнейшем оказал решающее воздействие на обогащение художественного потенциала новой японской поэзии. Тококу сделал не так уж много для расширения композиционных возможностей *синтайси*. В большинстве случаев он не применяет строфического деления, затрудняя тем самым восприятие длинного стиха, или же использует тяжеловесное шестистишие («Разлука двух бабочек»). К таким выразительным средствам музыкальной организации стиха, как рефрен, анафора, эпифора, Тококу обращается редко, создавая впечатление некоторой монотонности. Исключение составляет только его последнее стихотворение «Спящая бабочка».

Композиция «Спящей бабочки» резко отличается своей оригинальностью от всех сопутствовавших ей стихов. Даже у Тосона, мастера изощренных стилистических фигур, трудно найти что-либо подобное. Здесь

Тококу вводит четкое строфическое деление в сочетании с варьированием метрической схемы строки. Строфическая анафора в сочетании с грамматической (*хаяси ни ва... — нономо ни ва, тацукури ва... — ямакацу ва...*) создает ощутимый музыкальный эффект. Той же цели способствуют лексические параллелизмы и рефрен с двойным повтором *хая мо кону, хая мо кону аки*. Изменение размера, выделенное также и графическим смещением строк, производит впечатление ритмического разнообразия и весомости речевого материала.

7-5 кэса татисомэси//акикадзэ ни,
 7-5 «сидзэн» но иро ва//каварикэри.
 7-5 такаэ ни сэми но//коэ хосоку,
 7-5 сигэми ни муси но//ута канаси
 5 хаяси ни ва,
 7-5 хиё но коэ саз//урагарэтэ,
 5 нономо ни ва,
 7-5 тигуса но хана мо//урэикэри.
 6-5 аварэ, аварэ//, тёо хито ха,
 7-5 ябурэси хана ни//нэмурэру ё.
 5-7 хая мо кину//, хая мо кину аки
 7-5 моно мина аки то//нари ни кэри,
 3-5-5 нари ва//одорокитэ//ана мотомэ,
 3-5-5 хэби ва//унадзукитэ//хора ни иру.

Под ветром, что утром повеял,
 Природа сменила окраску.
 Притихли цикады на ветках,
 Печальны напевы сверчков.
 В лесу
 Не щебечут беспечно пичуги,
 В полях
 Цветы луговые поникли.
 Увы! Только бабочка дремлет
 На сломанном стебле цветочном.
 Как рано, как рано нагрянула осень!
 Все в мире заботой осенней полно.
 Смятенно спешит муравей в муравейник,
 Тревожно змея уползает в нору.

Чем же объясняется стройность композиции, основанная на использовании параллелизмов различных видов? Вполне вероятно, что в «Спящей бабочке» наконец сказались результаты знакомства Тококу с западной поэзией. Однако при более внимательном рассмотрении мы увидим, во всяком случае в той части, которую условно можно назвать экспозицией, и явное сходство с китайскими стихами жанра *цы*. В самом деле, картины

осени даются последовательно, сменяя одна другую. Эти «кадры», оформленные грамматически рядом параллельных конструкций, и создают своей плавной очередностью элегический настрой стиха, столь характерный для китайской (а в малых дозах — и японской) пейзажной лирики²². Возможно, что и сама идея создания аллегорических иносказательных образов в стиле «цветов и птиц» возникла у Тококу из постижения основной категории поэзии *цы* — принципа *цзито* («перенос смысла»). Как бы то ни было, влияние китайской поэзии на творчество Тококу нельзя недооценивать, учитывая его увлечение классикой эпох Тан и Сун²³ и более ранней лирикой Тао Юань-мина²⁴.

Предсмертные стихи Тококу, и в особенности «Спящая бабочка», произвели сильное впечатление на поэтов-романтиков, открыв как бы интимную сторону духовной жизни их вождя и наставника, доказав глубину его слов: «В жизни счастливой мало людей страсти. Страсть — друг несчастья. Страсть — сосед скорби» [232, 232]. Романтический пессимизм Тококу обладал такой притягательной силой для литературной молодежи его эпохи, что, будучи облечен в поэтическую форму, стал фундаментом японской романтической школы. Лирика Тококу, ставшая его лебединой песней, еще долгие годы после смерти поэта продолжала волновать умы последователей и почитателей, как и сам легендарный образ «бедного певца». «В непогоду, когда на небо набегают тучи, их вдруг разрывает, и мгновенно умирает стремительная молния. Так в обществе в предгрозовое время появляется вдруг поэт, собственным сердцем освещающий людям путь из мрака. Таким поэтом был Китакура Тококу» [36, 108].

МИР ПОЭЗИИ ПОСЛЕ СМЕРТИ ТОКОКУ

Успешная деятельность «Бунгакукай» в период 1893—1894 гг. послужила стимулом к созданию ряда поэтических обществ романтического направления. Хотя

²² Конечно, о Тококу никак нельзя сказать, что он придерживается канона *цы*, согласно которому идея стихотворения до конца должна оставаться в подтексте. Речь идет только об использовании стилистического приема.

²³ Эпоха Сун — X—XIII вв.

²⁴ Тао Юань-мин жил в 365—427 гг.

поэтов, входивших в эти общества, можно охарактеризовать как второстепенных, а их творчество — как не представляющее для современного читателя реальной художественной ценности, в нем отразилось все своеобразие литературной жизни эпохи.

Одним из влиятельных поэтических объединений было общество «Тэйкоку бунгаку» («Имперская литература»). Созданное в 1895 г. на основе одноименного журнала при Токийском императорском университете, общество «Тэйкоку бунгаку» сыграло важную роль в развитии поэзии второй половины 90-х годов. В него входили поэты Такэдзима Хагормо и Сиои Уко, один из авторов «Синтайсисё» Иноуэ Тэцудзиро, видный литературный критик Такаяма Тёгю и будущая звезда романтической поэзии *синтайси* — Дои Бансуй. Главным программным положением общества было требование возврата к древности. Увлеченные успехами Японской империи, члены «Тэйкоку бунгаку», в подражание патристическим начинаниям ученых-*кокугакуся* минувших веков, пытались найти в истории и мифологии обоснование божественного происхождения Японии и ее роли в мировой истории. Стремление к возвеличиванию древности привело Иноуэ Тэцудзиро к созданию бездарной поэмы «Песнь горы Хинэ» по мотивам «Фудоки»²⁵. Так же и многие другие поэты, «непомерно увлекаясь древностью, теряли свежесть и остроту мироощущения» [272, 284]. Лирика их обычно не выходит за рамки слащавого и вычурного сентиментально-романтического стиля; как, например, в стихотворении Сиои Уко «Оставляю тебе» («Кими ни нокосан»):

Шкатулку резную
тебе подарю я.
Ты вспомнишь, едва лишь
откроешь ее...
На шелке багряном
лежит талисманом
В заветной шкатулке
сердце мое...²⁶

²⁵ Это произведение впоследствии оказало некоторое влияние на творчество Камбара Ариакэ в жанре *сёка*.

²⁶ В разделе «Поэтический мир после смерти Токёку» стихотворения цитируются по [253, т. 4 и т. 26].

Настоящую популярность принесли обществу «Тэйкоку бунгаку» не посредственные стихи, а талантливые, хотя и тенденциозные статьи и критические обзоры Такайама Тёгю. Они-то и оказали решающее влияние на оформление «японизма» в поэзии. Тёгю, человек, безусловно, одаренный, не раз менял свои жизненные принципы. В начале литературной карьеры, с 1895 по 1896 г., он стоял на позициях романтизма, близкого к теории «Бунгакукай». Его статья «Об этическом идеале» («Дотоку рисо о рондзу», 1895) отстаивает ценность человеческой личности и необходимость свободы духа. В то же время основой внутреннего мира человека и всего общества Тёгю считает мораль. Метафизически трактуя государство с императором во главе как воплощение морали, он тем самым подчиняет интересы личности интересам империи. Здесь концепция личности Тёгю полностью расходилась с концепцией Тококу, создавая предпосылку для возникновения официозного направления в романтизме. С 1897 г., после окончания японо-китайской войны, взгляды Тёгю получили довольно широкое распространение среди наиболее консервативной части литераторов. Сам же Тёгю уже в 1901 г. отошел от «японизма», обратившись к проповеди ницшеанства.

С «Тэйкоку бунгаку» смыкалась другая группа — «Васэда», возникшая на базе университета Васэда. Организованная в 1896 г., она просуществовала менее двух лет и распалась после выхода единственной коллективной антологии «Переключка вечерних сверчков» («Мацумуси — судзумуси»). Участники группы «Васэда», поэты Мики Тэнрё, Сигэно Тэнрай и другие, выступали за сохранение «национальной сущности» поэзии и прежде всего — японской чувствительности. Их поэтические эксперименты в области *синтайси* в утрированном виде воспроизводят манеру элегий Тококу о цветах и бабочках. Конечно, в 1897 г., после появления сборника Симадзаки Тосона «Молодые травы», наивная лирика поэтов «Васэда» уже не могла удовлетворить читателя.

С публикацией «Молодых трав» Тосона совпадает еще одно событие в поэтической жизни страны — издание сборника романтических *синтайси* «Лирика» («Дзё-дзёси»), предпринятое членами «Кокумин ха» («Народного поэтического общества») при «Кокумин симбун» («Народной газете»). Они же впервые ввели в обращение

ние сам термин *дзёдзёси*. Помимо таких малоизвестных авторов сборника, как Миядзакэ Косёси, Оода Гёкумэй, Мацуока Кунио, следует упомянуть два имени, занимающих почетное место в истории современной японской литературы: Таяма Кэтай и Куникада Doppo²⁷. Оба они впоследствии прославились как мастера прозы, но дебютировали романтическими стихами. Особенно примечателен раздел сборника под названием «Песни одинокого странника» («Доппо гин»), принадлежащий перу Doppo и включающий его знаменитое стихотворение «Живет свобода в горах и лесах» («Дзию ва санрин ни сонсу»):

«Свобода живет в горах и лесах!» —
Вскипает кровь при этих словах.
Свобода живет в горах и лесах —
Отчего же я сам не там?

Я выбрал стезю суеты мирской,
Я годы провел в пыли городской.
За тысячи рй край мой родной,
Где вершины открыты снегам...

Это стихотворение, несмотря на некоторое несовершенство метрики и избыток *канго*, вошло в число шедевров поэзии японского романтизма наряду с несколькими лучшими произведениями Симадзакэ Тосона и Дои Бансуй [221, 16]. Строки из него выгравированы на мемориальной стеле Doppo в префектуре Тиба. «Живет свобода в горах и лесах» было написано еще в 1895 г., когда Doppo, покинув столицу, уехал со своей возлюбленной Сасациро Нобуко на Хоккайдо в поисках романтической «обители свободы». Так зародилось целое направление стихов «о родных местах» в романтической поэзии *синтайси*, направление, которому отдало дань большинство поэтов того времени. Doppo, испытавший в середине 90-х годов сильное влияние Вордсворта, разделял взгляды последнего на природу как на мудрую наставницу человека, утешающую его печали. Стихи, входящие в «Песни одинокого странника», — это гимн природе во всех ее проявлениях: морям и рекам, горам и долинам, цветам и траве, облакам и солнцу. Многие

²⁷ Жизни и творчеству Куникада Doppo посвящена монография Т. П. Григорьевой [35], но поэзия Doppo в ней не рассматривается.

темы Доппо впоследствии получили развитие в творчестве Тосона и поздних романтиков. Возможно, если бы он продолжил занятия поэзией, то вскоре добился бы значительно большего успеха, но «Песни одинокого странника» обнаруживают незрелость таланта автора. Во всяком случае, сравнение его стихов с поэзией вышедших почти одновременно «Молодых трав» Тосона оказалось не в пользу Доппо.

Очень близко по духу к лирике Доппо и других поэтов «Кокумин ха» творчество участников общества «Бунко» («Библиотечка»). Официальной датой создания общества считается 1895 год, когда основанный еще в 1889 г. журнал «Сёнэн Бунко» («Библиотечка для юношества») был переименован в «Бунко». В состав общества входили довольно значительные поэты: Каваи Суймэй, Ёкосэ Яу, Ирако Сэйхаку. Каждый из них выпустил несколько сборников *синтайси* и в целом, по признанию критики, «им удалось выработать свой, относительно оригинальный стиль и создать немало интересных произведений» [272, 285].

В поэзии «Бунко» иногда звучат отголоски псевдоклассицизма «Кэнъюся», но большая часть стихов представляет собой образцы сентиментально-романтической лирики с сильным национальным колоритом в строгих формах *синтайси*:

Сквозь двери из соломы
Подул осенний ветер,
Невесело в лачуге
На берегу реки.
И странник одинокий,
В ночное небо глядя,
Под звон печальной лютни
Тихонечко поет...

Ирако Сэйхаку,
«Блуждания» («Хёхаку»)

И все же даже в таком подражательном стихотворении можно найти свежую метафору, говорящую о нетрадиционном образном мышлении автора:

Как будто мать-старушка
Вновь девушкою стала —
Луною светит в небе
Прекрасный лик ее...

Подобное одушевление природы типично для романтической лирики Ирако Сэйхаку, вошедшей позже в сборник «Павлиний корабль» («Кудзякубунэ»).

Другой поэт «Бунко», Каван Суймэй, долгие годы оставался верен художественной манере Китамура Тококу, оплакивая в элегиях из сборника «Лук без тетивы» («Мугэнкю», 1901) печальную судьбу бабочки:

Злым западным ветром разорван, растерзан
Огромный банановый лист,
И спящая бабочка пала на землю —
Крыло у бедняжки болит...

«Могила бабочки» («Котё но хака»)

Разительные перемены в мире *синтайси*, связанные с публикацией сборников Симадзакки Тосона и Дои Бансуй, как будто не коснулись поэзии Суймэй. Его поэтическое сознание осталось на уровне начала 90-х годов, не сравнившись, конечно, по глубине философского проникновения в действительность с даром Тококу. Стихи Суймэй порой не выходят за границы обычного эпигонства.

Совсем иного плана творчество Ёкосэ Яу. Прикованный тяжелой болезнью к постели, Яу всю жизнь провел в деревенской глуши, в префектуре Ибараки. Природа и нравы родного края нашли отражение в его стихах, проникнутых подлинным лиризмом. Его сборники «Вечерняя луна» («Югэцу»), «Садовник» («Ханамори») и другие очень верно передают стиль народных песен (*миньё*):

Даже когда с милым вдвоем
Мы по склону Цукуба бредем,
Веет печалью от росы
В эти вечерние часы.

Где-то во мгле кричит кулик —
С острова Садо этот крик,
Там, над горою Яхико,
Ветер студёный мчит легко...

«О-Сай»

Содержание стихотворения характерно для фольклорных песен: девушка, переехавшая из Ниигата в Ибараки, глядя на облака вокруг вершины Цукуба, грустит по милой ее сердцу горе Яхико. Ито Синкити пишет о

подобных произведениях: «Под влиянием традиционной народной песни родилось немало подражаний в профессиональной поэзии — стихов о родном крае. В эпоху Мэйдзи еще живы были представления феодальных токугавских времен о земле и весьма сильна была тенденция отделять свои „родные края“ (*фурусато*) от всех прочих местностей. Потому-то и пользовались такой популярностью песни о родных краях» [222, 31]. В силу этих причин или каких-либо иных, но «песни о родных краях» составляют весьма значительный раздел поэзии японского романтизма и лучшую часть лирики Яу. В других видах *синтайси* Яу успеха не имел.

Среди поэтов «Бунко» выделяется фигура Ивано Хомэй. В своих многочисленных поэтических сборниках, издававшихся уже в первые годы XX в. — «Замерзшая роса» («Цуюдзимо»), «Вечерний прилив» («Юудзно»), «Печальная любовь, печальные песни» («Хирэн хика»), — Хомэй стремится максимально приблизить форму *синтайси* к европейскому стиху. Он строго соблюдает пунктуацию, впервые вводит раздельное написание слов, осваивает нестандартные размеры. Однако для японского читателя введение в стих словоразделов и обильной пунктуации только затрудняло восприятие. К тому же и поэтический талант Хомэй оставлял желать лучшего, так что в истории литературы он более известен как автор критических работ и статей по поэтике. Впоследствии Хомэй присоединился к группе «Мёдзё».

Поэтическое общество «Мёдзё» было создано в 1900 г. на основе одноименного журнала по инициативе супругов Ёсано Тэканна и Ёсано Акико и явилось центром романтической поэзии *вака*, *синтайси* и *киндайси* вплоть до 1908 г. В недрах «Мёдзё» зародилась и поэзия символизма. Деятельность этого общества, безусловно, заслуживает более тщательного исследования, но мы ограничимся сравнительно кратким обзором эволюции *синтайси* в творчестве Тэканна.

Ёсано Тэканн, в прошлом ученик Отиаи Наобуми, начал свой путь в поэзию в 1896 г. с выпуска смешанного сборника *си* и *вака* «Север, юг, восток и запад» («Тодзайнамбоку»), за которым вскоре последовал еще один — «Вселенная света и тьмы» («Тэнтн гэнко»). *Синтайси* (их было меньше, чем *танка*) обоим сборни-

ков, написанные в период японо-китайской войны, отражают понимание национализма (*коккасюги*) как идеала народности и пропитаны воинственным духом, но, по существу, являются только позой, особенно в сравнении с позднейшей лирикой Тэккана. Уже в сборнике «Тэккан» («Тэккан си», 1898) чувствуется изменение не только тематики, но и всей тональности его стихов. Однако и во многих произведениях любовной лирики стиль Тэккана остается суровым, мужественным, резко выделяясь на фоне сентиментально-романтической поэзии тех лет:

Если спросишь, что с любовью моей,
Я отвечу: мужу слава милей!
Спросишь, что таится в сердце моем? —
Ради чести я поспорю с огнем...

«Песня любви» («Хито о коуру ута»)

И все же постепенно, под влиянием нежной любви к Акико, поэзия его начинает приобретать сенсуалистическую окраску, свойственную лирике Тосона, Кюкина, Ариакэ. В сборниках «Пурпур» («Мурасаки», 1901), «Сгинувший» («Уморэги», 1904) и во всех последующих Тэккан целиком отдается во власть чувства:

Не ты ли любовь,
Чей пламень сердца не минул?
Не ты ль идеал,
Что землю иную отринул?

«Весенние думы» («Сюнсо»)

Со временем стихи Тэккана, романтические по духу, переросли границы *синтайси* и вылились в свободную форму *дзюси*.

Такова в общих чертах картина поэтического мира с 1894 по 1904 г. Эта эпоха породила плеяду подлинно талантливых поэтов-романтиков, среди которых в первую очередь можно выделить Симадзаки Тосона, Дон Бансуй, Сусукида Кюкина и Камбара Ариакэ.

СИМАДЗАКИ ТОСОН И «ЗОЛОТОЙ ВЕК» СИНТАЙСИ

«НЕЖНОЕ СЕРДЦЕ»

Творчество Китамура Тококу вдохнуло новую жизнь в романтическую поэзию *синтайси*. «Романтическое возрождение», как и всякий период подъема в развитии национальной культуры, породило немало шедевров. К их числу по праву принадлежат и поэтические сборники Симадзаки Тосона. «Не будет преувеличением сказать, что изучение Тосона равносильно изучению всей новой японской литературы, ибо именно благодаря его усилиям в Японии появилась поистине современная литература. Пусть даже Тосон и не был пионером в идеях и стилистике своих произведений, но, по крайней мере, он вобрал все достижения предшественников» [174, 182]. Если Тококу был пророком своей эпохи, то Симадзаки Тосона можно назвать ее певцом. Конечно, талантливые современники Тосона внесли большой вклад в освоение неизведанных областей поэзии, но никто из них, за исключением, может быть, лишь Дои Бансуй, не поднялся до уровня мастерства Тосона, никто не сумел с такой силой передать увядание старого и торжество нового, с таким вдохновением воспеть любовь и свободу. Определяя заслуги Тосона-поэта, Н. И. Конрад пишет: «Во-первых, он вводил в японскую поэзию совершенно новую тематику, тон и поэтический колорит английских прерафаэлитов, во-вторых, он обнаружил умение пользоваться всем лучшим и в то же самое время близким для современного читателя из того, что имелось в старой японской и китайской поэзии; в-третьих, тщательной работой над формой и особенно над словарем он сумел дать художественное завершение стилю... *синтайси*; в-четвертых, он обнаружил одинаковое искусство и в лирическом и эпическом

жанре¹; и, наконец... он продемонстрировал огромную художественную одаренность, при этом — в тонах, созвучных самому свежему и молодому, что было тогда в Японии» [77, 337—338].

Действительно, как бы талантлив ни был тот или иной поэт, ему только в редчайшем случае выпадает честь быть голосом своей эпохи. По нему потомки будут судить о духовном мире поколения. Именно такую роль предстояло сыграть Симадзакэ Тосону. Его поэзия была рождена временем. «Он начал писать как раз в тот момент, когда поэту легко было петь, а нам — слушать... Четыре-пять лет, которыми мы наслаждались перед японо-китайской войной, резко изменили общий облик страны, атмосферу в обществе и устремления народа, — вспоминает современник Тосона, литературовед Ногутэ Энэдзиро, — в людях пробудилось чувство жизни; встал вопрос об отношении человека к человеку» [184, 95].

Всего вышло в свет четыре сборника поэта. Первый и наиболее известный «Молодые травы» («Ваканасю») вышел в августе 1897 г. За ним последовали «Кораблик» («Хитохабунэ», июнь 1898 г.) и «Летние травы» («Нацугуса», декабрь 1898 г.). Тремя годами позже, в августе 1901 г., был опубликован последний сборник «Лепестки опавшей сливы» («Ракубайсю»). Впоследствии Тосон отобрал лучшие стихи из всех четырех книг и в 1904 г. объединил их в «Собрании стихотворений Тосона» («Тосон си сю»).

Вряд ли поэзию Тосона можно назвать гениальной, подразумевая тот смысл, который европейское литературоведение обычно вкладывает в это слово. Сравнивая его стихи с шедеврами Байрона, Шелли, Гёте или Гюго, неподготовленный читатель сочтет Тосона заурядным (по европейской мерке) поэтом преимущественно элегического направления. Его лирике в целом чужды столкновения титанических страстей, мотивы безумного отчаяния и не менее безумной радости, мрачная безысходность и слепая окрыленность — одним словом, чужды те крайности, без которых мы не можем представить

¹ С этим положением трудно согласиться, так как Тосон не создал ни одного поэтического произведения, которое можно было бы считать эпическим. Даже его «Крестьянин» («Нофу»), имеющий сходство с поэмой, фактически является обычным стихотворным циклом.

себе гениального художника в рамках романтической школы. Всегда и во всем Тосон руководствуется вкусом, а вкус в его сознании неотрывно связан с чувством меры. Не в этом ли и заключается японская интерпретация понятия «гениальность»? Продуманная незавершенность, упорядоченная естественность, эмоция, воспринятая как эстетическое переживание, — не в этом ли основы национальной художественной традиции, с которой Тосон был связан кровными узами? И не этому ли учили многие мыслители и поэты Запада? Недаром свой поэтический дебют Тосон так изображает в воспоминаниях: «В юном сердце моем звучали слова: „Поэзия есть переживание, воссозданное в спокойствии“². Молчавшие доселе уста мои раскрылись, и из груди вырвались стихи» [269, 23]. Чем глубже вчитываешься в поэзию Тосона, тем больше убеждаешься, что сформулированный некогда «лэйкистом» Вордсвортом принцип не только не препятствовал раскрытию дарований японских поэтов, но, наоборот, как нельзя лучше гармонировал с их собственными устремлениями. Именно благодаря следованию такому принципу, а не вопреки ему, Тосону удалось создать свои лучшие произведения.

Тосон первым из японских поэтов нового времени, не ограничившись осознанием необходимости возрождения литературы, сумел претворить в жизнь все свои начинания. Он понимал, что сам дух современной культуры требует переоценки эстетических ценностей, и прежде всего — расширения семантических границ слова. Позже, в воспоминаниях, в очерке «Искусство слова» («Котоба но такуми»), Тосон писал: «Только научившись по-новому чувствовать сущность вещей, извлекая ее непосредственно из нашей жизни, сможем мы хоть немного проникнуть в душу слов. Всего лишь одно слово „весна“ (*хару*) — какую глубокую радость доставляет оно мне, возрождая память былых дней... А как остро ощущали слово поэты кружка Басё! Посмотрите, какие чувства и оттенки эмоций передают слова *ваби*, *саби*, *ниои*, *хибики*, *уцури*, *омагаэ*, *хосоми*³.

² Слова Вордсворта из известного Предисловия к поэтическому сборнику «Оды и баллады».

³ Эстетические категории поэтики *хайку* и наиболее популярные «поэтические» слова: «поэтическая грусть», «печаль творчества», «аромат», «звучание», «отражение», «реминисценция», «тонкость».

Бесплодны усилия разрушить старые слова. В самом деле, ведь когда мы вкладываем в слово новое значение, то старое само по себе разрушается. Эта мысль и руководила мною.

Ведь было время, когда я считал, что форма стихов *си* не годится для японского языка, а пригодны лишь *вака* и *хайку*... Так темен, так тесен был мир слов, когда мы начинали наш путь» [266, т. 22, 17].

Традиционный поэтический канон четко определял семантическую функцию слова в стихе, предельно уменьшая возможность какой-либо оригинальной трактовки. Тосон же руководствовался иным принципом, который хорошо сформулирован у М. М. Бахтина: «...будучи столь требовательной к языку, поэзия тем не менее *преодолевает его как язык, как лингвистическую определенность*» [6, 278]. Степень преодоления чисто лингвистических свойств словесного материала и его семантической ограниченности всегда зависит от творческой индивидуальности поэта. Тосон не стремился противопоставить некую абсолютно новую лексику старой, абсолютно современную поэзию — традиционной. Тем не менее он сумел вложить в старые образы новое, романтическое содержание, отчасти подсказанное работами Китамура Тококу. Иногда одно ключевое слово может сказать о поэте и его стихах больше, чем целое стихотворение. В особенности это заметно в поэзии романтизма с ее склонностью к мистической символике⁴. Так, австралийский ученый Д. Экройд приводит свою версию нового, романтического употребления некоторых понятий в поэзии Тосона. *Кокоро* она истолковывает как «меру вещей», «средоточие жизни и действия», «трансцендентальную сущность», согласно определению Тококу в эссе «Голоса природы и поэт»; *хикари* — как «небесное сияние, снизошедшее к человеку», «состояние самопознания и озарения, достигнутое стимуляцией внутренней жизни возвышенной любовью»; *отомэгокоро* как «воплощение божественного женского начала», согласно учению Тококу [145, 175].

В «Ранней весне» Тосон заметил: «Для меня по-новому писать стихи означало по-новому использовать

⁴ Интересный опыт семантического анализа слова-символа «мечта» в контексте романтического стихотворения проводит, например, Е. А. Маймин [92, 106].

слова. По-новому использовать слова означало, главным образом, будить спящие слова... В этом моими добрыми учителями были древние поэты „Манъёсю“ и Басё» [269, 95].

Романтическая интерпретация устоявшихся эстетических категорий характеризует и все особенности поэтического творчества Тосона в целом. Реформаторская сущность его стихов заключается прежде всего в изображении нового при помощи полностью переосмысленного старого.

В своем творчестве, какое бы направление оно ни принимало, Тосон был лишен комплекса неполноценности, которым часто страдали молодые романтики эпохи Мэйдзи, сравнивавшие мысленно свою поэзию с вершинами искусства прошлого:

Дарованья Корреджо нет у меня,
Нет, как в Байроне страсти, как в Гейне — огня.
Не постиг я и саби, чтобы выразить все
В песнях странствий печальных, как мудрый Басё...

Ёсано Тэкан, «Песня любви»

Преклонение перед европейскими поэтами типично для последнего десятилетия XIX в., так как культура того времени, по характеристике японского литературоведа, «вообще развивалась не изнутри, а извне, под непосредственным влиянием Запада» [248, 33]. Многие поэты эпохи Мэйдзи априори признавали факт превосходства классической и современной западной поэзии над своими, пока еще незрелыми творениями. Тосон был исключением. Он хорошо сознавал значение своих стихов, возвестивших расцвет нового искусства. Может быть, именно поэтому он и через многие годы, уже оставив поэтическое ремесло и целиком отдавшись прозе, не раз возвращался в романах, статьях и эссе к годам «мятежной юности», снова и снова вчитываясь в строки собственных стихотворений. Так родилась и «Ранняя весна» («Сосюн») — книга автобиографических очерков, поясняющих и комментирующих юношеские стихи.

Увлечение поэзией началось у Тосона с детства. В доме его отца, Симадзаки Масаки, содержателя почтовой станции на тракте Кисо, была неплохая библиотека, и Харуки (настоящее имя Тосона) много читал, уделяя особое внимание классической японской

поэзии. Настольной книгой отца был сборник *танка* Кагава Кагэки (1768—1843) «Ветвь из сада багряника» («Кэйэн ниси»). Полюбил ее и Тосон, взяв впоследствии эпиграфом для своей знаменитой «Песни осеннего ветра» пятистишие Кагэки. В тот же период состоялось его знакомство с «Манъёсю» и «Кокинсю», с Сайгё и Басё.

В возрасте семнадцати лет Тосон, переехав в Токио, поступил в Лицей Мэйдзи, где проучился с 1888 по 1892 г. Время учебы целиком было посвящено изучению европейской литературы. Шекспир, Мильтон, Бернс, Вордсворт, Китс, Байрон, Шелли, Саймонз, Карлейль, Данте, Гёте, Руссо — вот далеко не полный перечень авторов, которые оказали наибольшее влияние на формирование художественного мировоззрения начинающего поэта. Выйдя из стен Лицея и примкнув к кружку «Бунгакукай», Тосон окончательно решил посвятить свою жизнь искусству.

История романтической юношеской любви Тосона дает ключ к пониманию многих его ранних стихов, в особенности любовной лирики. На Женских курсах Мэйдзи, где он с 1892 г. преподавал английский язык, Тосон полюбил одну из своих учениц, Сато Сукэко. Девушка уже была помолвлена, и Тосон, не добившись взаимности, пришел в отчаяние. Ито Сэй в своей «Истории японского литературного мира» рисует такую картину: «Однажды, сидя у себя дома, Тосон уперся лбом в татами и взмолился: „Господи! Внемли, вот я, ничтожный раб твой“. В те годы образ бога в его душе был, конечно, окружен ореолом святости, но одновременно бог представлялся ему строгим и мудрым отцом, лет пятидесяти. Несмотря на молитвы, бог так и не отозвался, но зато юноша увидел в мечтах покрытые молодым румянцем щеки любимой, ее блестящие глаза, ее белые девичьи руки, и его поразила мысль: куда же способна завести такая страсть?» [224, 102]. И вот, стремясь избавиться от искушения (а христианская мораль подсказывала ему, что это дьявольское искушение), Тосон решил бежать из столицы. Впрочем, вероятно, решение о бегстве — «бегстве от общества» — созрело в нем намного раньше. Его романтические странствия, продолжавшиеся много месяцев, послужили материалом для прекрасных поэтических зарисовок, вошедших впо-

следствии в стихотворения сборника «Молодые травы». На время отсутствия Тосона его место на курсах занял Китамура Тококу. После трагической смерти Тококу в 1894 г. Тосон вернулся в Токио. Вскоре его любимая вышла замуж, но не прошло и года, как она заболела и умерла. Вне себя от горя Тосон снова бросил работу и отправился странствовать. Хосино Тэнти, повстречавший его в горах Ёсино, писал, что Тосон был похож на безумного. Наконец, в 1896 г. Тосон устроился преподавателем в христианский колледж Тохоку гакуин на севере страны, и к нему понемногу начало возвращаться душевное равновесие. Там он и подготовил к изданию свой первый поэтический сборник.

В ученических драмах типа «Сказителя с цитрой» («Хикёку бива хоси»), а также в ранних стихах Тосона «Новая звезда» («Атарасики хоси») или «Разлука» («Бэцури»), публиковавшихся в «Бунгакукай», чувствуется явное влияние поэзии Китамура Тококу, особенно в лирических миниатюрах «Бабочка и цветок» («Тё то хана») и «Цветок на лугу» («Но но хана»), которые по художественным достоинствам еще далеки от лучших произведений Тосона. Возможно, под впечатлением такого рода стихов некоторые японские литературоведы приходят к выводу: «Излияния чувств в поэзии Тосона — не что иное, как порождение интимной лирики Тококу. При этом Тосон, в отличие от Тококу, не касаясь проблемы взаимоотношений личности и общества, стремился только к одному — к миру и гармонии» [296, 126]. Тесная связь между творчеством Тококу и Тосона несомненна, но вопрос о степени влияния лирики Тококу на формирование поэтической индивидуальности Тосона остается спорным, так же, как и утверждение о камерном характере произведений Тосона. Большинство исследователей все же сходится на том, что стимулом к поэтическому творчеству Тосона послужили главным образом публицистические и эсенстские работы Тококу — «Поэт-пессимист и женщина», «Голоса природы и поэт» и др. [235, 201]. Подтверждает это мнение и сам Тосон в автобиографическом романе «Когда созревает вишня» («Сакура но ми га дзюку суру токи»).

Незадолго до выхода «Молодых трав», в 1897 г. был опубликован сборник стихов и критических статей Саса-

ки Нобуцуна, Масаока Сики, Отиан Наобуми и других молодых поэтов под названием «Эти цветы» («Коно хана»). Авторы высказывали сожаление о том, что «в эпоху Мэйдзи появилось множество „поэтов деревьев и цветов“, песни в этом стиле подобны бесчисленным камешкам на берегу, но не слышно поэтов, слагающих вдохновенные песни о любви» [216, 88]. И тогда в ответ прозвучал голос Симадзаки Тосона.

Публикация «Молодых трав» ознаменовала наступление «золотого века» *синтайси*. Светлым лиризмом, юношеской непосредственностью, глубоким проникновением во внутренний мир человека Тосон не только завоевал сердца читателей, но и вызвал переоценку ценностей в поэтическом мире, во всех сферах культуры эпохи Мэйдзи. Две ведущие темы его поэзии — природа и любовь — порой сливаются в радостный гимн молодости, порой звучат печальной песней об ушедшей весне.

В период разгула национализма, когда опьяненное успехами в японо-китайской войне правительство уже готовилось к новым походам и вело тотальную идеологическую обработку масс, лирика Тосона прозвучала как открытый вызов властям, как отказ от служения идеалам «императорского пути». Реакция официозной печати не заставила себя ждать. Такаяма Тёгю обвинил Тосона в отсутствии патриотизма, в ограниченности, узости тематики и — в вопиющей безнравственности. Эти отзывы, впрочем, мало повлияли на читателей, сумевших по достоинству оценить «Молодые травы» как сокровищницу пейзажной и любовной лирики. Народность поэзии Тосона и ее соответствие духовным запросам современности предопределили успех сборника.

Среди четырех крупных поэтических циклов, вошедших в «Молодые травы» — «Осенние думы» («Аки но оmoi»), «Шесть девушек» («Рокунин но сёдзё»), «Заря жизни» («Иноти но акэбоно») и «Странник в дремучем лесу» («Синрин но сёё»), — наиболее оригинальным и целостным по замыслу представляется «Шесть девушек».

В «Шести девушках», как и во многих других стихах Симадзаки Тосона, отразилась важная закономерность романтического мировоззрения: «Воспевая „вечно женственное начало“, романтики разумеют под ним че-

ловечность, душевную мягкость, внутреннее благородство и чудесную силу сближения и просветления людей» [16, 142].

Стихотворения этого цикла заставили критику заговорить о рождении образа «японской Беатриче». Конечно, нет оснований соразмерять гений Данте с талантом молодого японского романтика, хотя, возможно, Тосон и черпал вдохновение в образе Беатриче. В воспоминаниях, относящихся к тому периоду, Тосон, помимо Данте, говорит и о своем увлечении лиризмом Шекспира: «Закончив чтение „Бури“, я открыл „Ромео и Джульетту“, словно еще раз вдохнув аромат молодых трав» [269, 37]. Упоминает он также «Венеру и Адониса». Впрочем, следов непосредственного влияния этих произведений в любовной лирике «Молодых трав» мы не найдем. Создавая свой цикл, Тосон стремился воплотить в нем национальный идеал женской красоты, но в формах, далеких от шедевров Данте, Петрарки или Шекспира. «Шесть девушек» никак не ассоциируются с собственной несчастной любовью Тосона. Героини стихов целиком условны, правдивы только их чувства. Воспевая нежное, любящее женское сердце (*онна гокоро*), рисуя благородство и самоотверженность женщины, ее сложный внутренний мир, ее незаслуженные страдания, Тосон разговаривал с читателем на новом, незнакомом языке, чуждом традиционной конфуцианской морали. Вот как оценивает этот цикл известный поэт XX в. Миёси Тацудзи: «„О-Ё“, „О-Кину“, „О-Саэ“, „О-Кумэ“, „О-Цута“ и „О-Кики“ представляют собой единый рассказ о шести разных по типу девушках. Тосон воспел здесь полное нежных чувств сердце юной девушки, восславил эмансипацию женщины» [253, т. 1, 30].

Разноплановая стилистика «Шести девушек» говорит о напряженном творческом поиске Тосона. Так, например, два лучших стихотворения цикла, «О-Ё» и «О-Кумэ», построенные в виде лирического монолога героини, не только различаются по эмоциональной окраске, но и являют собой образец контрастного изображения типического «традиционного» и нового, раскрепощенного женского характера.

«О-Ё» — печальный рассказ женщины, знавшей лучшие времена и в одиночестве доживающей свои дни, о молодости, о любви, о несбывшихся мечтах:

Близ тихоструйных вод Эдогава
Я родилась и росла.
Там же, под сенью вишен прибрежных
Девушкой счастья ждала.

Затем действие переносится в красочный, экзотический мир, где протекают юные годы О-Ё.

Стала служить я в замке огромном,
Словно гряда облаков...

Там, во дворце, приходит к ней счастье, которое скоро сменится разочарованием, там начинается она постигать недолговечность человеческих страстей, непрочность славы и эфемерность богатства. От начала до конца стихотворение проникнуто идеей буддийского смирения, сознанием предопределенности судьбы:

Медленно катят волны речные,
Думы неспешно текут:
Так, незаметно, жизнь и промчится,
Лучшие годы пройдут...

Традиционность образа О-Ё подчеркивается всеми доступными поэту средствами. Плавное повествование в классическом размере 7-5 придает стиху размеренность и неторопливость. Архаичная лексика (*оо мия* — «огромный дворец», *тама но утэна* — «яшмовый трон» и т. п.) в сочетании с такими классическими тропами, как устойчивый эпитет *макуракотоба* (*кумо мурасаки но коконоэ но* — «многоярусный, словно лиловые тучи»), сообщают своеобразный колорит картинам придворной жизни. Традиционный пейзаж — цветущая сакура в экспозиции стиха и увядающая в заключительных строках — помогает созданию общей минорной тональности.

Повествовательная манера «О-Ё», а также «О-Саэ» и «О-Цута» не осталась незамеченной современниками, которые готовы были приписать Тосону создание некоего нового жанра. Поэт и критик Ивано Хомэй считал, что «„Шесть девушек“ можно назвать стихами не столько чисто лирическими, сколько подчиненными эпической традиции и исполненными при этом самых пылких чувств. Ведь в 20-е годы Мэйдзи (1887—1896 гг.) создавалось немало поэм... Тосон, вероятно, тоже испытал их влияние, но, изливая свои чувства, сумел придать тем же эпическим формам совершенно новое, свежее звуча-

ние» [253, т. 1, 24]. Куникида Доппо назвал «Шесть девушек» «эпической лирикой» (*дзёдзитэки дзёдзёси*), и этот термин получил широкое хождение в эпоху романтизма.

В действительности же эпическая тенденция в «О-Ё» и других стихотворениях цикла еще совершенно не развита. То, что современные Тосону критики рассматривали как эпические элементы, можно отнести скорее к приему намеренной стилизации под старинную повесть, но лирическое начало здесь, безусловно, преобладает.

Печальному смирению О-Ё перед превратностями судьбы противопоставлена страсть О-Кумэ, высокое романтическое горение, облагораживающее человека. «О-Кумэ» можно назвать стихотворным манифестом юного Тосона, предвосхитившим расцвет новой любовной лирики в творчестве Ёсано Акико. О-Кумэ воплощает мятежный дух своего времени. Ей чужды печальные раздумья О-Ё, робость и колебания. В стихотворении пламя любви осушает реки, водопад слез наводняет землю... В каскаде гипербол любовь О-Кумэ предстает всепобеждающей силой, но торжество любви влечет за собой неизбежную очистительную жертву — гибель героини:

Любовь мой храм, и правишь там
Ты, мой кумир, мой бог!
Пусть жизнь свою я отдаю,
Вступая в твой чертог!..

Как писал Китамура Тококу, если любовь поистине беззаветна, то ее ждут страдания и печаль.

Тему «О-Кумэ» развивает другое стихотворение сборника — «Родные края» («Бокё»). Всесильная любовь торжествует над богами, заставляет священника бежать из родного храма в надежде избавиться от греховной страсти:

Прощайте!
Я здесь не останусь ни дня —
Святынище Будды спасу от огня,
Что в сердце мучительной страстью проник,
И слез не иссякнет отныне родник...

Мотив «греховной любви», увлекающей человека в бездну, звучит во многих стихах Тосона: «Мираж» («Нигэмидзу» из «Молодых трав»), «Виною тут очаро-

вание вещей» («Цуми нарэ ба моно но аварэ о» из «Лепестков опавшей сливы»). Все эти произведения далеки от мрачного пессимизма, в них не ощущается безысходности, отчаяния. Наоборот, сила любви помогает героям вынести ожидающие их страдания и бесстрашно взглянуть в лицо смерти:

Не разнимая рук,
С тобою, милый друг,
Отправиться я рад
В крошечный ад.

«Мираж»⁵

Переплетение тем религии и любви в лирике Тосона не случайно. Религиозная окраска многих стихов — результат увлечения Тосона христианством. Обратившись для сравнения к поэзии европейского, в частности немецкого, романтизма, мы увидим, что конфликт «вера — любовь» так же типичен для нее, как конфликт «долг — чувство» (*гири* — *ниндзё*) для средневековой японской драмы⁶. Любовь, разрушающая святыни, подчиняющая себе все помыслы человека, воспета во многих шедеврах европейского романтизма. Тосон перенес конфликт «вера — любовь» на японскую почву, может быть, лишь инстинктивно уловив его драматизм и поэтичность. Едва ли в период создания «Молодых трав» и последующих сборников, т. е. начиная с 1896 г., сам поэт действительно страдал от противоречия между любовью и христианской религией, как в годы юности. По свидетельству автора специального исследования «Тосон и христианство» («Тосон то киристо кё») Хасэгава Идзуми, уже в 1894 г., после смерти Тококу, а отчасти и под влиянием его предсмертных работ Тосон отказался от догматов христианского учения [286, 36]. В дальнейшем его философское кредо определялось синтезом различных национальных и заимствованных учений гуманистического направления.

Тем не менее отказ от христианского вероисповедания не означал для Тосона полного разрыва с христи-

⁵ Сасафути Томоити отмечает, что это стихотворение, скорее всего, навеяно описанием любви Паоло и Франчески в «Божественной комедии» Данте ([264, 56]).

⁶ Подробный анализ этой тематики в творчестве немецких романтиков содержит книга В. М. Жирмунского [62].

анством, влияние которого продолжало сказываться в его творчестве. Любовная лирика Тосона, по наблюдению Хасэгава, изобилует ассоциациями, образными заимствованиями и параллелями с библейскими текстами [236, 38—39]. Нет ничего удивительного в том, что книга, в течение многих веков питавшая воображение западных поэтов, наложила печать и на художественное мировосприятие японского романтика, на тематику его стихов. Чаще всего Тосон по-своему интерпретирует темы Священного писания, наделяя их земным содержанием. Таково, например, стихотворение «Живая вода» («Вакамидзу»), воскрешающее образ из известной евангельской притчи о «живой воде». Тосон называет живой водой любовь, которая для него неисчерпаема и вечна:

Водою живую
Неиссякающей
Нас с тобою
Ключ напойт...

Водою живую
Мы станем с тобою
И светлым ручьем
Меж трав потечем.

Живое человеческое чувство — источник вечной молодости, к которому припадает поэт, забывая об изначальном смысле образа. Отголоски псалмов находим мы в «Мираже». В «Весенних речах» («Сюнси»), ритмической прозе из «Кораблика», начиная со строк *тосиваками отоко ё, ураваками отомэ ё...* («Муж молодой, девушка юная...») определенно слышатся мотивы «Песни песней». И в «Разлуке поздней весной» («Бапсюн но бэцури») из «Летних трав» печаль разлуки передает необычный образ:

У тех голубых вавилонских вод
На вербах лютни висели.
О тысячелетях любви и невзгод
Их струны протяжно пели...

При ближайшем рассмотрении эти строки оказываются вольным переложением псалма № 136, послужившего в свое время основой известного стихотворения Байрона «У вод Вавилонских, печалью томимы» [105, 408].

Подобные заимствования в поэзии Тосона становятся более понятны, если вспомнить, какую роль сыграли переведенные на японский язык псалмы в становлении романтических *синтайси*. Библейские мотивы встречаются и в «Пяти стансах о лунном свете» («Гэкко го сю» из «Летних трав»), и в «Песне о путешествии к реке Тикума» («Тикумагава рёдзё но ута» из «Лепестков опавшей сливы»), и во многих других стихах. Но везде земное, человеческое начало доминирует над божественным, любовь оттесняет веру.

В эпоху Мэйдзи для поэта неслыханной вольностью была даже попытка сравнить земную любовь к женщине (чувство низменное, согласно конфуцианским догмам) с поклонением божеству, а тем более поставить ее выше. Всего через год после японо-китайской войны, в разгар шовинистической горячки, поэт призывал не жертвовать жизнью на поле брани во имя императора и отечества, а жить во имя любви. Неудивительно, что подобные стихи Тосона вызвали возмущенный протест Такаяма Тёгю и его единомышленников, с одной стороны, и восторженные похвалы читателей — с другой. «В сборнике много стихов, воспевающих любовь, причем в основном это стихи небольшие по объему, иногда — изящные любовные песни, — пишет Тогава Сюкоцу, собрат Тосона по „Бунгакукай“. — Ныне все превозносят *синтайси*, и многие довольствуются тем, что облачают свои прозаические мысли в ритмизированную форму. В сборнике же Тосона все мысли воистину поэтичны. Не оттого ли это, что в „Молодых травах“ — неведомые нам доселе жаркая страсть, кровь, слезы и, наконец, сладкозвучная мелодия стиха?» [277, 33]. Для японского читателя была непривычна в лирике сама старая как мир поэтическая параллель «кровь — любовь», ставшая в наши дни олицетворением банальности. Возможно, именно поэтому наряду с прекрасными стихами типа «О-Ё» и «О-Кумэ» пользовалось успехом «О-Кику» — стилизованное под «плач» или «причитание», наивное и в то же время довольно претенциозное стихотворение.

В «О-Кику» автор перечисляет многочисленных литературных героев древности, погибших из-за любви, оплакивая их участь и предупреждая об опасностях страсти;

Пролила Кохару кровь
за любовь,
И Умэгава
погибла из-за любви...

Большая часть имен, названных в «О-Кику», относится к персонажам обширного драматургического наследия Тикамацу: Кохару, Умэгава, Тюбэй, Дзихэй. Сама форма последовательного перечисления в стилизованной под фольклор манере «плача» не давала Тосону возможности использовать в полной мере тот богатейший материал, который представляли для поэта-романтика любовные конфликты «мещанских драм» Тикамацу.

Вскоре, однако, Тосон понял, какие возможности таятся в сюжетах Тикамацу. С самого начала его обращение к литературе Гэнроку не было случайностью, продиктованной желанием блеснуть эрудицией. Его привлекала эта эпоха в национальной культуре точно так же, как творчество Данте и Шекспира — в культуре Запада. «Очень важно для нас было открытие Ренессанса... Так же и имена Шелли, Китса, Россетти, поэтов кружка прерафаэлитов не сходили с наших уст. И всегда это увлечение сочеталось со стремлением юного духа сопоставлять Восток и Запад» [269, 119]. Духовное обновление, свежесть и глубина восприятия мира, сопутствующие становлению культуры Ренессанса, не могли не волновать поэтов, выступавших за полное и безусловное раскрепощение человеческих чувств. Культ наслаждения (*нагусами*), распространившийся среди зажиточных слоев горожан, словно бросал вызов ортодоксальной конфуцианской морали, наложив свою печать на прозу, поэзию и живопись всей эпохи Эдо (1603—1867). Свободная от запретов и ограничений любовь стала предметом изображения лучших писателей своего времени, Сайкаку⁷ и Тикамацу. Для их героев любовь — не только источник наслаждения, но и высшая духовная сила, утверждающая независимость человека от феодальных законов, пусть даже ценою смерти. Именно в этом аспекте рассматривали литературу Гэнроку поэты японского романтизма.

«Мы с друзьями давно уже читали произведения Тикамацу, они служили постоянным предметом наших

⁷ Ихара Сайкаку (1642—1693) — знаменитый новеллист.

дух времени. «Не говоря уже об общепринятых эстетических воззрениях, — писал в 1895 г. известный художник Курода Сэйки, — для будущего японского искусства картины с изображением обнаженного тела ни в коем случае не представляют вреда. Они не только не вредны, но и необходимы, а потому следует всячески приветствовать их. До каких пор будут твердить, что наша страна — страна искусства, постоянно изображая при этом лишь одни бескостные людские фигуры?» [97, т. 5, кн. 2, 467]. Поэты-романтики в большинстве разделяли такую точку зрения.

В том же стиле выдержано и стихотворение «Под зонтом», воскрешающее героев драмы Тикамацу «Гонец в преисподнюю» («Мэйдо но хикяку»), Тюбэя и Умэга-ву. Стилистика страстных излияний в подобных стихотворениях Тосона оказала решающее воздействие на характер любовной лирики японского романтизма в целом. Условной символике древних *танка* Тосон противопоставил непосредственность чувства, которая, однако, нередко исчезала за мишурой сентиментально-романтических штампов. Здесь уместно провести параллель с некоторыми образцами европейского раннего романтизма, где в каждой строке встречается «невинная любовь, белокурая девушка... робкая грация... девическая чистота... кроткое спокойствие... жестокая насмешка... уединенная долина... — полный набор, составленный из клише сентиментальной лирики» [50, 47]. Ряд этих клише, бытовавших в преромантической и романтической поэзии всех стран Европы, можно было бы продолжить, что мы и видим у Тосона. Его стихи пестрят такими выражениями, как «черные очи» (*куроки мэ*), «алые уста» (*курэнаи-но кутибиру*), «горячие ладони» (*ацуки тэ но хира*), «слезы», «вздохи», «клятвы». Используя все эти образы как настоящие клише, Тосон не колеблясь переносит их из одного стихотворения в другое, подставляет в различные описания, накладывает тут и там на ткань стиха. Отчасти, вероятно, сказывается и влияние национальной традиции, также не пренебрегавшей выработанными веками штампами. Впоследствии, в лирике поздних романтиков, образы эти разрослись и обогатились, но не утратили своего основного отрицательного качества — стандартности.

Тем не менее отдельные стилистические недочеты,

которые выступают как недочеты только с позиций поэтики XX в., не умаляют общих достоинств любовной лирики Тосона. Стихотворения по мотивам драм Тикамацу с их неповторимым эмоциональным накалом, с их изяществом и своеобразной утонченностью остаются в числе лучших произведений, вошедших в «Молодые травы».

Гораздо меньше шаблонных образов встречается в любовной лирике, содержащей фольклорные элементы. Если в «Четырех рукавах» и «Под зонтом» ощущается некоторая искусственность — результат намеренной стилизации, то обращение к фольклору придает стиху Тосона органичную красоту и естественность. «Юное воображение очнулось от долгого сна и припало к источнику народной речи. Воскресли древние легенды...» [253, т. 1, 5] — пишет Тосон в предисловии к «Молодым травам».

Увлечение мифологией, народной поэзией и сказками характерно и для европейского романтизма. «Сказка есть как бы канон поэзии, — утверждает Новалис⁸. — Все поэтическое должно быть сказочным» [69, 287]. Сам Новалис, как и многие его последователи, часто превращал сказку в мистическое пророчество, полное зловещей символики. В японском же романтизме, где «демоническая» поэзия вообще не прижилась, народное творчество сыграло роль очистительной силы, удержавшей Тосона, и не только его, от подражательства, излишней манерности и других пороков, свойственных молодым поэтам и молодой поэзии. Любовью Тосона к сокровищам японского фольклора объясняется и популярность в народе его стихов.

Чудесный сказочный образ создает поэт в «Проделках лисы» («Кицунэ но вадза»). Стихотворение, состоящее из двух четверостиший, построено на характерном для народной поэзии, в особенности — песни, развернутом параллелизме:

Росистую кисть винограда
Под вечер утащит лисица,
Что в тенях осеннего сада
От взгляда людского таится.

⁸ Новалис (псевдоним Фридриха фон Гарденберга, 1772—1801) — немецкий романтик, один из руководителей иенского кружка.

Пуcкай моя cтpаcть — не лисица,
Пуcкай ты не гроздь винограда —
Таясь от нескромного взгляда,
Украcь тебя сердце cтpемится.

«Проделки лисы» как нельзя лучше соответствуют общей схеме психологической параллели, по Веселовскому, когда «сопоставлены два мотива, один подсказывает другой, они выясняют друг друга, причем перевес на стороне того, который наполнен человеческим содержанием. Точно сплетающиеся варьации одной и той же музыкальной темы, взаимно суггестивные» [19, 144].

Примеров подобной организации стиха немало в японском народном творчестве. Усиливая стилизацию образа, Тосон прибегает к широко распространенному в фольклорной поэзии приему — повтору, т. е. использованию одинаковых грамматических форм в первых двух строках второй строфы. Что касается суггестивности, о которой говорит Веселовский, то это понятие относительно, так как, раскрывая смысл параллели, Тосон тем самым снижает и суггестивность стиха. Но именно этим бесхитростная народная песня всегда отличалась от изысканной куртуазной любовной лирики.

Увлеченность фольклором сказывается и в более зрелой лирике Тосона. Так, в «Летние травы» входит стихотворный цикл «Поздравления к свадьбе» («Конъин но иваи но ута»), стилизованный под народное «величание» невесты.

Эти эпиграммы не принадлежат к числу шедевров Симадзаки Тосона, но они любопытны как попытка воспроизвести дух народной поэзии. Часть вторая «Поздравлений» даже названа «Песни стражей границы» («Сака-мори но ута») в подражание одноименному фольклорному лирическому циклу, вошедшему в «Манъёсю». К народному «плачу» приближается и форма стихотворения Тосона «На похороны матери» («Хаха о удзумэру но ута»).

Полностью имитирующие стиль народной поэзии произведения не слишком типичны для творчества Тосона. Гораздо чаще фольклорные, сказочные мотивы вплетаются в ткань стиха возвышенно-романтического содержания. Так, в стихотворении «С тобой на отдыхе» («Кимй то асобан») после описания «светильников

звезд» и «ночей блаженства» возникает образ из поэтического предания о влюбленных звездах ⁹.

То ли явь, то ли сон; одинокой звездой
Отражаясь в Небесной реке,
К Волопасу Ткачиха бесшумно плывет.
Замер стук челнока вдалеке...

В японскую поэзию легенда о Волопасе и Ткачихе пришла из Китая еще во времена «Манъёсю», и Тосон, завершая свое стихотворение таким четверостишием, словно создает ассоциативный мостик, уходящий глубоко в недра национальной культуры. Впоследствии он еще не раз обращался к этой теме в своей любовной лирике. С изменением общего настроения поэзии менялась и интерпретация образа. «Серебряная река» ¹⁰ («Гинка») из сборника «Кораблик» повествует уже не о восторгах юношеской любви, а о печальном ее исходе. Подчиняясь силе парадоксального поэтического олицетворения, звезды, символ постоянства и бессмертия, стареют и теряют свежесть чувств:

Взгляни на берега
Реки Небесной,
Влечение звезд друг к другу
Ослабело...
.....
Не стало юных звезд
На небосклоне,
Чтоб нам напомнить
Чары летней ночи...

Возможно, к этой легенде Тосона влекло и желание создать образ, созвучный его любимому «Эндимиону», в котором Китс воспел идеальную страсть.

В «Небесной реке» («Аmanoгава»), стихотворении из сборника «Летние травы», Млечный Путь предстает уже не преградой для влюбленных, а символом вечной в своем постоянстве любви, несравнимой с низменными земными увлечениями:

⁹ Согласно китайскому поверью, в ночь на седьмой день седьмой луны влюбленные звезды Волопас и Ткачиха соединяются, преодолев разделяющую их Небесную реку (Млечный Путь). В Китае и Японии день встречи влюбленных Танабата отмечается как народный праздник. Подробнее см. [73, 294—303].

¹⁰ Аллегорическое обозначение Млечного Пути (Небесной реки).

Взгляни, серебряным потоком во мгле ночной
Спешит волна Реки Небесной вслед за волной.
Одним источником бездонным порождена,
Вдали от суетного мира течет она,
Бурлит Река любви нетленной, страстей река,
И падает стремниной пенной за облака.

В подобных стихотворениях Тосона, где контекст не содержит прямых ссылок на общезвестную легенду, глубокое восприятие образа невозможно без знания его фольклорной основы.

Персонажи древних сказаний обретают новую жизнь под пером Тосона, становясь воплощением его романтических идеалов. Стремление по возможности романтизировать сказочный образ, придать ему сенсуалистическую окраску, отличает отношение Тосона к фольклору. В этом плане любопытна его интерпретация популярной сказки о рыбаке Урасима Таро¹¹. Герой стихотворения Тосона «Урасима» из сборника «Лепестки опавшей сливы» встречает юную русалку, дочь Дракона. В отличие от первоначальной фабулы сказки, девушка влюбляется в Урасима и ради него покидает подводный дворец, отказавшись от бессмертия, власти и богатства:

Пусть обрушится весь дворец Дракона!
Никогда я не вернусь больше в море.
Буду жить я отныне, мой любимый,
Лишь в одном дворце — твоём сердце!

Если многие европейские романтики были склонны абсолютизировать народное творчество, именно в нем «пытаясь найти основы своей „эстетической культуры“, не тронутой современностью, именно там искали „целостность“, уничтоженную буржуазным развитием общества» [135, 235], то Симадзаки Тосон воспринимал фольклор иначе. В народной традиции он искал средства оздоровления поэзии современной по форме и содержанию, отвечающей запросам эпохи. Стремление к целостности не означало для него возврата к прошлому.

¹¹ Герой сказки Урасима Таро спасает волшебную черепаху, которая в благодарность отвозит его во дворец Дракона, владыки морей. Там очарованный Урасима женится на дочери Дракона и остается жить во дворце. Через некоторое время он возвращается на землю, где прошло уже несколько десятилетий. Пораженный увиденным, Урасима открывает шкатулку, которую дала ему в дорогу жена, стареет и умирает. Подробнее см. [143, 9—13].

«Я хотел порвать с прошлым, приблизить поэзию непосредственно к нашим молодым сердцам...» [269, 84]. Противоречие между «напвной» и «сентиментальной» поэзией, по мнению Тосона, могло быть разрешено только в результате слияния обоих направлений.

Требование новизны стиха никогда не было для Тосона равносильно призыву к подражанию европейским поэтам. Еще в первые годы деятельности «Бунгакукай» он вместе с Китамура Тококу отстаивал достоинство национальной культуры в полемике против «западников». Сознательно или подсознательно Тосон передает в своей любовной лирике не только свободу чувств, присущую литературе Гэнроку и творчеству европейских романтиков, не только здоровый дух народной поэзии, но и утонченность древних *танка*. Очерки «В ожидании весны» («Хару о матицуцу») поясняют отношение Тосона к классической любовной *ута*:

«Иду полями нежных мурасаки,
Скрывающих пурпурный цвет в корнях,
Иду запретными полями,
И, может, стражи замечали.
Как ты мне машешь рукавом?

Та птица, что тоскует о былом, —
Ведь это бедная кукушка!
Боюсь, что это плакала она,
Совсем как я,
Что о былом тоскую...

Откуда же идет красота этих древних песен? Хотя в „Манъёсю“ и довольно найдется им созвучных, однако немногие, полагаю, могут сравниться красотой с этими древними *ута* принцессы Нукада¹². Нежные и женственные, они передают такие сложные чувства! Что ни говори, трудно сыскать равные им по прелести. К тому же в них ощущается глубокий подтекст» [253, т. 1, 139].

Не удивительно, что Тосон восхищается прежде всего самым характером стихов, их «нежностью и женственностью» — чертами, которые с самого начала преобладали в его собственной интимной лирике. Желание донести в *синтайси* очарование старинной поэзии, тради-

¹² Принцесса Нукада (род. в 596 г.) — известная поэтесса. Приведенные *танка*, включенные в «Манъёсю», цитируются по [95, т. 1, 74, 110].

ционное *моно но аварэ*, нередко приводило поэта и к излишней сентиментальности, вызывавшей резкие нападки критики. Хотя Тосон никогда не придерживался буквально принципа подражания древности, широко распространенного в средневековой эстетике, в некоторых стихах «Молодых трав» подражание стилю «Манъёсю» очевидно, и прежде всего в тех, на которые указывал сам автор: «О-Саэ» из «Шести девушек», «Твое сердце» («Кими га кокуро ва»).

Подобные стихотворения Тосона стали объектом язвительных нападок Такаяма Тёгю. В «Послании поэтам туманной школы» («Мороха но сидзин ни атау», 1897) Тёгю писал: «Я полагаю, что в таком туманном стиле чистая лирика, точнее, лирика смутных грез и задумчивости исчерпала себя. Поэты „туманной школы“, воскрешая старинные слова, слишком идеализировали чувства, стремясь даже в строе речи подражать древности. Разумеется, не следует целиком отвергать древность и подражание древности, но поэты „туманной школы“, избегая ясности смысла, выказывают в своих стихах раздражающее убожество...» [276, 31]. Несмотря на давнее пристрастие к полемике, Тосон согласился с замечаниями Тёгю и в дальнейшем старался избегать ненужной стилизации под старину. Разумеется, на его любовь к классической поэзии критика не повлияла.

Что касается «женственной» мягкой лиричности, неясного томления, то эта особенность, как сплав западного романтического идеализма с традиционной изысканностью, дает о себе знать в большинстве стихов «Молодых трав». Ито Синкити даже предлагает условное деление поэзии Тосона на лирику «сухую» (*кансо-сицу*, или «драй» *дзёдзё*), куда в основном относятся некоторые произведения чисто пейзажной лирики, и «влажную» (*ситотта*, или «уэт» *дзёдзё*), включающую все остальное [см. 253, т. 1, 136]. В известной степени такое деление справедливо, хотя и несколько искусственно. Особенно яркие образцы «женственной», «влажной» лирики представляют собой вошедшие в «Молодые травы» стихотворения-диалоги.

Форма стиха-диалога (*тайва си*) относится к числу новшеств, введенных Тосоном в современную японскую поэзию с целью расширить возможности интимной лирики. В европейской литературе форма эта получила по-

пулярность давно, и трудно установить точную дату ее зарождения. Во всяком случае, даже если не принимать в расчет стихотворную драму, поэзия XIX в. содержит немало примеров использования стиха-диалога в различных жанрах: в гражданской лирике («Поэт и гражданин» Некрасова), в любовной лирике («Юноша и мельничный ручей», «Раскаянные дочери мельника» Гёте), в сатире («Королевская фаворитка» Беранже) и т. д.

В поэзии *синтайси* до Тосона никто не пытался воспользоваться стихом-диалогом, возможно, считая такую форму неприемлемой из-за ее громоздкости. Тосон же, наоборот, полагал, что для интимной лирики романтизма форма диалога — счастливая находка.

В «Молодые травы» вошло шесть больших стихотворений-диалогов: «Смутный аромат» («Анка»), «Ладья-лотос» («Рэнгабунэ»), «Под сенью виноградных лоз» («Будо но ки но кагэ»), «Высокий терем» («Коро»), «Небесный конь» («Тэмба») и «Странник в дремучем лесу» («Синрин но сёё»). Все они относятся к роду «влажной» лирики. Большинство (первые четыре) написано в форме беседы между старшей сестрой и младшей, в которой повествуется о превратностях жизни, любовном томлении, горестях несчастной любви.

В сущности, *тайва си* Тосона развивают ту же тему, что и цикл «Шесть девушек», но в более отвлеченных образах. Красота природы гармонирует с красотой чистого чувства:

Младшая сестра:

Ветер ласков,
Небо ясно,
Так чудесны
Вечера!
Что сулит девице юной
Грез отрадная игра?

Старшая сестра:

Виноградную лозю
Щедро осень нас дарит.
Как расстаться мне с тобою?
Сердце образ твой хранит...

«Под сенью виноградных лоз»

Чрезмерная сентиментальность этих «женственных» стихов, вероятно, не смущала ни автора, ни читателей,

ни критиков. Последние с похвалой отзывались о стихах-диалогах, считая их большим творческим успехом Тосона. «„Смутный аромат“, „Ладья-лотос“, „Под сенью виноградных лоз“, „Высокий терем“ — эти четыре стихотворения, написанные в манере диалога, явились первой попыткой такого рода в *синтайси* эпохи Мэйдзи, — отмечает известный литературовед Каваи Суймэй. — Не было таких экспериментов и в поэзии эпохи Эдо или Хэйан. Хинацу Коноскэ пишет, что за формой вопрос — ответ теряется сила стиха, и он не удастся Тосону, но я так не думаю... Может быть, в некоторых местах стихотворению и не хватает напряженности, но это не столь уж пагубно с точки зрения формы» [253, 68—69].

Всеми средствами Тосон добивается в своих *тайваси* мягкости и плавности стиха, передающей нежность чувства лирических героев. Для этого он не только подбирает «чувствительные» эпитеты (*таносики* — «сладостный», *ясасики* — «нежный» и т. п.), не только прибегает к возвышенно-романтической лексике типа *отомэго* — «юные девы», но и широко пользуется возможностями графики. Как правило, желая облегчить зрительное восприятие текста, Тосон делит одну строку в размере 7-5 на две — соответственно по 7 и 5 слогов в каждой. Кроме того, почти весь текст написан *каной*, с минимальным употреблением иероглифики¹³. Такой способ записи следует рассматривать лишь как художественный прием, изобретенный Тосоном. Основанное, видимо, на подобных стихах заключение А. И. Мамонова о том, что *синтайси* отличаются простотой языка и ограниченным использованием иероглифики [94, 90], не подтверждается в других произведениях Тосона и его последователей. Часто они перегружены сложными, архаичными иероглифами, крайне затрудняющими чтение. Те же стихотворения Тосона, в которых он намеренно пытался воссоздать женственную манеру речи, действительно сильно облегчены в плане графики, и это касается не толь-

¹³ После изобретения национальной японской азбуки *кана* для женщин считалось хорошим тоном на письме употреблять в основном азбуку, а для мужчин — иероглифику. Эта традиция сохранялась в течение веков. Широкое использование иероглифики как бы подчеркивало образованность мужчины, хотя нередко и женщины ничуть не уступали в познаниях сильному полу. Правда, в классических *танка* иероглифику вообще старались вводить умеренно, чтобы не перегружать текст пятистишия.

ко стихов-диалогов. Например, «О-Кику» из «Шести девушек» также написано в форме четверостиший со строками по 7 и 5 слогов, где иероглифы фигурируют лишь в именах собственных.

Расплывчатые, наполненные устаревшей лексикой *тайва си* Тосона не пережили своего времени и вскоре были забыты, за исключением лишь «Высокого терема». Уже после второй мировой войны это стихотворение, положенное на музыку, под названием «Песня о печали разлуки» («Сэкибэцу но ута») обрело новую жизнь:

Всем влюбленным в этом мире
Расставанье суждено,
Я об этом над рекою
Слезы лью уже давно...

Особенно сложны, растянуты и многозначны образы «Небесного коня» и «Странника в дремучем лесу». Это о них писал Тогава Сюкоцу в критическом разборе «Молодых трав»: «Множество таких восклицаний, как „ах, ах!“, или „ну не грустно ли!“, весьма тяжело воспринимаются на слух и значительно снижают достоинства всего стихотворения...

Конечно, в целом поэтический стиль Тосона вовсе не туманен, как утверждают некоторые, но все же порой идеи его стихов очень смутны. От этого страдают, например, стихотворения „Небесный конь!“ и „Странник в дремучем лесу“. В некоторых местах лишь с большим трудом удастся разгадать их смысл» [277, 33—34].

Стихи-диалоги можно считать плодом гипертрофии элегического жанра в творчестве Тосона, вобравшим все недостатки сентиментально-романтического стиля: «чувствительность», театральность, местами излишнюю вычурность. То, что звучало красиво в его изящной прозе (*бибун*), становилось навязчивым и приторным в *тайва си*. Дело, вероятно, не только в пороках стиля, которые почти не ощущаются в лирических миниатюрах, а в естественном тяготении поэзии *синтайси* к ограниченному объему. Некоторые современные исследователи вообще склонны считать, что качество поэзии Тосона обратно пропорционально объему стихотворения [185, 330]. С этим мнением можно спорить, но что касается любовной лирики, то в большинстве случаев оно вполне оправданно. Однообразие ритма, употребление лекси-

ко-синтаксических клише, чрезмерная описательность — все это резко снижало художественную ценность *тайва си* если не в глазах современников, то в глазах последующих поколений читателей.

Совсем иной эффект создают строгость ритма, яркость романтических образов и мастерство композиции в таких шедеврах интимной лирики Тосона, как «Мираж», «Живая вода», «Сумерки» («Тасогарэ»), «Первая любовь» («Хацукои»), «Виною тут очарование вещей», «Падающая звезда» («Рюсэй»), «Знаешь ли ты?» («Сиру я кими»).

кокоро мо аран акидори но
коэ ни морэкуру хитофуси о
 сиру я кими
фукаку мо сумэру асадэно но
соко ни какуруру сиратама о
 сиру я кими
аямэ мо сиран ями но ё ни
сидэука ни угоку хоси кудзу о
 сиру я кими
мада хики мо мину отомэго но
мунэ ни хисомэру кото но нэ о
 сиру я кими

В песне беспечной птицы осенней
Ноту звенящую
 Слышишь ли ты?
Там, в глубине, под волнами прилива
Жемчуг таящийся
 Видишь ли ты?
В сумраке ночи звезд отдаленных
Перемещение
 Видишь ли ты?
В девичьем сердце музыку кото,
Нежные струны
 Слышишь ли ты?
 «Знаешь ли ты?»

Стихотворение представляет собой образец «напевной» романтической лирики, где значение отдельного слова менее существенно, чем его роль в общей структуре всего стиха, в его музыкальной организации. Метрическая схема строфы не совсем обычна для Тосона, предпочитающего четверостишия или шестистишия: 7-5; 7-5; 5. Мелодичность звучания достигается, пользуясь определением М. М. Гиршмана, при помощи интонационного монизма, когда «неожиданно обнаруженное содержание души-интонации выступает у романти-

ков на первых порах единственным содержанием» [30, 348]. При более тщательном анализе можно выделить сознательное использование поэтических возможностей языка на разных уровнях.

На уровне фонемном, как и в большинстве своих стихов, Тосон стремится к употреблению созвучий, богатых аллитерациями и ассонансами:

мунэ ни хисомэру кото но нэ о

Действующий в *ваго* закон открытых слогов и малочисленность гласных облегчают поэту задачу инструментовки стиха, так что почти все звуки в строке имеют одно или несколько повторений: два раза в приведенной строке встречается *у*, три раза *э*, пять раз *о*. Так создаются характерные для стиля Тосона гладкость и плавность.

На уровне лексическом относительная простота и ясность смысла сочетаются с умелым подбором романтической лексики: *сиратама* (жемчужина), *отомэго* (дева), *кото* (лютя) и т. д. Общую тональность стихотворения порождают определительные сочетания типа *ма-да хики мо мину... кото* («лютя, струны которой не знали еще прикосновений»). Такое усложненное определение, или распространенный эпитет, встречается в каждой строфе, и не менее четко в синтаксисе строфы соблюдается порядок слов: определение — определяемое — сказуемое в вопросительной форме.

Соглашаясь с утверждением Ю. М. Лотмана о том, что «единство текста как неделимого знака обеспечивается всеми уровнями его организации, однако в особенности — композицией» [90, 115], мы должны акцентировать внимание на той роли, которую играют в стихотворении разного рода параллелизмы.

Помимо служащих инструментовке стиха повторов фонетических, «Знаешь ли ты?» включает стройную систему грамматических параллелей. Одинаковая синтаксическая структура строф создает полный грамматический параллелизм, проходящий через все стихотворение, — явление довольно редкое в мировой поэзии и, безусловно, свидетельствующее о таланте автора. Одновременно первые три строфы представляют собой и психологический параллелизм к последней, раскрывающей «человеческое содержание» образа.

В романтической лирике, где многократное повторение призвано закрепить не логику мысли, а логику чувства, усилить интонационную окраску стиха, раскрыть основную музыкальную тему, особое место занимают такие стилистические фигуры, как анафора, эпифора, рефрен. Вот почему композиционное единство стихотворения Тосона скрепляет эмоциональная эпифора «знаешь ли ты?». Грамматическая связь между этим вопросом и содержанием строфы еще не позволяет называть его рефреном, хотя такое определение и напрашивается. Так, например, и в сходных со «Знаешь ли ты?» по композиции стихотворениях Пушкина и Жуковского с одинаковым названием «Певец» В. М. Жирмунский видит не рефрен, а эпифору, например:

Свирели звук унылый и простой
Слыхали ль вы?

(Пушкин)

Здесь прах певца земля сокрыла.
Бедный певец!

(Жуковский)

Тем не менее «Знаешь ли ты?» и так достаточно убедительно подтверждает прослеженную В. М. Жирмунским особенность романтической лирики: «В развитии концовки в направлении обособления от основной части строфы существенную роль играет ее метрическое выделение» [61, 52]. Тосон счел нужным обособить свою инверсированную эпифору в отдельную пятисложную строку, выделить ее как звучный музыкальный аккорд.

В итоге перед нами произведение искусства, не уступающее лучшим творениям европейских романтиков. Большинство перечисленных поэтических приемов характерно и для лирики природы, которая составляет самый сложный и, вероятно, самый удачный раздел творчества Тосона.

СИМВОЛИКА «ВЕСНЫ» И «ОСЕНИ»

При общем элегическом настрое поэзии Тосона ее никак нельзя приравнять к меланхолическим излияниям Ламартина или Мюссе. Сознание молодости и силы,

предчувствие грядущей весны оживляют лирику японского романтика, придают ей бодрость и свежесть звучания. «Жизнь — это сила. Сила — это голос. Голос — это слово. А новое слово — это новая жизнь» [253, т. 1, 6], — писал поэт в предисловии к «Собранию стихотворений Симадзакэ Тосона». Не печаль, передающая «очарование вещей», дает ключ к пониманию лирики природы у Тосона, а открытие заложенной в природе радости жизни, вечной новизны бытия. Добро в его поэзии побеждает зло, свет торжествует над мраком. Гимнами весне и солнцу предстают перед нами такие стихи, как «Весенняя песня» («Хару но ута»), «Фея весны Сао» («Сао химэ»), «Весенняя мелодия» («Хару но кёку»), «Новая заря» («Сингё»), «Бей в барабан» («Утэя хико»), «Утренняя звезда» («Мёдзё»), «Шум прилива» («Тёон»), «Два голоса» («Футацу но коэ») — из сборника «Молодые травы», «Рождение зари» («Акэбоно но тандзё») — из «Летних трав», и многие другие. В них отражены надежды поколения, преодолевшего мрак векового обскурантизма, избравшего своим девизом свободу духа и счастье творчества. Недаром цикл стихов о весне в «Молодых травах» назван «Заря жизни» («Иноти но акэбоно»).

Как правило, лирике Тосона не свойственно резкое столкновение крайностей. Антиподы *инь* и *ян*¹⁴ уживаются в его элегиях в гармонии полутонов. Но гимны весне с их жизнеутверждающим пафосом воспевают победу добра и света. Все они строятся на выпуклых контрастах. Мрачный сегодняшний день уступает место безоблачному завтрашнему:

У т р о

Там — Время и Начало,
Там — Путь и Сила,
Там — Любовь и Слово,
Там — Голос и Жизнь...

С у м е р к и

Здесь — тени и блуждания,
Здесь — сон и сновидения,
Здесь — мрак и покой,
Здесь — вечность, здесь — даль...

«Два голоса»

¹⁴ Мрак и свет, холод и тепло, зло и добро, согласно традиционной китайской философии.

В стихотворении для передачи антитезы «Утра» и «Сумерек» Тосон использует сложную и ранее в японской поэзии не встречавшуюся композицию. Обе части стихотворения параллельны друг другу по принципу антитезы, но каждая часть, кроме того, содержит ряд грамматических параллелизмов, которые одновременно связаны внешней анафорой с соответствующей строкой противной части. Это так называемая «амебейная композиция»¹⁵, при которой «композиционное движение как бы распространяется двумя волнами» [61, 38].

Все весенние гимны Тосона прекрасно музыкально организованы. Такие стилистические фигуры, как анафора, эпифора, рефрен, встречаются очень часто. Поэт стремится передать звучание голосов природы, славящих приход весны. В единой симфонии сливаются звон лютни («Утренняя звезда»), бой барабана («Бей в барабан»), пение птиц, журчание вешних вод.

Природа меняет цвета: снег уступает место молодой зелени, сквозь зимние тучи проступает голубое небо, залитое солнечным светом. «Чувства поэта свободно льются там, где им должно литься, замирают там, где должны замереть, не ведая сомнений и колебаний, — пишет Хомма Хисао. — Со всей ясностью проявляется здесь секрет простоты, очарование глубокой и чистой гармонии» [294, 81].

Почти каждое стихотворение содержит свой, особый, романтический символ весны. В «Фее весны Сао» — это сама фея, в «Шуме прилива» — мощный весенний прилив, в «Утренней звезде» — звезда любви — Венера, в «Рождении зари» — рассветная заря.

Хотя образы весенних гимнов Тосона большей частью самостоятельны, в «Новой заре» и «Утренней звезде» заметно влияние стихов Вордсворта и Шелли¹⁶ так же, как и в первой части «Изголовья из травы». Некоторые обороты просто целиком заимствованы у Шелли:

¹⁵ Как показал Ю. М. Лотман в структурном анализе одноименного стихотворения Тютчева («Два голоса»), амебейная композиция значительно увеличивает семантическую нагрузку образов, создавая возможность максимальной поэтической экспрессии [90, 180—185].

¹⁶ Стихотворения Вордсворта «Блуждал я одиноко, как облако» («I wandered lonely as a cloud») и Шелли «Если б был я быстрым облаком, чтобы полететь с тобою» («If I were a swift cloud to fly with you»).

Ах, если бы облачком утренним стать
И отсветом розовым зори встречать,
Ах, если бы облачком стать!

Ах, если бы стать мне поляной лесной,
Где с горлинкой голубь воркует весной.
Ах, стать бы поляной лесной!

«Новая заря»

Однако заимствования органично вписываются в контекст стихотворения, не нарушая его цельности и национального своеобразия.

Именно весенние гимны, несмотря на их немногочисленность, по существу, определяют характер ранней лирики Тосона. Почти все они сосредоточены в «Молодых травах». «Это лирика, наделенная прекрасными, женственными чертами, проникнутая любовным томлением, наполненная прелестными картинами природы» [157, 624].

Стихи Тосона, в особенности вдохновенные гимны юности из «Молодых трав», открыли новые, неведомые горизонты перед поэтами эпохи Мэйдзи. «Мне, право, трудно сказать, как удалось господину Симадзаки влить в свои ритмы, исполненные силы молодости, такую кипучую страсть, но гибкость и подвижность его фраз, свобода метрики — все это явилось для нас новым, неслыханным доселе голосом. — Так пишет в своих мемуарах современник и ученик Тосона Камбара Ариакэ. — Чувство, которое я испытал, впервые взяв в руки „Молодые травы“, можно определить как невыразимый восторг. Душа моя затрепетала, подобно крыльям бабочки на рассвете. Слова у Симадзаки были решительно не похожи на те странные, экзотические слова, что нравились мне раньше; если взглянуть в каждое отдельно, они поражают своей обыденностью, но в то же время звучат как редкостная музыка, чья мелодия возносит к небесам души застывший над весенним лугом прозрачный силуэт мотылька. Да, это были истинные песни — вот в чем причина моего увлечения „Молодыми травами“. Люди были как бы зачарованы звучанием нового голоса. Точно так же был зачарован и я, и впоследствии никогда в том не раскаивался» [253, т. 1, 155].

Чему же обязана успехом лирика Тосона? Только ли своей повышенной чувственностью, новизне, непосредственности восприятия мира или же еще и глубине поэти-

ческой мысли, философскому осмыслению природы? Вряд ли поэзия Тосона снискала бы себе славу, если бы она оставалась в плену эзотерических «духовных образов». Тосон принадлежал к той категории романтиков, которую не удовлетворяло бегство от действительности в мир болезненного воображения, в заоблачные сферы иррационализма и мистики. Таким поэтам, пишет В. В. Ванслов, «хотелось, чтобы их идеал, хотя он и духовен по своей сущности, не оставался бы все-таки только бесплотной мечтой, а приобрел бы какие-то более осязаемые формы... Романтики в мыслях, а иногда и в действительности, бежали от буржуазного общества за его реальные пространственные пределы. Самой популярной и широко распространенной формой такого бегства был уход в *природу*, которая приобрела в творчестве романтиков идеальное значение» [16, 121]. К творчеству Тосона понятие «уход в природу», а тем более «бегство в природу» не вполне применимо. У поэтов европейского романтизма можно выделить более или менее устойчивые типы отношения к природе и приемы ее изображения, как это делает в своем исследовании венгерский ученый К. Хорват [128, 204—253]. Это природа, и угрожающая человеку, и сочувствующая ему, и возвышающая его, и несущая новые представления о судьбе человечества. Но почти всегда в поэзии европейских романтиков идеальный мир природы противопоставлен низменному миру человеческих страстей. Обращаясь к природе, романтический герой, будь то Манфред или Мцыри, тем самым как бы отвергает свое прошлое, свой социум, в жажде приобщиться к некоей «высшей свободе». Отсюда и трагические тона многих произведений романтиков, ощущающих разрыв между человеком и природой. Проблема выбора между природой и обществом составляет основу романтического мировосприятия большинства европейских поэтов. Дуалистическое понимание мира, соединяющего в себе добро и зло, правду и ложь, свободу и «несвободу», покой и суетность, определяет воззрения романтиков на природу.

В поэзии Вордсворта и Ламартина, Шелли и Байрона тема природы-матери нередко омрачается страхом перед могуществом сил природы, перед ее бессмертием, словно насмехающимся над бренностью человеческого существования. Построенная на компромиссе гармония

между человеком и стихиями готова в любой момент разрушиться, так как «равнодушная природа» не снисходит до человеческих страстей и желаний. Такое конфликтное восприятие природы, специфически европейское и чуждое китайско-японской эстетической традиции, обнаруживает порой и Тосон¹⁷:

«Когда в жаркий летний день, отдавшись роскоши природы, отдыхаю я в тени виноградных лоз, кажется, тихий западный ветерок долетает из края блаженства. Виднеются сквозь листву волнующие сердце белые облака и темные тучи, плывущие по небу. В часы зноя припадаю к бурлящему, пенящемуся голубому ключу и беспредельно наслаждаюсь новыми мыслями. Вечером ждет отрада звездного сиянья. Печально светит заходящее солнце.

Но временами не могу я не усомниться в свойствах души природы. Как бы ни была приятна сень виноградных лоз, я задумываюсь порой: а не обманываюсь ли я в природе? Ах, не ошибаюсь ли я? Ведь родившая меня мать болеет за меня душой, проливает из-за меня слезы, днем и ночью думает и волнуется обо мне. Такова мать. Да, но в чем же обманывает человека природа? В чем? — А разве она не холодна и не равнодушна к нам?» («Под сенью виноградных лоз» [253, т. 1, 76]).

Возможно, не все в подобных высказываниях Тосона действительно передает его собственные взгляды, и здесь присутствуют элементы риторики, свидетельствующие скорее о знакомстве с европейской романтической концепцией природы. В поэзии японских романтиков полностью отделить свое от наносного, заимствованного вообще невозможно. Но нельзя отрицать тот факт, что лирика Тосона впервые в истории мировой поэзии синтезировала две принципиально различные тенденции поэтического отражения природы, обнаружив возмож-

¹⁷ В период расцвета японского романтизма широкое распространение получил жанр *бибун* — «изящной прозы», которая представляла собой нечто среднее между стихами в прозе и эссе. Образцом этого жанра может служить переведенное на русский язык сочинение Токутоми Рока «Природа и человек» [100]. Тосон до 1898 г. создал несколько произведений в жанре *бибун*, которые частично вошли затем вместе с лирикой в сборник «Кораблик»: «Из Мацусима» («Мацусима даёри»), «Под сенью виноградных лоз» («Будоо но ки но кагэ»), «Весенние речи» («Сюнси»), «Осенние речи» («Сюси»), «Печаль о зелени» («Анэн») и др.

ность не только их противопоставления, но и сочетания. Различия между этими тенденциями в общих чертах были сформулированы в статье американского ученого Дж. У. Миллера, посвященной разбору десяти стихотворений Мэн Хао-жаня¹⁸ в сопоставлении с поэзией Вордсворта и Кольриджа [178]. Основное различие между китайской (соответственно, и японской) лирикой природы, с одной стороны, и пейзажной лирикой европейского романтизма — с другой, Миллер усматривает в роли самого автора, или вернее, поэтического его автора, т. е. лирического героя, согласно нашей литературоведческой классификации. Как бы ни были глубоко личны и откровенны впечатления китайского поэта от созерцания ландшафта, лирический герой у него никогда не предстает погруженным в интроспективный анализ «по поводу» пейзажа, как это чаще всего бывает у Вордсворта. Поэт, пишущий в жанре *шан шуй* (горы и воды), не предается романтическим мечтам и фантазиям, навязанным картинами природы, но стремится к предельно полной и верной передаче деталей. Намеренно объективизируя свое восприятие, ощущая себя частью изображаемой природы, он выступает в условной роли постороннего наблюдателя¹⁹. Отсюда и различия художественного метода.

У китайского поэта, по мысли Миллера, время и пространство сфокусировано на тех конкретных предметах, которые он описывает в стихе. Эстетический эффект достигается только благодаря стройности и красоте самого описания. У европейского романтика, не признающего ограничений в полете мысли, детали пейзажа — отправная точка для многочисленных ассоциаций, не стесненных лимитами пространства и времени. У китайского поэта красота природы лишена трагизма, присущего романтическому воображению. Наконец, китайский поэт стремится передать в словах свое впечатление, но знает, что оно не исчерпывает всей сути увиденного. В то же время поэт-романтик пытается передать суть путем «растолкования» явлений, чаще всего неполного.

¹⁸ Мэн Хао-жань (689—740) — выдающийся китайский поэт эпохи Тан.

¹⁹ Впрочем, такой подход вовсе не ведет к обезличиванию поэзии, являясь лишь одним из положений канона, соответствующим принципу *сясэй* классической японской эстетики.

Такая дифференциация, безусловно, справедлива, но несколько упрощенна и схематична. Ведь и в китайской поэзии, например в стихах Ли Бо, встречаются пейзажные зарисовки с романтической эмоциональной окраской. В то же время и у Шелли есть стихи, которые воплощают идею безраздельного слияния с природой, родственную дзэнской эстетике [150, т. 5, 82—88].

Поэзия же Тосона объединяет традиционный и нетрадиционный, западный подход и никак не вмещается в рамки схемы, нарисованной американским исследователем. После статей Тококу, оказавших решающее воздействие на формирование эстетических воззрений молодого поэта, Тосон обратился к популярной в то время работе Сига Сигэтака «О японском пейзаже» («Нихон фукэй рон», 1894). Отстаивая значимость пейзажа в живописи и поэзии, Сига критиковал примитивную теорию Цубоутси Сёё, согласно которой природе в произведении искусства отводилась вспомогательная роль при раскрытии определенных черт человеческого характера. В своих суждениях Сига опирался на концепцию английского теоретика искусства Рескина, выдвинутую последним в «Лекциях об искусстве» (1870). Знакомство с трудами Сига и Рескина обогатило духовный мир Тосона, развило его способность к художественному восприятию красот природы.

Впрочем, не все в статье Сига вызвало одобрение Тосона. В 1895 г. он опубликовал полемическую статью «Высказываю некоторые соображения в пожелание современным критикам» («Исасака оmoi о нобэтэ коннити но хихёка ни нодзому»), где отвергал националистические взгляды Сига, превозносившего красоты ландшафтов «великой Японии». Тосон писал, что подлинно современную литературу невозможно создать, сохранив полностью традиционный подход к природе. В то же время и отождествление природы с божеством, свойственное многим западным романтикам, чуждо японскому романтизму. Отвергая статичность традиционной лирики природы, Тосон поддержал мысль Сига о том, что природа является комплексом взаимосвязанных динамических сил. Постигнуть всю красоту родной природы, по мнению Тосона, можно лишь путем внимательного наблюдения, тонкого сопереживания — отнюдь не впадая в поэтический транс, характерный для описаний приро-

ды у многих европейских романтиков. Примером такого восприятия природы может служить знаменитая «Песнь осеннего ветра» («Акикадзэ но ута») Тосона.

Стихи об осени, такие как «Осень пришла» («Аки ва кинну») и «Песнь осеннего ветра», изящны по форме и необычны по содержанию. Навеванные мотивами лирики английских романтиков, они несут в себе следы влияния танской поэзии и японской классики, ранних *синтайси* 80-х годов и элегий Китамура Тококу. Именно эти стихотворения наиболее ярко выявляют особенности творческого синтеза в лирике природы Тосона.

Автор серьезного исследования «„Бунгакукай“ и его эпоха» («Бунгакукай то соно дзидай»), Сасафуги Томонти, разбирая «Песнь осеннего ветра», строчка за строчкой сравнивает его с «Одой западному ветру» Шелли, которая послужила прототипом стихотворения японского романтика. Механически сопоставляя масштабы образов Шелли и Тосона, он приходит к выводу о слабости «Песни...» и огромном превосходстве Шелли. Дональд Кин, снисходительно отзываясь о «Песни...», замечает: «Такие близкие подражания европейским образцам кажутся забавными, но нужно иметь в виду, что единственными примерами новой поэзии, которые вдохновляли японцев, были родные нам европейские стихи. Если бы они основывали свое движение, скажем, на китайских стихах, результаты казались бы нам менее комичными» [169, 201]. Однако в такой оценке неправомерно как желание представить «Песнь осеннего ветра» неумелым подражанием, так и отсутствие критериев при сравнении двух произведений. В истории европейского романтизма также нередки примеры мнимых и действительных подражаний или переложений. Известно, что значительную часть творчества Жуковского составляют более или менее вольные переводы из европейских поэтов-сентименталистов и романтиков, но некоторые из этих произведений вполне оригинальны по стилю. У Лермонтова вместо переложений встречаются уже скорее импровизации на заданную тему в таких стихотворениях, как «Снежные вершины», «Гладиатор», «Когда волнуется желтеющая нива...»²⁰. Нередко в поэзии западного романтизма черпали вдохновение Тютчев и

²⁰ Об этом переложении Ламартина см. [25, 113—120].

Фет, что вовсе не дает повода обвинять их в эпигонстве. Не был эпигоном и Тосон.

Ода Шелли восславляет буйство стихий, сверхъестественную ураганную мощь вихря — «губителя и хранителя» всего живого. Очистительным испытанием пронесется над землей осенний ветер, воплощающий возвышенный романтический идеал Шелли. Ливень и град, громы и молнии несет на своих крыльях ветер. Его «мятежная гармония» вызывает в душе поэта «глубокий, полный тон», увлекаая за собой «сухую, как лист, мысль». Но бури и грозы не в силах смирить вольнолюбивый дух человека, укротить его стремление к добру и справедливости:

Пришла Зима, зато Весна в пути! [105, 477].

Стихотворение построено на причудливом сочетании сложных метафор и развернутых гипербола. Аллегорический образ ветра передает характерную для Шелли универсальность поэтического мышления, охватывающего все мироздание. Последние, четвертая и пятая, части «Оды» раскрывают аллегория и увенчивают грандиозное описание призывом:

Суровый дух, позволь мне стать тобой!
Стань мною иль неугомонней! [105, 477].

Совершенно в ином ключе выдержана «Песнь осеннего ветра» Тосона. Разница поэтического видения сказывается в первых же строках обоих стихов.

Посмотри, высоко в небесах
Облака изменяют свой путь,
Если ветер осенний морской
Принимается с запада дуть.

Шелли взывает к «дикому Западному ветру» (Wild West Wind), в то время как Тосон говорит о «тихо приходящем осеннем ветре» (*сидзука ни китару акикадзэ*). Затем, как бы следуя традиционным приемам жанра *шан шуй*, поэт одну за другой последовательно выписывает детали пейзажа, показывающие движение ветра: перемещение облаков в небе, шелест листвы павлонии, звучащий, словно струны лютни, и т. д. Тут же появляются приметы осени: одетые багрянцем склоны зеле-

ных гор; опавшие листья, залетающие в окно; спрятавшаяся в гнездо куропатка. Однако наряду с традиционными образами сезонной поэзии Тосон использует тропы, совершенно необычные для классической лирики природы. Он вносит в свою поэзию неизбежный для романтика субъективный элемент описания. Свежи и далеки от шаблона эпитеты типа *маитатисавагу кумо* («взвихренные облака», образ, видимо, подсказанный «steep commotion» у Шелли) или *ибуки мадовасу акикадзэ* («перехватывающий дыхание» осенний ветер). Неожиданны сравнения:

Словно брахманы — те, что несут
Поученье по сотням дорог,
Отправляются листья с ветвей
В путь на Запад и в путь на Восток...

Еще Н. И. Конрад отмечал это место как пример нестандартности поэтического мышления Тосона [77, 338]. Многочисленны и разнообразны метафоры, особенно в такой разновидности, как олицетворение:

Пусть он болью пронзает сердца, —
В шуме крыльев — и Голос и Мощь.

Исследователь китайской пейзажной лирики Дж. Фродшем отмечает, что «в китайской поэзии... полностью отсутствовало олицетворение сил природы» [158, 214]. Такой вывод вполне применим и к японской поэзии, где автору и в голову не могла прийти персонификация сил природы, ничтожной частью которых он себя считал. Весь образный строй классической японской поэзии зиждется на противоположном — на уподоблении человеческой жизни феноменам окружающей природы. Взять хотя бы наиболее распространенные параллели классической поэтики: цветение сакуры — бренность жизни, вспышка молнии — краткость жизни, соловьиная трель — песня любви, тронутые золотом деревья — признак старения. Цикличность процессов в природе неотделима в понимании древнего поэта от цикличности в жизни людей, первая предопределяет вторую. Так получила развитие «сезонная» поэзия природы.

В литературе эпохи Мэйдзи романтическое воображение нарушило цикличность восприятия мира, разорвало сезонную последовательность, заставило автора

абстрагироваться от объекта своих наблюдений. Тем не менее целиком отбросить традицию японские романтики не могли и не хотели. К тому же традиция в аспекте лирики природы требовала, с их точки зрения, не ликвидации, а дополнения и исправления. В старые формы можно было влить новое содержание. Эмоциональная оценка событий явилась стержнем попытки Тосона реформировать пейзажную лирику. От поэтики подтекста и символа он перешел к поэтике высказанного чувства, но это не означало открытого подражания европейским романтикам. Хотя в «Песни осеннего ветра» и нет такого глубоко личного восприятия природы, как в заключительных частях оды Шелли, но философские обобщения достаточно ярко раскрывают идею автора:

Пусть же люди вздымают мечи —
Не навек эта буйная рать.
Пусть клянут они время свое —
Их проклятьям недолго звучать.

Если у Шелли мощь ветра передается человеку, то в стихотворении Тосона она скорее противопоставлена бренности человеческого мира. Не романтический порыв, а буддийское «недеяние» определяет позицию поэта, диктует выбор изобразительных средств. «Сравнивая „Песнь осеннего ветра“ с „Одой западному ветру“, мы видим, что изображаемые в обоих произведениях явления природы резко отличаются по существу и по тону описания. Стихотворение Шелли рисует свирепый буйный вихрь, символизирующий катарсис космический и личный; стихотворение Тосона — едва заметное постепенное нарастание силы ветра. Соответственно, в арсенале Шелли волнующие и драматические образы, а у Тосона сам предмет изображения требует мягкости и сдержанности» [147, 172].

Хотя все без исключения критики проводят прямую линию от «Песни осеннего ветра» к оде Шелли, едва ли следует замыкать влияния, выявившиеся в этом стихотворении, на единственном произведении европейского романтика. Достаточно взглянуть на предпосланную «Песни...» в качестве эпиграфа *танка* Кагава Кагэки:

Какая печаль!
Последних цветов не жалея,
И ночью и днем

Гуляет по горным полянам
Бездурный ветер осенний.

Ведь в японской поэзии так же, как и в китайской, западный ветер издавна служил символом наступающей осени. Стихи Бо Цзю-и «Лютня», «Поздней осенью», «Осенние цикады» созвучны многим строкам «Песни осеннего ветра». Даже название цикла, включающего «Песнь...» — «Осенние думы» («Аки но омон»), — подсказано, вероятно, одноименным стихотворением китайского классика.

«Печаль осенних раздумий» — одна из ведущих тем лирики природы Тосона. Поэтическая рефлексия, одухотворенная юношеским чувством, сочетание традиционных «сезонных» образов с романтической чрезмерностью тропов, полета фантазии с дзэнской созерцательностью, — все это соединилось в небольшом стихотворении «Осень», которое можно назвать вершиной поэтического мастерства Тосона:

Осень пришла.
На деревьях багряный венец.
Кто же еще неподвластен осеннему хмелю?
Пусть молчалив и печален пребудет мудрец —
Я буду петь под звуки твоей свирели.

В трех строках поэт добивается удивительной стройности композиции при помощи эпитеты-зачина и параллельного перечисления примет наступившей осени. В то же время сложная семантическая связь между образами избавляет читателя от впечатления монотонности. Под кистью художника оживают цвета осени: зеленый виноград становится лиловым вином, окрашиваются в пурпур деревья и травы. Снова, как и в «Песни осеннего ветра», появляется мотив «эоловой арфы» — осенний ветер, перебирающий струны в кронах деревьев.

Так же, как «Песнь осеннего ветра» обычно сравнивается в критике с одой Шелли, «Осень» в силу некоторого сходства темы и образов принято сопоставлять с «Одой к осени» Китса. Влияние Китса охотно признавал и сам Тосон, который видел в творчестве английского романтика почти идеальное воплощение гармонии человека и природы. Особенно привлекал Тосона родственный эстетике дзэн-буддизма тезис о «негативной способности» поэта, т. е. о способности к неопределенности,

сформулированный Китсом: «Поэт не имеет собственно-го „я“, он все и ничто. У него нет характера. Он наслаждается светом и тенью, он приходит в упоение от дурного и прекрасного, высокого и низкого, богатого и бедного, ничтожного и возвышенного»²¹ [69, 793]. Мысль его как бы продолжает Китакура Тококу в своей статье «Голоса природы и поэт»: «Кто видит единство и не замечает множества не-единств, — тот поэт. Кто видит великое равенство вещей, великую неделимость на лучшее и худшее и не замечает множества случаев неравенства и деления, — тот поэт» [232, 238].

Способность поэта к перевоплощению, к полному самоотрицанию и слиянию с явлениями внешнего мира представлялась особенно ценной японским романтикам, воспитанным на традиции дзэн. Недаром вслед за Тосоном увлечение поэзией Китса охватило поздних романтиков, Кюкина и Ариакэ. Постигание природы с широтой мысли европейского романтика и тонкой чувствительностью японца было идеалом для Тосона и его последователей.

Тосон не собирался идти тем же путем, что Китс. Его «Осень» не более чем импровизация на тему Китса, наполненная совершенно иным содержанием. В известной степени «Осень» — произведение более законченное и стройное, чем состоящая из трех частей, избыливающая пышными образами и цветистыми описаниями ода:

Пора туманов, зрелости полей,
Ты с поздним солнцем шепчешься тайком,
Как наши лозы сделать тяжелей
На скатах кровли, крытой тростником...
[49, 195].

Главное у Китса — воспроизведение зрелой красоты садов, роскоши осенних пейзажей, пиршества природы. Потому и образы его пышны, словарь изыскан, грамматические обороты усложнены, ритм (различный во всех трех частях) растянутый, плавный. В целом создается

²¹ Ср. с положением из дзэнского трактата «Сутра о доверии к духу» («Синдзинмэй», кит. «Синсинмин»): «Самое малое так же велико, как самое большое, ибо грани между ними нет... Дух верующий не дуален, дух дуальный не верует» [150, 98].

впечатление высокого, одического стиля. Поэт не просто воспеваеt осень, он ее славословит.

У Тосона, как всегда, на первом месте музыкальность звучания. Прелесть осенней природы, переданная мелодией стиха и запечатленная в отдельных ярких зарисовках, корреспондирует с душевным настроем автора. Намного явственнее, чем у Китса, в стихотворении Тосона выступает ассоциирующееся с осенью дионисийское начало. Естественность смены времен года, увядания и расцвета порождает естественность отношения человека к природе. Подлинная мудрость не в бесплодных раздумьях и грусти, а в наслаждении жизнью, природой, искусством.

Снова, как и почти в любом стихотворении Тосона, мы видим в «Осени» не только влияние Китса, но и налет эпикурейства Ли Бо:

Я за чашей вина
Не заметил совсем темноты.
Опадая, во сне
Мне усыпали платье цветы [87, 55].

Зримо или незримо китайская классика всегда живет в поэзии Тосона. Так рождается сплав старого и нового, традиции и заимствования, Востока и Запада в романтической лирике природы.

ПЕСНИ СТРАНСТВИЙ

Стремление к слиянию с природой Тосон воплотил в поэзии, достигнув того, о чем говорил Тококу в своих размышлениях: «Когда грустишь, тебе кажется, что грустишь один, но это не так — все в природе грустит с тобою вместе. Когда радуешься, кажется, радуешься один, но это не так — все в природе радуется с тобою» [232, 238]. Живя жизнью природы, вслушиваясь в голоса птиц и свист ветра, вглядываясь в краски облаков²², поэт по-новому воспринимает мир. «Все сущее вочелове-

²² В «Лепестках опавшей сливы» Тосона большой раздел составляют очерки под названием «Облака» («Кумо»). В них поэт детально описывает изменения контуров, цвета и оттенков облаков на протяжении многих дней. Красота живописных этюдов сочетается в «Облаках» с точностью метеорологических наблюдений.

чив», он снова и снова находит в природе, в ее наиболее утонченных феноменах (как, например, цветок — символ совершенства органического мира в эстетике романтизма) ускользающий идеал красоты и хрупкой гармонии.

«Не свойственно ли цветам, наделенным чувствительной к печали природой, горевать о краткой жизни росы?.. — пишет Тосон в ритмической прозе „Печаль о зелени“ („Аизн“) из сборника „Кораблик“. — Задаюсь вопросом: что стыдится даже собственного отражения, не знает предела в движении своем, не знает границ в блужданиях своих, не знает рубежа, где упадет оно? — И отвечаю себе: не достойно ли сожаления одинокое, поддающееся треволнениям человеческое сердце! Поистине, не знаю ничего в мире, что так чувствительно к печали. Вот и я тоже встречал многие весны и осени, видел разные цветы. Были среди них такие, что, казалось, смеялись, и такие, что, казалось, грустили; такие, что, казалось, дремали, и такие, что, казалось, кокетничали. Они опадали под луной, плыли, увлекаемые потоком, зябли под ветром, страдали под дождем. И, наконец, они уносились куда-то и исчезали, исчезали и уносились, а исчезнув, переставали омрачать сердце думами о них. Как же непостоянно наше сердце! Как печален ваш цвет, о цветы! Наверное, кто-то в думах о нашем мире похитил вас с небес и принес на землю, но, заблудившись, пустил вас плавать в этом печальном потоке вместо того, чтобы вернуть обратно на небеса, — поистине, не привязался ли он к вам сердцем? И краткого мига не пробудете вы в этом мире. Отцветете — и опадете, опадете — и унесет вас поток. К чему вы стремитесь, за чем гонитесь?..

Пока говорил я так, солнце с ясного неба ушло в тень западных гор, повеял нежный ветерок и одинокий крик горной птицы влился в печаль сумерек. Поистине, нет ничего горше расставания осенним вечером. Как ни ждут меня дома, я, уходя, снова возвращаюсь к цветам; вернувшись, снова стремлюсь уйти, но когда посмотрю — цветы лишь молчаливо плывут по воде» [253, 82—83].

Природа играет главную роль и в поэзии романтических странствий Тосона. Тема странствий, подсказанная юношескими скитаниями поэта, бежавшего от несчаст-

ной любви, очень важна как для понимания общей направленности лирики поэта, в особенности «Молодых трав», так и для выявления типологического родства между японским и европейским романтизмом. Наиболее известны такие «песни странствий» Тосона, как «Изголовье из травы» («Кусамакура») и «Странник в дремучем лесу» — из «Молодых трав», «Песня о путешествии к реке Тикума» («Тикумагава рёдзе но ута») и «Возле старого замка в Коморо» («Коморо нару кодзё но хотори») — из «Лепестков опавшей сливы». Поэзию странствий, как и любовную лирику, нельзя назвать особым жанром. У Тосона это, скорее, определенная сюжетная направленность лирики природы, совместившая две в равной мере значимые поэтические и культурные традиции. Речь идет о поэзии «романтических блужданий» в творчестве европейских поэтов XIX в. и «поэтическом паломничестве», широко распространенном в Китае и Японии.

Для поэзии европейского романтизма с ее тенденцией «бегства от общества» тематику странствий, безусловно, можно считать доминирующей в лирике природы. Поэт, как правило, не живет на лоне природы, он приходит к ней из леденящих объятий города в поисках свободы и покоя или в поисках «сочувствия» разбуженным страстям, спасаясь от несчастной любви [128, 207—209]. Таким образом, описания природы становятся существенным атрибутом путешествия поэта. Конечно, каждый поэт решает задачу по-своему, сообразно со своим стилем, вкусом, творческой манерой, но оставаясь все же в русле общей тенденции. Природа выступает необходимым фоном странствий, созвучным переживаниям лирического героя, а странствия, в свою очередь, — излюбленным композиционным приемом для показа природы в движении, в развитии, во всем ее многообразии. Такую связь мы наблюдаем в «Аббатстве Тинтерн» и «Прогулке» Вордсворта, лирических пассажах с описаниями природы из «Чайльд Гарольда» Байрона, в стихах из «Созерцаний» Гюго, в кавказских стихах у Лермонтова и в крымских сонетах Мицкевича. По сути, вариацией темы странствий являются и те картины природы, где сам лирический герой-автор относительно статичен: «Прощание с морем» Пушкина, «Альпы» Тютчева, «Озеро» Ламартина и т. п. Ведь здесь открывают-

ся ландшафты, увиденные в один из моментов путешествия и послужившие объектом поэтической рефлексии

В литературе Китая, Японии и других стран дальневосточного региона поэзия странствий зародилась, получила развитие и была канонизирована за много веков до появления европейского романтизма. Органическое слияние с миром природы было основной предпосылкой поэзии. Хотя принципы восприятия природы на Востоке и на Западе далеко не совпадали, но если судить по общему впечатлению, то правомерен и такой взгляд: «В Китае подъем пейзажной поэзии идет рука об руку с романтизмом, который китайцы называют *фэн лю* („ветер и вода“), весьма схожим с западным романтизмом» [158, 203]²³. Поэты и художники, вырабатывавшие принцип *фэн лю*, и их последователи старались совмещать теорию с практикой. Они много путешествовали, совершали увеселительные и познавательные поездки в горы, посещали и красочно описывали достопримечательности страны. Сюда следует добавить и традицию даосского поэтического отшельничества, ничего общего не имеющего с христианским аскетизмом, но направленного на углубленное постижение свойств природы и человека. И буддизм, и конфуцианство, и, в особенности, даосизм определяют природу как источник великой гармонии и подлинных духовных ценностей. Человек же в системе буддийско-конфуцианско-даосского философского феномена является не царем природы, а ее частью. Но природа вечно в движении, следовательно, и человек не должен предаваться пассивному созерцанию, должен быть всегда в пути, участвуя в круговращении вещей. Этот тезис лежит и в основе дзэнского *modus vivendi* художника. В нем ключ к пониманию творчества любимых японскими романтиками поэтов — Сайгё и Басё.

Изобилующие яркими пейзажными зарисовками, сценками сельской жизни, поэтическими реминисценциями и прекрасными авторскими *хайку*, дневники Басё пользовались любовью Тосона и его друзей, а иногда становились и образцом для подражания.

Романтические *синтайси* впитали метафорическую символику поэзии странствий, сложившуюся в жанрах

²³ О «романтизме *фэн лю*» см. [64].

тёка, *танка* и *хайку* на протяжении многих веков, зачатки которой встречаются еще в «Манъёсю». Как и в древних песнях, у романтиков «рукава кимоно, намокшие от слез», обозначают горечь разлуки, «махать рукавом» — провожать, «дикий гусь» — вестник из дома, посланник от возлюбленной, «изголовье из травы» — ночлег в пути или просто скитания, «крик журавля на рассвете» — пробуждение в пути²⁴. В *танка*, например, метафорические образы могли заменить детальное описание встреч, проводов, путешествия, отдыха в пути, тоски по родине. В *синтайси* же они сопровождают описание, разнообразят его, придают колорит картинам природы, вызывая поэтические реминисценции и устойчивые ассоциации. Конечно, в японском романтизме обращение к древности характерно не только для поэзии странствий, но именно в ней лучше всего раскрываются особенности воззрений поэтов эпохи Мэйдзи на природу, преломленные через призму традиционной поэтики.

Тосон первым в истории японского романтизма обратился к теме странствий, открыв новые перспективы перед развивающейся поэзией *синтайси*. «Песни странствий» Тосона, синтезировавшие западную и восточную поэтические традиции, представляют собой один из наиболее сложных и интересных разделов его творчества. В поэзии странствий как нельзя лучше прослеживается своеобразие художественного метода, отличающего большинство романтических *синтайси* от классической средневековой лирики.

Импрессионистическая направленность классической японской поэзии (исключая *тёка*) всегда влечет за собой предельную концентрацию поэтической мысли в кратчайшей форме. Рассчитанная на ассоциацию и домысливание, эта поэзия в качестве одного из основных положений канона выдвигает единство, строгую определенность места и времени действия, какие бы пространственно-временные связи ни были заложены в подтексте стихотворения.

Где же сегодня
Нарву я под вечер травы
Для изголовья?
Только одно впереди —
Сумрак над ширью полей... [179, 117].

²⁴ Подробнее о метафорической символике *танка* [31, т. 1—3].

Автор подразумевает долгий путь в прошлом и печальный одинокий ночлег в будущем, но сама по себе *танка* акцентирует внимание на настоящем, и только. Художественное время совмещается с временем историческим, характеризует некую данную, конкретную ситуацию и вызванное ею переживание.

Совсем иная, европеизированная, расширенная структура типична для поэзии странствий у Тосона, где, пользуясь определением М. А. Сапарова, «каждый временной срез произведения как процесса самовоспроизводящегося и синтезируемого в актуальном тождестве объекта и субъекта неминуемо объединяет: 1) уже осуществившееся, „выкристаллизовавшееся“ и „затвердевшее“ *прошлое*, 2) непосредственно переживаемое *настоящее*, 3) еще не осуществившееся, но уже антиципируемое *будущее*» [108, 98]. Появление историзма — неизбежное следствие эволюции поэтической культуры нового времени — налагает отпечаток и на лирику Тосона.

«Изголовье из травы» и другие стихи на тему странствий из «Молодых трав» отражают чувства поэта в период его скитаний по стране (1894—1896). После замужества и безвременной смерти Сато Сукэко он в течение трех лет путешествовал по районам Кансай и Тохоку, а затем поселился в небольшом провинциальном городке Сэндай. Действие «Изголовья из травы» разворачивается на фоне равнины Мияги в окрестностях Сэндая.

Трудно найти в лирике Тосона стихотворение более целостное по замыслу и в то же время более разноплановое, более пестрое по образному строю. Схема стихотворения такова. Поэт, потерявший возлюбленную, зимой в отчаянии блуждает по горам и долам и наконец выходит на равнину Мияги близ морского побережья. Там, сквозь печальный рокот волн, он вдруг различает голос соловья, вещающий о приходе весны. Минорные ноты сменяются мажорными. Природа оживает, а вместе с ней и поэт как бы пробуждается для новой жизни.

Развитие действия в стихе воспроизводит одну за другой картины скитаний поэта и его душевных мук. При этом достаточно четко обрисовываются: 1) план далекого прошлого (как предпосылка всех страданий лирического героя):

В те невинные юные годы
Я и первой любви не изведаль...

2) план близкого прошлого (описание скитаний);
3) план настоящего (раздумья на берегу моря); 4) план «антиципируемого» будущего (предчувствие весны). Романтический герой, бредущий в безутешном горе сквозь ветер и снег навстречу неизвестности, на первый взгляд мало отличается от героев европейского романтизма.

Однако художественное время, в котором существует лирический герой Тосона, значительно расширяется за счет тех поэтических реминисценций, которых западные романтики, отстаивавшие свою индивидуальность, старались по возможности избегать.

Самые высокие романтические образы Тосона, казалось бы вполне интернациональные и говорящие только о живости воображения поэта, при более внимательном рассмотрении оказываются тысячью нитей связанными с классической традицией. Так, стихотворение открывается строками:

В полутьме над вечерней волною
Прокричал одинокий тидори,
И душа моя, крылья расправив,
В край печальный стремится, за море.

Мистический образ птицы-души, впоследствии поэтизированный Камбара Ариакэ, — плод фантазии Тосона, но вполне реальную основу этой метафоры мы находим в *танка* Какиномото Хитомаро, крупнейшего поэта «Манъёсю». Через образную ассоциацию настоящее проецируется в прошлое, создается временная историческая перспектива:

В час, когда ты печальная плачешь
У моря далекого Оми
Над волною вечернею, птица тидори,
Сердце вместе с тобой замирает в отчаянье
горьком,
И тоскою я полон тогда о минувшем [95, т. 1, 174].

Классические образы встречаются почти в каждой строфе. Лед в душе, который, оттаяв, превращается в слезы (*мунэ но коори но мусубарэтэ//токэтэ намида то нари ни кэри*), перекликается со знаменитым образом

из «Кокинсю» — оттаявшие слезы соловья (символ весны).

Пожалуй, такое уподобление образов не вполне укладывается в рамки приема традиционной поэтики *хонкадори*, основанного на употреблении цитаты или создании вариации на тему известного стихотворения, но, во всяком случае, очень близко к нему. Совершенно естественно в ткань стихотворения вплетаются образы, которые можно назвать лейтмотивами классической японской поэзии, например:

Выйдя утром к утесу над морем,
Уносился я сердцем далеко,
В край родимый, в столицу — и песне
Отвечал нескончаемый рокот.

Лексические средства стиха также неразрывно связаны с классической поэтикой *вака*. Вот пример искусного употребления омонимической метафоры *энго*²⁵, весьма типичный для Тосона:

митинаки има но ми нарэ ба ка
варэ ва *митинаки* но о ситаэ
омои ханарэтэ *митиноку* но
Мяги но ни мадэ *маёикину*

Оттого ли, что *Путь* мне неведом,
Без дорог, чрез поля и овраги
Брел я скорбным *путем*, чтобы *выйти*
Под конец на равнину *Мяги*.

Двузначность слова *мити* (*путь*), обусловленная его полисемантическими свойствами, в сочетании с омофоническим эффектом (*митинаки* — *митиноку*) придает сложность и полноту образу, как бы давая контекстуальную психологическую мотивировку скитаний героя.

Но не всегда пейзаж в поэзии странствий Тосона выступает в таком условном, схематизированном контексте, как вариация на давно известные темы. Элегический настрой основной части стиха определяет функцию пейзажа как создателя общей психологической тональности. «Тон, тон — самое привлекательное качество

²⁵ Об *энго* см. подробнее [56].

картины или гравюры, — писал мастер романтического пейзажа Констебль, — его замечают прежде всего остального; как распутившийся цветок, он приглашает рассмотреть все растение» [97, т. 4, 336]. Именно так и воспринимаются многие пейзажные зарисовки в «Изголовье из травы»: холодные волны, равномерно набегающие на берег, редкие лучи зимнего солнца над пустынной равниной, сорока, печально кричащая в небесах. И каждый новый штрих пейзажа, каждая новая картина поясняют оттенки чувств лирического героя: грусть, отчаяние, одиночество.

В конце прошлого века перед японскими художниками встала насущная проблема — реформация традиционных методов и прежде всего освобождение от канонов пейзажной живописи. Изменение взглядов на функцию пейзажа в картине непосредственно отражалось и в поэзии романтизма. Сравнивая преимущества старой и новой школ, Курода Сэйки отмечал: «Художники старой школы познают, что в такой-то манере следует писать листья деревьев, а так-то облака, и эти заученные формы вводят в привычку. Когда же обращаются к природе и задаются целью написать что-то, то прежде всего перед глазами возникает картина, выбранная образцом, а уж потом работают в манере, в которой написан образец. Это я и считаю методом обучения старой школы, стилем живописи старой школы. Возьмем, например, картину захода солнца, когда оно наполовину скрылось за горой, а его последние лучи там и сям еще освещают верхушки деревьев. Когда, изображая этот момент, учитывают состояние погоды и то, сколько света падает на землю, это и есть новая школа. Напротив, когда известный пейзаж, как то Миядзима в Аки или же Ама но Хасидатэ, изображают в заученной манере, — это старая школа. Когда изображают пейзаж, фиксируя его формы, — это старая школа. Что же касается новой школы, то она в первую очередь отображает чувства, возникшие при любовании этим пейзажем» [97, т. 4, 467—468].

Хотя пейзаж у Тосона и не вполне еще свободен от «фиксирования формы», но тот факт, что в поэзии странствий поэт стремится к отображению чувства через посредство пейзажа, очевиден. Причем, конечно, выбирается пейзаж, отвечающий общему настрою стихотворения.

Здесь, вероятно, сказалось и увлечение Тосона поздней прерафаэлитов с их культом романтического пейзажа, с их сенсуалистическим восприятием природы. Особенно заметно влияние пейзажа на тональность стиха в заключительной части «Изголовья из травы». От мрачных этюдов и зарисовок, перемежающихся стенами и укорами судьбе, от разобщенных описаний зимней природы поэт переходит к теме весны, создавая мощную симфонию красок, звуков, ароматов: разносится над полями первая трель соловья, слышится шум прилива, налетают порывы свежего ветра, благоухают распускающиеся цветы сливы, рдеют утренней зарей облака на востоке, и даже песок на берегу моря покрыт зеленью молодых трав²⁶.

В «Страннике в дремучем лесу» роль пейзажа значительно возрастает. Отношение поэта к природе переходит буквально в религиозное поклонение. Убранство осеннего леса воспроизводится словно роспись храма, где каждая деталь заслуживает пристального внимания:

Не осталось в лесу
И следа от минувшей весны.
Как на дереве камфарном
Голые сучья красны!
Как поблело хвои,
Как вид криптомерии хмур!
Как на темных дубах
Обесцветился листьев ажур!..

Такая концентрация и цельность образов, еще не слишком характерная для стихийной, юношеской лирики первого сборника Тосона, достигает апогея в его песнях странствий из «Лепестков опавшей сливы». Эти стихи отличает от поэзии «Молодых трав» не только более определенная элегическая направленность, но и более скупые изобразительные средства, зрелое мастерство, углубленный психологизм без излишней патетики.

Несмотря на использование традиционных образных средств, поздняя поэзия странствий Тосона более соответствовала по духу эпохе расцвета романтизма, чем его юношеские опыты в этой области. В лирике «Молодых

²⁶ Символический образ молодых трав, олицетворяющих «весну жизни» в стихотворении, дал название и всему сборнику Тосона «Молодые травы».

трав» стремление к новизне нередко приводило к стилистическим излишствам, к намеренной идеализации вполне реальных, жизненных чувств, к подчинению романтическому «художественному канону». Довольно быстро общий ход развития поэзии *синтайси* и эволюция творческих принципов самого Тосона отразились в обособлении поэтического стиля (чего удалось добиться не многим его современникам). Постепенно конкретная лирическая ситуация, индивидуальный контекст вытесняют контекст-клише или контекст-варнацию. Тема приобретает относительную самостоятельность, хотя стандартность поэтических приемов еще дает о себе знать.

Песни о путешествии к реке Тикума относятся к тому роду классической элегии, где «для объяснения своего душевного состояния (или скорби своего героя) поэт... прибегал к определенной, более или менее условной мотивировке, создавал своего рода символическую декорацию — сжатое, эскизное изображение обстановки, созвучной его грусти и душевным терзаниям. Вследствие этого романтическая элегия зачастую приобретала известную биографическую (или условную) сюжетность» [125, 82]. В поэзии европейского романтизма лучшие элегии на темы странствий непременно обладают перечисленными качествами, которые, собственно, и обеспечили успех этому жанру, избавляя его от чрезмерной сентиментальности и распространенных штампов.

Написанное четырьмя годами позже «Изголовья из травы» стихотворение «Возле древнего замка в Коморо» относится к последнему периоду поэтической деятельности Тосона. В то время он жил в городке Коморо (префектура Нагано), откуда, по своему обыкновению, нередко совершал прогулки по окрестностям. «Часто проходил я по тропинке, которая вела мимо старого замка, через долину, через поля» [269, 172], — вспоминает он в «Ранней весне». Так родилось стихотворение, ныне известное каждому японцу, вошедшее в десятки учебников и хрестоматий:

Над руинами древнего замка в Коморо
Облака проплывают, и путник во власти печали...

Снова, как и во многих стихах Тосона, мы обнаруживаем здесь реализацию оригинального творческого

замысла при помощи традиционных образных средств. Стихотворение открывается *утамакура* — древнейшей стилистической фигурой, вводящей в зачине определенный топоним и несущей в данном случае большую композиционную и смысловую нагрузку. Согласно предписаниям классической поэтики, упоминание о «старом замке в Коморо» прежде всего указывает на место действия. Тосон не случайно выбирает замок в качестве фона, видя в нем прекрасную «символическую декорацию», необходимую для романтической элегии подобного рода. Обратившись к живописи эпохи романтизма, мы убеждаемся в том, какое внимание уделяли художники романтического направления гармонии пейзажа с элементами «исторической» архитектуры. Так, Тёрнер, один из лучших пейзажистов своего времени, разработал теорию «исторического пейзажа», указывая в лекциях, что «для создания чудесных произведений искусства необходимо установить союз Пейзажа, Архитектуры и Скульптуры с Историей» [97, т. 4, 319].

Еще более определенно высказался о роли исторических реалий Байрон: «Именно благодаря „искусству“ — колоннам, храмам, обломкам разбитого судна — оживает связанная с этими местами древняя поэзия, и они продолжают оставаться поэтичными и в наши дни: сами места тут ни при чем. Не будь поэтических ассоциаций, эти места пребывали бы в забвении и в запустении, погребенные в смутном хаосе, как Вавилон и Ниневия, — лишённые поэзии и лишённые жизни» [69, 780]. Хотя Тосон, по всей вероятности, и не был знаком с теоретическими изысканиями в этой области, но примером ему служили поэзия и живопись европейского романтизма, где архитектура часто являлась органическим дополнением природы. Зброшенные средневековые замки и античные развалины в глазах романтиков не только создавали исторический фон, оттеняя красоты пейзажа, но и несли в себе шеллингианскую идею «связи времен», доказательство торжества «идеального Абсолюта» над бренными творениями рук человеческих:

О чем в тишине вещают древнего замка руины?

Что отвечают им волны, плещущие о брег?

— «Подумайте о минувшем, о славе рода старинной!..»

— «Словно день отгоревший, каждый прошедший век...»

«Песня о путешествии к реке Тикума»

В своих песнях странствий Тосон впервые сумел ввести «исторический пейзаж» в поэзию эпохи Мэйдзи, открыв тем самым широкое поле деятельности перед современниками. Особый энтузиазм в освоении этого новшества проявил Дои Бансуй, у которого древние руины фигурируют уже во множестве стихов.

Сам Тосон, впрочем, не злоупотреблял историческим фоном в своих элегиях, умело сочетая его с другими элементами композиции. Мастер полутонов, он передает печальное очарование ранней весны в отрывочных пейзажных зарисовках: холмы в серебряной дымке, тающий снег, первые ростки пшеницы на поле, путники, одиноко бредущие по тропинке. Картины природы разворачиваются перед глазами наблюдателя одна за другой, создавая глубокую пространственную перспективу. И только в последней строфе действие возвращается к лирическому герою, одинокому страннику (*юси*), лишенному пристанища в этом мире:

Надвигается вечер — не видно вершины Асама,
Как печален напев одинокой пастушьей свирели!
Что ж, отправлюсь и я к берегам говорливой Тикума,
Чтобы ночь провести в шалаше, на холодной постели.
Выпью вволю сакэ, с этой мутною влагой хмельною
Я забуду, что вновь изголовье мое — травяное...

«Возле древнего замка в Коморо»

Намеренно приглушенные тона, лаконичность грамматических форм, отсутствие витиеватых метафор — все это близко по духу классической восточной поэзии странствий. Романтическая грусть в оболочке традиционных образов — к такому эффекту и стремился автор. Желанием придать большую достоверность чувствам героя объясняется и обилие «реалистических» деталей: «грустная песня свирели», «мутное сакэ», два упоминающихся рядом топонима ²⁷, названия вулкана и реки.

К поэзии странствий примыкает и знаменитое стихотворение Тосона «Кокосовый орех» («Яси но ми» —

²⁷ Семантическая функция топонимов в классической японской поэзии вообще очень велика. Это связано прежде всего с развитием «эстетической географии», канонизировавшей в поэзии и живописи все красоты страны. У японского читателя упоминание какого-либо географического названия вызывало определенные ассоциации. К числу наиболее известных достопримечательностей относятся и вулкан Асама.

сборник «Лепестки опавшей сливы»). «Кокосовый орех» — произведение весьма типичное для романтизма с его тягой к неведомому, таинственному, экзотическому. Прямой аналогией стихотворению Тосона может служить «Ветка Палестины» Лермонтова (дело доходит даже до полных образных и лексических соответствий). Вспоминаются и прекрасные строки Блока:

Случайно на ноже карманном
Найди пылинку дальних стран —
И мир опять предстанет странным,
Закутанным в цветной туман!

Поводом для создания «Кокосового ореха» послужила необычайная история, рассказанная автору Янагидой Кунио. Однажды Янагида нашел на берегу моря в окрестностях Иракодзаки кокосовый орех, который то ли упал с грузового судна, то ли действительно был принесен волей волн и ветра с островов южных морей. Тосон был очень взволнован рассказом друга и попросил пока больше никому не говорить об этом случае. А вскоре он опубликовал свое стихотворение:

С безвестного морского островка
Кокосовый орех приплыл издалека...

Экзотический осколок далекого неведомого мира пробуждает в душе поэта смутные мечтания, боль воспоминаний, тоску по родным краям.

Я тоже одинок в краю чужом.
На голом берегу сплю бесприютным сном [142, 286].

Психологическая параллель в стихотворении построена на открытом сопоставлении образов. Первые три строфы, посвященные описанию кокоса, как бы содержат психологическую мотивировку заключительной части стиха, передающей эмоции автора. Такая ясность и законченность композиции создает впечатление цельности и искренности чувства.

ПОИСКИ РОМАНТИЧЕСКОГО ИДЕАЛА: БОРЬБА — ТВОРЧЕСТВО — ТРУД

Активная поэтическая деятельность Тосона, продолжавшаяся немногим более пяти лет, слишком кратка для того, чтобы проследивать эволюцию его поэзии в хронологическом порядке. Ведь «Кораблик» увидел свет всего лишь через год после выхода первого сборника поэта и за полгода до публикации следующего — «Летние травы». Однако если в чем-то лирика трех последних сборников продолжает и развивает тематику «Молодых трав», то в ней можно обнаружить и существенные отличия. Сам Тосон был склонен даже преувеличивать эти отличия, подчеркивая свою зрелость, намеренно отдаляясь от «юношеской» легкости «Молодых трав». Идеал он находит уже не в безотчетном наслаждении любовью и природой, а в углубленном самоанализе, в напряженной, порой мучительной работе мысли. «Поистине, когда в смятении духа думаешь о том, как трудно уловить все чудесные краски внутренней жизни, — пишет Тосон в послесловии к „Летним травам“, — когда размышляешь о том, как трудно увидеть всю слабость человеческую в сравнении с глубиной и величием природы, когда задумываешься, насколько недостаточна твоя любовь к искусству, нельзя не вздохнуть над словами древних: „Слагать стихи — значит заниматься самоистязанием“. Я же в „Летних травах“ — всего-навсего мучающий себя ребенок» [253, т. 1]. Уничтожение, сквозящее в последней фразе, можно рассматривать как дань риторике, поскольку в мемуарах Тосон уже вполне недвусмысленно говорит о «самоистязании» применительно к последним тодам своего поэтического творчества.

Так или иначе, тональность многих произведений, относящихся к поздней лирике Тосона, контрастирует со светлой романтикой его ранних стихов. В сборниках 1898 и 1901 гг., как отмечают японские литературоведы, «способы выражения страсти уже не носят характер свободно льющейся песни, но превращаются в некую разновидность сознательного творчества (*сэйсаку*). Разница в структуре „Молодых трав“ и „Летних трав“ в основном заключается именно в переходе от песни (*ута*) к сознательному творчеству (*сэйсаку*)» [253, т. 3,

191]. Но при всем том структурные изменения в поздней лирике Тосона сравнительно невелики. Вдохновение, а не тонкий расчет мастера, остается перводвигателем его поэзии. Меняется лишь окраска стиха. Все реже встречаются гимны весне, все чаще — задумчивые элегии:

Не узнаю обличья слив и вишен —
Листва садов от зелени пьяна,
И летним днем дремотный шепот слышен:
О где же ты.
Ушедшая весна?

*«Где же ты, весна?»
(«Хару я идзуко ни») —
из сборника «Кораблик»*

Расцвет, уже таящий в себе печаль увядания, сожаление об уходящей юности — эти темы иногда перерастают у Тосона в романтическую «мировую скорбь», вытесняющую столь свойственный его поэзии оптимизм. «Грустное содержание», служащее смысловой основой элегии, становится для него «не одной из нот в общей гамме мировосприятия, но некоей доминантой, проникающей во все и на все налагающей свой отпечаток» [127, 33]. Впервые в его творчестве появляется в столь неприкрытом виде тема смерти:

Море смерти бездонно — из темных глубин
Не вернулся с рассказом еще ни один.
Только слезы людей, проклинающих рок,
В это море стремятся, как бурный поток...

*«Прощальный вечер»
(«Сюэн но юбэ») —
из сборника «Летние травы»*

Сознание диссонантности, конфликтности бытия, внутреннего неустройства наводит поэта на мысль о печальном конце, уготованном всему живому. И все же пессимизм оказывается не в силах противостоять мощному жизнеутверждающему началу в поэзии Тосона. Более того, именно в зрелой его лирике впервые обнаруживается стремление отстоять в борьбе со злом идеалы гуманности и красоты. Многие стихи, вошедшие в поздние сборники, опровергают представление о Тосоне как о поэте «женственном», мягком, сентиментальном. В них нет элегической томности и плавности повествования. От любования природой и восхваления «нежного

женского сердца» он обращается к романтике борьбы. Так, в «Приливе» («Ниидзю», сборник «Летние травы») человек, захваченный ураганом, оставшийся один на один с бушующей стихией, казалось бы, обречен на гибель:

В море свирепом, под грохот и свист,
Челн мой кружится, как сорванный лист.
В ветре теряется крик.
Мечется чайка над пенной волной —
Ей, как и мне, не вернуться домой.
Близок отчаянья миг.

Но герой не смиряется с судьбой, не призывает смерть, подобно Янагида Мотоо в драме Тококу, не признает своего поражения. Воля и мужество человека торжествуют в схватке с темными силами природы, олицетворяющими мировое Зло. Афористично звучит конец стихотворения, отражающий основную идею автора:

Пусть я во мраке не вижу пути —
Чтобы к желанной победе прийти,
Нужно стремиться вперед!
Споря с судьбою, я песню пою,
Току прилива вверяю ладью —
К берегу он приведет.

Здесь снова вспоминается Китамура Тококу, к творчеству которого Тосон не раз возвращался в течение своей жизни. Кто, как не Тококу, первым в истории японского романтизма провозгласил: «Человек рождается для борьбы»? Если в юные годы Тосон оставался глух к этому призыву своего друга и учителя, то впоследствии жизнь заставила его пересмотреть отношение к действительности. Пусть самому Тосону и не удалось до конца воплотить заветы Тококу, но, во всяком случае, в споре между борцом и пассивным наблюдателем все его симпатии на стороне первого. Такое столкновение характеров поэт воссоздает в программном стихотворении «Песнь об орлах» («Васи но ута», сборник «Кораблик»). Как это ни странно (учитывая, что возможность прямого влияния была практически исключена), стихотворение Тосона по структуре и образной семантике очень близко к знаменитой «Песне о Соколе» Горького, написанной почти в то же время (1896). Такое типологическое сходство объясняется прежде всего

общностью романтического идеала, который «реальную опору имеет в прогрессе духовной культуры, в лучших чертах народного характера, в общедемократическом стремлении к свободе» [16, 105].

В стихотворении Тосона даны символические образы старого и молодого орлов. Ито Синкити, например, усматривает в них аллегорическое изображение реальных героев — Тококу и Тосона [253, т. 1, 169]. Однако смысл поэтического обобщения в «Песни...» гораздо шире. Многозначная романтическая символика направлена на передачу двух различных жизненных концепций.

Устрашенный свирепым ураганом молодой орел робко жмется к утесу, не решаясь взлететь. Он создан для «зелени тихих долин», для прохлады «голубого игривого ручья». Из своего укрытия наблюдает он за тем, как старый орел мужественно борется с ветром и морем. Драматизм смертельной битвы передан в колоритном трагико-романтическом пейзаже:

Молнии берег скалистый разят и угасают в ушедшей волне,
Черные тучи по небу летят — пряди волос разметались во сне.
Темно-лиловые, словно вино, грозной грядой вскипают валы,
Ужас наводит их бешеный рев — потрясено основание скалы.

Нагнетая в каскаде метафор чувства страха и смятения, Тосон стремится передать величие мятежной стихии всеми доступными ему средствами. Он не только удваивает длину строки (7-5//7-5), добиваясь торжественности звучания, но и умело применяет эвфонию, подбирая лексику с большим количеством аллитеративных звонких согласных, с богатыми ассонансами.

Исход схватки предreshен — старый орел должен погибнуть, но только в борьбе видит он смысл существования: «Жизнь для орла — в непрестанной борьбе». И, оплакивая гибель героя («не печальна ли судьба старого орла!»), поэт видит в ней торжество истины, ибо:

Старый орел — он рожден для борьбы.
Крылья простерты словно мечи...

Символичен и финал стихотворения: после бури молодой орел, вдохновленный мужеством старого, взмывает ввысь, чтобы лететь навстречу солнцу. Так раскрывается в поэзии Тосона тема мятежного романтического «сверхгероя».

Новая тематика повлекла за собой и изменение масштабов стиха. Если в песнях странствий Тосона лирический герой находится в пределах некоего определенного пространственно-временного континуума, то в лирике природы нового типа он уже уносится в мечтах далеко за грань земного бытия, преодолевая узы времени. Типичная для европейского романтизма образная семантика составляет основу таких стихов, как «Поднявшись высоко в горы, устремляюсь душою вдаль» («Такаяма ни ноборитэ тооку нодзому но ута»):

Когда в смятении великом
Гонимы ветром облака,
Взмывает ввысь, над горным пиком
Душа моя — как луч, легка...

Тяготение к высоким горам, обители чистого и недосягаемого идеала, в лирике европейских романтиков отмечают многие исследователи [128, 219—224; 16, 125—126]²⁸. Как и могучий океан в «Приливе», горы воплощают величие и возвышенность помыслов лирического героя. В качестве фона романтической лирики горы в западной поэзии превратились в некий стереотип. Их воспевали Байрон и Шелли, Вордсворт и Гюго, Пушкин и Лермонтов. Тосон в данном случае пошел по стопам своих великих предшественников. Может быть, его стихотворение не оригинально, но для японских поэтов эпохи Мэйдзи была крайне важна тематика, открывающая новые горизонты творческого воображения. Вслед за Тосоном к этой благодарной теме обратился Кункида Доппо и многие другие. И все же в Японии у поэтов эпохи Мэйдзи не возникло такого культа горных ландшафтов, как в доходящих порой до фетишизма произведениях европейских романтиков. Вероятно, причина здесь в том, что японские пейзажи слишком «окультурены», слишком часто встречаются в классическом искусстве. Едва ли какому-нибудь поэту могло прийти в голову воспеть «дикую» красу Фудзи (кстати, самой высокой горы в Японии) после того, как на эту тему были

²⁸ Поясняя происхождение этой особенности романтической поэзии, Дж. Миллер указывает на влияние теории Локка и приводит ее ключевой тезис: «Воображение развивается лучше всего, а чувство прекрасного — стимулируется при созерцании огромных объектов геокосма» ([178, 210]).

написаны тысячи стихов и картин, а сама снежная вершина горы стала местом массового паломничества. К тому же традиционное стремление к конкретности пейзажа мешало японским романтикам изображать абстрактное хаотическое нагромождение утесов и скал. Обычно в их стихах горный ландшафт ограничивается чисто условным упоминанием облачной вершины.

Постепенно потребность Тосона найти в реальной жизни воплощение романтического идеала становилась насущной необходимостью. Поиски его развивались в трех направлениях: природа, искусство, созидательный физический труд. Естественно, отображение возвышенного идеала требовало, в представлении поэта-романтика, самого высокого стиля. Так в поздней лирике Тосона привился жанр оды (*фу*), никогда не встречавшийся у его предшественников. Истоки этого увлечения следует искать в одах Китса. Тосон считал жанр романтической оды наиболее приемлемым для воспевания материальных символов, заключающих непреходящие духовные ценности.

Поэзия разных времен и народов в течение веков выработала устойчивые аллегорические символы, относящиеся к миру природы. Так, дуб олицетворяет мужество, стойкость, силу; береза — женственность; лавр — постоянство. Пушкинский анчар стал олицетворением зла. Аллегорическую символику использовал и Тосон при создании своей оды «Вечнозеленое дерево» («Токиваги» — сборник «Лепестки опавшей сливы») ²⁹. В Японии есть пословица: «Высокое дерево открыто ветрам». Этот образ и лег в основу стихотворения Тосона. Огромное вечнозеленое дерево, воплощение красоты и силы, одиноко высится посреди заснеженной равнины, бросая вызов времени, побеждая враждебные стихии:

Пускай в природе все давно увяло,
Что зимний холод гордому тебе?
Века на этом месте ты стояло
И набиралось новых сил в борьбе...

²⁹ Вечнозеленое дерево — образ обобщенный. Автор не указывает породу дерева, хотя ясно, что речь идет о хвойном — возможно, о сосне или криптомерии.

В поэзии японского романтизма и символизма стихотворение вызвало множество подражаний, среди которых наиболее известны: «Стоя под деревом Девичьи волосы» («Косондзю ни татитэ») Сусукида Кюкина, «Дерево Девичьи волосы» («Косондзю») Камбара Ариакэ и «Упавшая береза» («Таорэси сиракаба») Ёсано Тэккана.

В стихотворении идеальное начало (вечнозеленое дерево) противопоставлено обыденному миру природы, подчиненному законам расцвета и увядания, т. е. тому самому миру, который всегда лежал в основе лирики природы Тосона. Это прекрасный, но бренный мир, где жизнь недолговечна, а увлечения эфемерны:

Букашке стоит не поторопиться —
И замертво с травинки упадет.
На ветке стоит встрепенуться птице —
И кажется, что снова снег идет...

Сменяются в стихотворении образы «сезонной» поэзии: цветы, бабочки, деревья и травы, птицы и насекомые. Своей хрупкостью и уязвимостью они лишь подчеркивают всевластие Времени, приносящего на землю жестокие зимы. Казалось бы, ничто не в силах воспротивиться ему. Но дерево, одинокое в своем упорстве, бесстрашно выдерживает бури и грозы. Оно тоже смертно и потому упорство его трагично. Пройдут века — и дерево погибнет, но до последнего мгновения жизни оно не откажется от борьбы. В своей оде Тосон развивает идею «Песни об орлах». Счастье — в борьбе, утверждает он, даже если борьба и обречена на поражение. Но в героических стихах Тосон воспевал идеал, недоступный для него самого, возможно в чем-то органически ему чуждый. Лирик до мозга костей, он не обладал качествами борца, человека действия. Такие стихотворения, как «Песнь об орлах» или «Вечнозеленое дерево», в сущности, призваны были сублимировать романтическое стремление к героике, от которого автор отказался в реальной жизни.

Более естественный — если учитывать особенности психологии Тосона — характер носят поиски романтического идеала в сфере искусства. Проблемы эстетики всегда глубоко интересовали Тосона, но только в поздних поэтических сборниках он впервые пытается решить вопрос о предназначении искусства, о его роли в жизни человека, о задачах художника. Тема искусства раскрывается во многих произведениях зрелой лирики Тосона: «Ода белой фарфоровой вазе» («Хакудзи кахэй фу») — из сборника «Кораблик»; «Разлука поздней осенью» («Бансю но бэцури»), «Рождение зари» («Акэбоно но тандзё»), «Пять стансов о лунном свете» («Гэкко го сю», II), «Соловей» («Угуйсу») — из сборника «Летние

травы». Эти стихотворения косвенно отражают влияние эстетических воззрений английских романтиков и пре-рафаэлитов, но фактически служат развитием и продолжением мыслей Китамура Тококу об искусстве, сформулированных в его последних работах. Перечисленные стихи не безупречные по форме, так как насыщены усложненными мистическими образами и туманными реминисценциями, крайне затрудняющими восприятие. Тем не менее они дают ключ к постижению концепции искусства в поэзии Тосона.

Наиболее значительным и цельным произведением, отражающим своеобразный эстетизм Тосона, является его «Ода белой фарфоровой вазе». Дебютировав своим стихотворением в столь сложном жанре, Тосон стал начинателем еще одной важной традиции в поэзии японского романтизма. Сусукида Кюкин и Камбара Ариакэ, плененные красотой и изяществом «Оды» Тосона, впоследствии создали многочисленные подражания ей, развивая и разрабатывая жанр романтической оды.

Непосредственным поводом для написания стиха послужило знакомство Тосона с «Одой греческой вазе» Китса. Большой любитель и знаток фарфора и керамики (ведь когда-то он даже собирался посвятить жизнь ремеслу керамиста-декоратора), Тосон был поражен одой Китса, восславившей неувядаемую прелесть древнего искусства. Но Китс лишь подсказал японскому поэту сюжет произведения. В нем нет ничего общего с эллинизмом английского романтика, проблема соотношения искусства и жизни раскрыта совершенно в ином плане.

Стихотворение Тосона сочетает в себе качества оды и элегии. Некоторые критики склонны отнести его скорее к разновидности элегии (*цуйтока*) [253, т. 1, 176].

В японском литературоведении существует гипотеза, согласно которой Тосон в «Оде» оплакивает трагическую судьбу Китамура Тококу. Гипотеза эта (как и в случае с «Песней об орлах») не лишена оснований, но ни в коей мере не передает всей широты авторского замысла. В «Оде белой фарфоровой вазе» поставлены кардинальные вопросы романтической эстетики: о судьбе творческого гения, о предназначении искусства, о возможности обретения идеала и необходимости испускательной жертвы.

Ода построена как сочетание лирических lamentаций о печальной доле юного скульптора, изваявшего прекрасную вазу кровью своего сердца, с патетическим восхвалением самой вазы. Основу трагического конфликта составляет противоречие между судьбой самого художника и творения его рук.

Итак, прекрасная ваза — плод страданий юного ваятеля, порождение его гения и воплощение его высокого идеала. Человек, сотворенный из праха, произвел на свет шедевр неземной красоты:

Не чудо ли? Струит благоуханье
Из ила взросший лотос на пруду.
Не заслужил ни слова порицанья
Отдавший сердце дивному труду.

Вообще пигмалионовская тема — не редкость в мировой литературе, но обычно она трактуется не столь пессимистически, как у Тосона: художник, целиком посвятивший себя искусству, все же бывает вознагражден. В «Оде» же художник гибнет, не выдержав бед и невзгод жизни и отдав последние силы на создание вазы. Идеальная природа вазы подчеркивается выбором сопровождающих описание эпитетов и сравнений: белая (*сиро, сироки*); чистая, белоснежная (*киёки, сиротаэ*); дивно сияющая (*хикари ва такаки*); сверкающая (*хикари кагаякитэ*); подобная жемчугу (*сиратама*); словно лунное сияние (*цуки но хикари*).

В то же время бренность человеческой жизни передается другими, в основном традиционными, образами: жизнь непрочна (*усуки*); она подобна мотыльку-однодневке (*кагэро*); она должна прерваться, исчезнуть (*киюру, тириюку, тиринуру, таорэру*); ей свойственна эфемерность (*хаканаса*), она похожа на сон (*юмэ*).

И все же человек, несмотря на бренность его природы, способен создать вечный идеал, пусть даже ценою жизни. Соответственно, идеалом становится сама человеческая жизнь, запечатленная в произведении искусства и как бы очищенная им. Искусство приобретает ценность не как отвлеченный носитель категории прекрасного, а как воплощение высших нравственных принципов, как субстантивация богатейшего внутреннего мира художника.

В то же время произведение искусства через посред-

ство художника призвано передать красоту постоянной в своих метаморфозах природы. Эта мысль проходит в подтексте оды, в образах, служащих фоном: ирис, расцветавший на пруду; ветвь, тяжелая от утренней росы; слива в зелени листвы. Воспринятая сознанием художника красота природы косвенно находит отражение в рукотворной красоте вазы. Нужно отметить, что по сравнению с идеалистической концепцией Тококу, выдвинутой в статье «Голоса природы и поэт», Тосон ушел далеко вперед. Его понимание роли художника не ограничивается требованием доносить до людей голоса природы. Личность художника и творческий процесс в трактовке Тосона сложны и многогранны. Раскрытие философско-эстетической триады «природа — человек — искусство» осуществляется в неоднозначной образно-семантической системе.

В «Оде белой фарфоровой вазе» искусство представлено как материализованный сгусток человеческих страстей. В другом программном стихотворении Тосона из цикла «Пять стансов о лунном свете» (II) идеальная сущность искусства и природы как объекта искусства противопоставлена земным страстям и влечениям:

Неизменно светит луна с высоты,
Но костер желаний ее затмил.
Неизменно цветут искусства цветы,
Но пожар влечений их опалил.

Этот вечный светильник зажжен неспроста —
Мы пируем беспечно в лучах луны...
Да, искусство бессмертно, луна чиста —
Только нашей жизни дни сочтены.

Казалось бы, та же антитеза, что и в «Оде белой фарфоровой вазе», получает здесь иное решение: искусство оказывается оторванным от жизни и существует как бы в ином измерении. Но здесь необходимо учитывать следующее. В «Оде» доминирует субъективно-лирический элемент повествования, связанный с трагической судьбой художника. В «Пяти стансах» же преобладает объективно-лирический элемент, результат отвлеченной поэтической рефлексии. Идеальность «лунного мира», противостоящего земной реальности, акцентируется и в философском буддийском подтексте цикла. Ведь в классической литературе образ луны в воде

всегда служил метафорой иллюзорности. Вспоминается, конечно, и латинское «*ars longa, vita brevis*». Обратившись к остальным четырём стихотворениям цикла, мы увидим, что все они, как и основное, второе, выдержаны в условно-романтической манере. В первом описывается звучание кота при лунном свете, в третьем — пение серебряной свирели, в четвертом — трели цикад, и, наконец, пятое — лирическая импровизация на тему «о луне». Вполне естественно, что и в наиболее конкретном, втором, проблема искусства и жизни трактуется обобщенно, полностью совпадая с классическими положениями эстетики романтизма о противоречии идеала и действительности, высокого искусства и жизни. Это подтверждается и образным строем стихотворения, в котором умело комбинируются привычные антитезы романтической поэтики: величавое спокойствие страны искусства и суетность человеческих желаний, вечное сияние луны и краткость мгновений жизни. В «Стансах» Тосон трактует искусство «вне всяких отношений, вне всякого времени — адекватную объективность вещи в себе на ее высшей ступени», как писал Шопенгауэр [69, 355]. В данном случае поэта не интересует выяснение характера искусства, его общественной функции и т. п. Другими словами, он просто рисует некий «потусторонний» идеал, воплощенный в отвлеченном понятии «искусство» (*такуми*).

Таким образом, индивидуальную, выработанную самим Тосоном концепцию искусства передают произведения типа «Оды белой фарфоровой вазе», а не «Стансов». Дальнейшую конкретизацию этой концепции, намеченной в «Оде», мы находим в «Разлуке поздней осенью». Здесь искусство показано в двух аспектах: как накопленный историей человечества эстетический потенциал и как имманентно присущий человечеству процесс творчества, сила в становлении. Романтики видели в искусстве связующую нить между временами и народами. Их кредо заключено в словах Вордсворта: «Невзирая на разницу стран и цвета кожи, языка и нравов, законов и обычаев, вопреки тому, что в мире ежечасно одно предаётся забвению, а другое свирепо уничтожается, Поэт силой своего знания и чувства связует воедино на протяжении всех времен неисчислимое человеческое общество, рассеянное на просторах земли» [69,

771]. Так же определялась роль искусства и его жрецов в эстетике «Бунгакукай».

Тосон всегда подчеркивал свою любовь к древнему искусству: «В доме сестры с давних времен сохранилось немало старинных картин и книг, а также фарфоровой посуды и лакированной утвари. Может быть, благодаря им я и полюбил старину. Велико было мое удовольствие и при виде свитков в домашней библиотеке...» [253, т. 1, 330]. О том же говорит он в своем стихотворении «Разлука поздней осенью»:

Когда на досуге под сводами храма
Ты бродишь, раздумьем печальным объят,
Вливается в душу струя фимиама —
Старинных картин неземной аромат...

«Разлука поздней осенью»

Любопытно, что, рассуждая о значении искусства, Тосон употребляет заимствованные, западные образы, восходящие к поэзии классицизма. В его стихах появляются вначале некие загадочные «боги искусства» (*такуми но ками*), неизвестные в японской мифологии. Затем упоминается бог — покровитель поэзии (*утагами*). Наконец, становится ясно, что речь идет о музах, а *утагами*, соответственно, не что иное, как муза поэзии²⁹. Фигурируют в стихотворении и такие необычные историко-географические реалии, как Афины и Парфенон. Хотя обращение к музе с мольбой даровать вдохновение поэту воспроизводит готовые формулы европейской поэзии, оно причудливо сочетается с образами совершенно иного плана (духи, черти и прочие «бессмертные» японского фольклора, нередко встречающиеся в лирике природы Тосона):

И горные духи, и дольные бесы
На зов твой придут, о кудесник-певец.
Скорей же в бескрайний простор поднебесья
На крыльях умчи мириады сердец!
Божественный голос над миром возвысь,
Не медли! Струн лютни бессмертной коснись!

«Разлука поздней осенью»

²⁹ Как известно, к поэзии имеют отношение три музы: Евтерпа — покровительница лирической поэзии и музыки, Эрато — покровительница любовной поэзии, и Полигимния — покровительница гимнов. У Тосона, подражавшего европейским поэтам, вероятно, образ музы собирательный.

Жизнь, в представлении Тосона, порождает поэзию, а поэзия, в свою очередь, воссоздает жизнь в идеальных формах. Художник призван выявить и превратить в искусство поэзию жизни.

Иногда поэт слишком идеалистически подходит к определению таланта, творческого дарования — весьма важной категории в эстетике романтизма. Так, в «Рождении зари» Тосон, вслед за Тококу, перепевает тезис Вордсворта о божественном вдохновении, осеняющем душу невинного младенца. Он обращается к музам с просьбой наделить ребенка талантами к различным искусствам. Впрочем, что очень существенно, для Тосона играет роль не столько гениальность художника (обычная интерпретация творческой личности в эстетике романтизма), сколько умение глубоко чувствовать и понимать произведение искусства — идеал относительно общедоступный:

О дитя! Пусть судьбою тебе не дано
Рисовать и слагать стихи,
Пусть не будешь на лютне играть — все равно.
Да простятся тебе грехи,
Если сможешь ты сердце искусству отдать,
Если будешь искусство любить, как мать!

Итак, поиски романтического идеала в искусстве позволили Тосону утвердиться в сознании необходимости и важности миссии поэта, найти устойчивые критерии прекрасного. И все же созданные им умозрительные романтические образы не способны были воплотить назревавшее в поэте стремление приобщиться к реальной, обыденной действительности, найти истоки жизненных сил, питающих народ. Пути к сердцам современников Тосон видел в теме труда. В период создания «Летних трав» Тосон жил у сестры, в Фукусима. Частые прогулки, беседы с крестьянами и рыбаками открыли для него мир простых людей. Об этой поре своей жизни поэт писал в послесловии к «Летним травам»: «Утром и вечером бродил я в том цветущем саду, под сенью отягощенных плодами грушевых деревьев и виноградных лоз или же среди лилий — и устремлялся душою за летними облаками, проплывающими по синему, словно море, небу. Порой под сенью вьющейся изгороди коротал вечера с прямодушными, грубоватыми старыми крестьянами в беседах о веселых праздничных

ночах, о работе в поле, познавая деревенские нравы...» [253, т. 1, 330]. Именно тогда в нем созрело решение воспеть романтику тяжелого, но благородного труда. Теме труда рыбаков и крестьян посвящены такие произведения, как «Прилив», «Крестьянин» («Нофу») из сборника «Летние травы» и «Песни труда» («Родо дзацуэй») из сборника «Лепестки опавшей сливы».

Обращение Тосона к теме труда отразило эволюцию мировоззрения художника, приведшую его в конце концов на путь реализма. Однако в «Крестьянине» и «Песнях труда» творческий метод Тосона еще остается полностью романтическим, несмотря на жизненность избранной темы. По-видимому, хотя сам Тосон об этом и не упоминает, он испытал сильное влияние псевдо-реалистических крестьянских баллад Вордсворта «Майкл» и «Нас семеро». Идеализируя жизнь фермеров, опоры «старой, доброй Англии», Вордсворт в своих балладах выступил против буржуазного переустройства общества, в защиту патриархального быта землепашцев.

Тосон же не ставил перед собой никаких социальных задач. Его в тот период интересовала прежде всего романтика труда как воплощение поэтического идеала. Не случайно он с восторгом цитирует в предисловии к «Крестьянину» фрагмент из книги писателя XVIII в., крестьянина по рождению, Цутия Матасабура «Летопись крестьянского труда» («Кока сундзю»): «Крестьянин поутру идет сквозь рассветную дымку, а вечером возвращается при свете звезд. Хотя, когда работает он в поле или в горах, то в краткие часы отдыха изголовьем ему служит борозда, но и в этом есть своя радость» [253, т. 1, 260]. Идиллическое освещение крестьянских будней в поэзии «Летних трав» и «Лепестков опавшей сливы» еще очень далеко от реалистических зарисовок Тосона-прозаика.

«Крестьянин», по замыслу автора, должен был вылиться в масштабную поэму, охватывающую различные стороны жизни народа. Объем произведения (870 строк) позволял Тосону поднять вопросы семьи и общества, труда и войны. Разнообразен и стиль повествования, сочетающий авторскую речь с диалогом. Тем не менее «Крестьянин» производит впечатление рыхлости и растянутости. Образы страдают удручающей схематичностью, а язык — искусственностью. Не оправдав воз-

лагавшихся на него надежд, «Крестьянин» остался почти не замеченным критикой. Значение неудачного опыта этой «поэмы» ограничивается выявлением намерения Тосона углубиться в стихию жизни крестьянства.

Уже в «Лепестках опавшей сливы» поэт создает вдохновенные гимны труду землепашца, кузнеца, рыбака. Носителем романтического идеала для Тосона становится человек, добывающий в поте лица хлеб насущный — творец всего прекрасного на земле. Если раньше поэт воспевал могучего орла, летящего навстречу буре, или юного художника, создателя дивной вазы, то в «Песнях труда» прославляется героика будней:

Взывает петух: и нынче готовьтесь
К извечной борьбе за жизнь...

«Утро» («Аса»)

Неубедительно звучит суждение видного японского литературоведа Одагири Хидэо о поздней лирике Тосона: «Поскольку поэзия его так и не смогла стать народной, реализм в ней не получил развития, и это было серьезной творческой неудачей Тосона; создать новую поэзию ему удалось только на основе отказа от борьбы» [255, 87]. Конечно, неудач у Тосона было много, и далеко не все его произведения в наши дни вызывают живой отклик в сердцах читателей, но в основе своей поэзия Тосона глубоко народна. Недостаток реалистичности в его стихах почти всегда окупается романтическим пафосом и безусловной искренностью чувства. И отказа от борьбы в поэзии Тосона мы не увидим — только борьба для него обретает иные формы, нежели те, что считал приемлемыми Тококу. «Песни труда» символизируют новое понимание требований времени. Недаром исследователь творчества Тосона Исимару Хисаси утверждает, что «в авторе „Лепестков опавшей сливы“ уже угадывался будущий создатель романа „Нарушенный завет“»³⁰ [219, 49]. Вникая в сущность социальных противоречий японского общества, Тосон постепенно приходил к мысли о необходимости глубоко проанализировать жизнь крестьян в эпоху мэйдзийских реформ. Обратившись к прозе, он продолжал разрабатывать намеченную тему в «Очерках с берегов реки Тикума» («Тикумагава но скэтчи»),

³⁰ «Нарушенный завет» («Хакай») — первый роман Тосона.

в «Нарушенном завете», отчасти в «Семье» («Ийэ»). Таким образом, экспериментальный «Крестьянин» и выполненные со зрелым мастерством «Песни труда» явились как бы романтической прелюдией к натуралистической прозе Тосона. Поиски идеала в реальной жизни закончились переходом от поэзии романтизма к иному, может быть, более сложному и менее благодарному виду творчества.

ДОИ БАНСУИ И ЕГО УЧИТЕЛЯ

Эпоха романтизма, явившаяся для Японии периодом становления национального самосознания, формирования обновленной национальной культуры, выдвинула ряд писателей, чьи произведения достойны занять место в сокровищнице мирового искусства. К числу таких писателей мы можем отнести наравне с Симадзакэ Тосоном и Дои Бансуй (1871—1952), вошедшего в историю как классик японской поэзии нового времени.

Бансуй — фигура, резко выделяющаяся даже на фоне богатой неожиданностями литературы Мэйдзи. Поэт, ученый, просветитель, он сочетал в себе все достоинства и все недостатки романтизма, зародившегося в конце XIX в. в «самой восточной» стране земного шара. Может быть, именно поэтому его творчество недостаточно изучено. Большинство исследователей довольствуется лишь кратким панегириком «проблемному» автору, не вдаваясь в сущность его произведений, не пытаясь проникнуть «до основания, до корней, до сердцевины».

Детство и юность поэта напоминают биографии многих его сверстников. Дои¹ Ринкити (литературный псевдоним Бансуй) родился в богатой купеческой семье. Детские годы его совпали со временем важнейших социальных катаклизмов, реформ Мэйдзи, отрочество протекало в период подъема «движения за свободу и народные права». Однако события общественной жизни не оказали сколько-нибудь значительного влияния на

¹ Среди исследователей японской литературы до сих пор существуют расхождения относительно чтения фамилии поэта: одни считают, что иероглифы следует читать как Цутии, другие — как Дои. Мы исходим здесь из слов самого Бансуй, который ясно указал в предисловии к сборнику эссе «Когда идет дождь, погода плохая» («Амэ но фуру хи ва тэнки га варуй», 1934), что его фамилия читается Дои.

формирование мировоззрения Ринкити. По окончании начальной школы он внял настояниям деда, считавшего, что «купцу науки ни к чему», и стал помогать в ведении дел фирмы. Некоторое время спустя Ринкити все же удалось окончить повышенную среднюю школу.

Вслед за тем Бансуй окончательно оставил коммерцию и поступил в Институт культуры (Бунка даигаку), преобразованный впоследствии в литературный факультет Токийского императорского университета. Любовь к литературе привил начинающему поэту отец, знаток и ценитель классики. Как отмечает Бансуй в своих мемуарах «Воспоминания об эпохе рождения новой поэзии» («Синси хассэй дзидай но омоидэ»), уже в школьные годы он с головой ушел в изучение творчества танских поэтов, средневековых китайских романов, особенно «Троецарствия» и «Речных заводей», а также «Манъёсю», «Кокинсю», Сайгё и Басё. В период расцвета Движения за стихи «нового стиля» Бансуй познакомился с первым сборником новой поэзии — «Синтайсисё». Вероятно, западные критики ошибались, утверждая, что «классическая танка производит гораздо более сильное впечатление, чем любое стихотворение из „Синтайсисё“» [161, 20]. Во всяком случае, для Бансуи этот сборник явился своего рода *ars poetica*, открыв новые возможности стиха. Особенно привлекла будущего поэта философская глубина элегии Грея «Сельское кладбище». «Со сборника „Синтайсисё“, — пишет Бансуй, — должно быть, и началась моя любовь к европейской поэзии» [294, 98].

Увлечение западной поэзией побудило Бансуи не только следить за новыми переводами, появлявшимися в ведущих журналах «Кокумин но томо», «Дзию но акари» («Светоч свободы») «Тайё» («Солнце») или «Бунгакукай», но и заниматься изучением европейских языков, чтобы иметь возможность читать любимые произведения в подлинниках. Лингвистические способности Бансуи, вызывавшие восхищение современников, во многом определили и характер его поэтического творчества. Ведь никто из поэтов японского романтизма не знал более двух европейских языков, а большинство обходилось лишь «письменным» английским. Бансуй же сумел преодолеть языковой барьер и свободно владел, наряду с китайским и английским, также французским, немец-

ким, греческим и латынью. Его переводы и критические обозрения внесли неоценимый вклад в развитие современной японской литературы, сыграв не меньшую роль, чем оригинальная поэзия Бансуй. Перу его, в частности, принадлежат переводы поэм Гомера «Илиада» и «Одиссея», «Чайльд Гарольда» Байрона, стихотворений Гёте и Гюго.

Поэтическая карьера Бансуй началась в 1896 г. с публикации в журнале «Тэйкоку бунгаку», где он в то время сотрудничал, стихотворения «Алые листья, зеленые горы, синие воды, быстрые потоки» («Коё сэйсансуй кюрю»). Войдя в рядколлегию «Тэйкоку бунгаку», Бансуй одно за другим публикует в журнале стихотворения, необычные для романтической лирики тех лет: «Надежда» («Кибо»), «Поэт» («Сидзин»), «Ночь» («Ёру»), «Любовь в бренном мире» («Укиё но кон»). В 1899 г. лучшие стихи были объединены в сборник «Вселенная, исполненная чувства» («Тэнти удзё»), по праву занявший место рядом с «Молодыми травами» Тосона. Через некоторое время увидели свет новые книги Бансуй, значительно уступавшие, впрочем, по своим художественным достоинствам первой. Это «Колокола рассвета» («Гёсё», 1901), «Песни странника с восточного моря» («Токай юси гин», 1906), а затем «На пути Небесного коня» («Тэмма но мити ни», 1920), «Взываю к Азии» («Адзиа ни сакэбу», 1932) и «Божественный ветер» («Камикадзэ», 1937). Позднее сборники Бансуй отразили эволюцию общественных идеалов поэта в направлении «паназиятского» национализма. Это не замедлило сказаться и на качестве стихов, утративших былую силу и красоту звучания, широту тематики. Та сдержанность, с которой все последующие сборники Бансуй были встречены критикой, составляет разительный контраст с восторженной оценкой «Вселенной, исполненной чувства». Безусловно, незаурядное поэтическое дарование Бансуй раскрылось наиболее полно именно в первом его сборнике, и потому стоит остановиться преимущественно на рассмотрении стихов, вошедших в него.

Первые поэтические опыты Бансуй еще задолго до появления «Вселенной...» привлекли внимание критики необычной для романтических *синтайси* духовностью, возвышенностью и религиозностью. Такаяма Тёгю, не

прощавший романтикам из «Бунгакукай» ни малейших огрехов, писал в статье «Поэзия Бансуй» («Бансуй но си»): «Да, в области ритма он не сравнится с Тосоном, а в области слова он рядится в одежды из перьев². И все же чистота его высоких чувств искупает эти два недостатка» [253, т. 2, 9]. Выход в свет сборника «Вселенная, исполненная чувства» подтвердил правильность такого заключения. В японскую поэзию пришел талант, противопоставивший страстной и непосредственной лирике Тосона стихи мужественные, полные глубокой мысли.

Слывя певцом недостижимого идеала, Бансуй оставался в жизни мыслителем рационалистического склада, стремившимся дать по возможности объективное истолкование отношения искусства к действительности. В его взглядах на задачи поэзии чувствуется как влияние абстрактного гуманизма Шелли и ранних статей Гюго, так и трезвый, дидактический подход, отчасти свойственный эстетике Вордсворта. В предисловии ко «Вселенной...» Бансуй четко определил свою позицию в литературном мире: «С давних пор уделом поэзии было создавать предметы развлечения, создавать литературу для досужего времяпрепровождения, создавать никчемные поделки, „резных мотыльков“. Если не преодолеть эту порочную традицию, нет никакой возможности пробудить ото сна истинные стихи. Насущной задачей японской поэзии наших дней является, я считаю, обновление основных представлений читателя о поэзии» [203, 5].

Таким образом, Бансуй отвергает традиционную трактовку поэзии как средства эстетического наслаждения. Для него на первое место выступает этический критерий оценки произведения, когда, пользуясь выражением Вордсворта из предисловия к «Лирическим балладам», «каждое стихотворение имеет в виду некую моральную цель» [69, 768]. В этом пункте мы еще раз видим почти столетнее «отставание» эстетической мысли в Японии от распространенных в Европе конца XIX в. учений об имморальности искусства, о «чистом искусст-

² «Одежды из перьев» (*хагоромо*) — поэтический образ, передающий пышность и таинственность. Платье из перьев, по преданиям, служило одеянием даосским магам и волшебникам. Этот образ часто встречается в классической китайской и японской поэзии.

ве», о полном нравственном индифферентизме. Такая концепция искусства, завоевавшая почти абсолютное господство в западной эстетике «конца века», а затем, в начале XX в., проникающая в японскую литературу, была глубоко чужда романтическим идеалам Бансуй. Если Тосон считал основой поэзии новых форм оптимальную способность к воспроизведению красоты внутреннего мира человека и прелести окружающей его природы, то Бансуй видел свою задачу в создании принципиально новых канонов философской и героико-романтической лирики. Он разработал понимание народности поэзии как отражения общего социального и культурного прогресса нации и с этой точки зрения критически оценивал достижения предшествовавшей поэзии *синтайси*, не сумевшей подняться до уровня европейского романтизма: «Вот уже более десяти лет, как появилась на свет поэзия *синтайси*, и естественно, что сейчас можно лишь улыбнуться над ее младенчеством. Но по мере того, как время течет и литература развивается, мы не должны допускать в будущем подобного несовершенства. Поэзия есть духовная сущность нации, и никогда не бывало такого, чтобы великий народ не обладал великой поэзией. Если наша страна в своем движении вперед заявляет о больших надеждах, то нельзя умолчать и о больших упованиях в развитии поэтического мира нашей страны»³ [203, 5].

Отстаивая важность этического фактора, Бансуй тем не менее оставался далек от ригористического взгляда на искусство как на средство утверждения христианской или какой-либо иной морали. Его критика направлена лишь против легковесного искусства, того, что Гёте называл «учением любителей красоты» [26, т. 10, 391], но не против эстетической самооценности поэзии. В данном вопросе мы можем считать Бансуй наследником выработанного Гёте, Шиллером и прогрессивными английскими романтиками учения о двуедином характере

³ Здесь Бансуй почти дословно повторяет слова Шелли из его «Защиты поэзии»: «Поэзия — самый надежный провозвестник пробуждения всякого великого народа, которое направлено к благотворным переменам в образе мышления или общественном устройстве; она сопутствует этому пробуждению и подводит его итоги. В такие времена зреют силы, способные передать и воспринять могучие и страстные идеи о человеке и природе» [69, 790].

искусства, где моральная значимость и красота, этическое и эстетическое начала сосуществуют в полной гармонии. Стремление поэта к духовному оздоровлению нации при помощи искусства представляется особенно важным в свете того, что разлад между нравственным и прекрасным, искусством и господствующей моралью приобретает на подступах к империалистической стадии капитализма резко выраженный антагонистический характер и создает благодатную почву для всевозможных форм ухода от реальности: в «историю», в «высокую культуру», в «эотику» [117, 95]. В то же время, отвергая декадентский эстетизм с его принципом «искусство для искусства», Бансуй не сумел подняться до уровня истинно народной поэзии. Более того, его поэтические декларации о миссии художника, как это бывало и раньше у некоторых деятелей «Бунгакукай», нередко идут вразрез с его же собственными просветительскими манифестами. В своем поэтическом мире Бансуй отводит художнику, творцу (*сисэй*) роль высшего судьи и провидца, приобщенного к тайнам иного мира:

Поэт, послушай, я скажу, кто ты.
Ты, как вулкан, главу вздымаешь к тучам.
Мерцают звезды на челе могучем,
Все недра сердца лавой залиты...

Поэт, послушай, я скажу, кто ты.
Луной сияешь ты на небосводе,
И тем, кто закоснел в земной природе,
Холодный луч роняешь с высоты⁴.

«Поэт» («Сидзин»)

Принимая во внимание изложенные в предисловии ко «Вселенной...» просветительские взгляды, которыми руководствовался Бансуй, мы не можем утверждать, что он полностью разделял концепцию «гения и толпы», сформулированную в наиболее законченном виде представителями немецкого романтизма. Ведь духовный наставник Бансуй — Виктор Гюго — совсем к иному призывал в своих стихах:

Да не померкнет ввек кристальная струя!
В безбрежный океан поэзия твоя,
Животворя и ум и сердце человека,

⁴ Здесь и далее стихотворения Бансуй цитируются по [205].

Пускай идей и грез живую кажит реку.

Достоин и велик, остаюсь неизвестным —
Вот счастье твое, мыслитель и мудрец! [32, 544].

По всей вероятности, в формировании взглядов Бансуй на задачи поэта и поэзии решающую роль сыграли эстетические воззрения раннего Гюго и особенно Шелли, у которого понимание общественной значимости искусства сочетается с концепцией поэта-избранника: «Поэты — иерофанты непостижимого вдохновения; зеркала, в которых отражаются гигантские тени, отбрасываемые будущим в настоящее... побудительная сила, которая воздействует на других — и не подвержена ничьим влияниям» [69, 790]. Именно эти идеи отражены в «Поэте»⁵. Несколько лет спустя японский романтик писал: «Сейчас, как и прежде, я считаю Шелли величайшим поэтом Англии...» [308, 58]. Особенно привлекало Бансуй учение Шелли о сверхъестественной природе вдохновения, о том, что «и величайший из поэтов не может назвать себя творцом поэзии» [69, 787]. Новизна (для Японии) и заманчивость образа поэта как вестника высших сил, стоящего над бренным земным миром, настолько пленили Бансуй, что идея избранничества лейтмотивом проходит сквозь все его раннее творчество. Причем, если в лирике Тосона музы упоминаются в основном только для придания стиху экзотического колорита, то Бансуй относится к богине поэзии серьезно:

Кто же знает, о чем
Пел без умолку вихрь полночный?
Словно Сон, словно Смерть,
Словно голубь, сложивший крыла,
С предрассветным лучом,
Дух трепещущий и непорочный,
Презирающий твердь, —
Муза в сердце твое снизошла...

«Бытие и поэт»
(«Манъя то сидзин»)

⁵ У многих западных авторов можно найти строки, сходные с «Поэтом» Бансуй, например, в знаменитом сонете Пушкина «Поэту»: «Ты, царь, живи один...». Видимо, и стихотворение японского романтика нельзя толковать в узком смысле, основываясь лишь на открытой декларации «избранничества».

И все же было бы неправомерно переоценивать мистическое начало в философии искусства Бансуй. Его восхваления божественного поэтического дара, его славы, возмездия музе и цветистую риторику по поводу «высокого призвания» поэта следует воспринимать прежде всего как отражение чисто литературного, стилистического влияния европейского романтизма, как дань уважения «теням великих поэтов» прошлого. Действительно, какое бы стихотворение Бансуй на тему «поэт и поэзия» мы ни взяли, в нем непременно обнаружатся прозрачные аллюзии, отсылающие читателя к Шекспиру, Данте, Гёте, Шиллеру:

Распахнул я окно
И душою тоскующей снова,
Устремиться готов
За падучей звездой вдогон.
Может быть, суждено
Ей у Эвона пасть голубого,
Меж Тосканских садов,
Подле Веймара в зелени крон?

«Бытие и поэт»

Бансуй острее, чем большинство его современников, ощущал свою сопричастность откровениям той же музыки, которая вдохновляла титанов европейской поэзии⁶. Несмотря на свою редкостную эрудицию и начитанность в японской классике, Бансуй был единственным среди японских романтиков, кто безоговорочно признавал приоритет более масштабной и многосторонней европейской лирической традиции над ограниченностью экспрессивных возможностей *танка*, *хайку* и даже *канси* (последние оказали большое влияние на формирование индивидуального «мужественного» стиля поэта). Желание почувствовать себя в кругу великих поэтов равным среди равных побуждает его всячески акцентировать исключительность поэтического таланта, которая в данном случае, безусловно, распространяется и на его собственное поэтическое «я».

⁶ Мы уже касались проблемы освоения «литературного наследия» в первой главе, но, пожалуй, только о поэзии Бансуй можно сказать, что в ней великие европейские писатели действительно выступают в качестве любимых учителей и наставников японского автора.

Даже наиболее обобщенный идеальный образ романтического «сверхгероя» он рисует в обрамлении чужого, экзотического западного пейзажа:

Где ввысь воздымает вершины Кавказ,
Где тысячеярусны скопища туч,
Где ропот презренного мира угас. —
Крылами касаясь заоблачных круч,
Как с неба похитивший огненный луч, —
Орел одинокий стремится вперед.
От яростной бури пощады не ждет.

«Орел» («Васи»)

Маленькая Япония с ее невысокими горами, с ее сдержанной и печальной красотой, с ее поэзней приглушенных чувств уже не в силах вместить фантазии художника, которого манят просторы «большой земли», громады великих гор, трагические столкновения страстей. Не случайно в его «Орле» звучит прометеевская тема. В лирике Бансуй национальные границы исчезают и поэт стремится как можно глубже осознать свое место на планете, воспетой и оплаканной предшественниками:

Здесь, где Байрон, кровавые слезы роняя,
«Плод сомнений и смерти» себя называл,
Здесь, где Шиллер народам полночного края
Возвещал удрученно: «Погиб идеал!»

«Вечерние думы» («Юу но оmoi»)

Однако, преклоняясь перед европейскими романтиками, Бансуй и в преддверии XX в. оставался в плену туманных представлений о гуманизме, долге поэта и призвании искусства, ограничиваясь смутными мечтами о всеобщей гармонии ⁷:

Царство блаженства — когда же настанет оно?
Или от века страдание нам суждено,
Распрям не будет конца?
Но для кого же тогда расцветают цветы?
Звездная ясность, пролившаяся с высоты,
В чьи проникает сердца?

«Сияние» («Хикари»)

⁷ Стремление к торжеству неясных гуманистических идеалов, по справедливому замечанию Ито Синкити, роднит поэзию «Вселенной...» со многими стихами из сборника Гюго «Лучи и тени» [253, т. 2, 50].

Оперируя абстрактными понятиями «добро», «правда», «свобода», поэт создает картину утопического царства света, ожидающего человечество:

Ждущие часа, когда воссияет во мгле
Равенства, правды, свободы заря на земле —
Царства небесного свет,
За руки взявшись, идемте же вместе, друзья,
Веря, что выведет к цели желанной стезя
В мире сомнений и бед!

«Сияние»

Не удивительно, что Бансуй, поклонник классической немецкой философии, вводит в ткань стиха романтическую символику. Его «Сияние» (или «Свет») воплощает шеллинггианскую идею света как универсального и абсолютного творческого начала, своего рода параллель светлomu началу дальневосточной космогонии и философии — *ян* (яп. ё). Свет как антипод мрака представляет для Бансуй наиболее обобщенное выражение положительного романтического идеала. «Свет есть идеальное, сияющее в природе, первый прорыв идеализма, — утверждает Шеллинг. — *Сама идея есть свет, но свет абсолютный*. В явлениях света она проявляется как идеальное, как свет, но лишь как свет *относительный*, как нечто относительно идеальное. Она сбрасывает с себя покров, которым она облекала себя в *материю*: но именно для того, чтобы *предстать в качестве* идеального, она должна проявиться в противоположность реальному... Свет есть бесконечная душа всех телесных вещей» [131, 212—213].

Бансуй был первым и единственным из поэтов японского романтизма, попытавшимся вполне сознательно адаптировать в своем творчестве идеи и образы шеллинггианской философии. Конечно, лирика Тосона и некоторых его последователей при ближайшем рассмотрении также окажется не свободна от влияния учений Шеллинга, А. Шлегеля, Гартмана. Но это влияние проникло в стихи японских романтиков опосредованно, в основном благодаря их знакомству с английской поэзией. Что же касается Бансуй, то для него как поэзия, так и эстетическая теория немецкого романтизма были близки и понятны. Изучение первоисточников открыло перед Бансуй возможности, недоступные большинству его сооте-

чественников. В этом, вероятно, следует искать объяснение тех особенностей поэзии Дон Бансуй, которые снискали ему славу поэта мысли (*мэйсокэй сидзин*) и певца идеала (*рисокэй сидзин*) [261, 9].

ОДУШЕВЛЕННАЯ ВСЕЛЕННАЯ. ФИЛОСОФСКАЯ ЛИРИКА БАНСУИ

Необычность поэтического видения мира во «Вселенной, исполненной чувства» сразу же обратила на себя внимание критики. Одним из первых откликнулся на выход сборника Такаяма Тёгю, друг и покровитель Бансуй, давно уже внимательно следивший за публикациями начинающего поэта. В пространной статье «Читая „Вселенную, исполненную чувства“» («„Тэнти удзё“ о ёмитэ», журнал «Тайё», 1899 г., № 6) Тёгю дает вполне объективный критический разбор поэзии Бансуй, очень четко выделяя ее характерные особенности. Наблюдения Тёгю легли в основу всех позднейших литературоведческих исследований, посвященных творчеству Бансуй.

Выход «Вселенной...» Тёгю оценил как событие исторической важности, которому суждено было изменить установившиеся представления о поэзии (что утверждал и сам Бансуй в предисловии к своему сборнику). «Стихи Бансуй встали на одну ступень с произведениями Тосона, — писал Тёгю, — и внезапно критики начали единодушно превозносить его. Я очень рад за Бансуй, так как, судя по всему, для него, ставшего новым кумиром и звездой нашего столь юного литературного мира, настало время исполнить предназначенную ему судьбой миссию. Однако, если говорить откровенно, я считаю, что стихи Бансуй не могут до конца быть поняты современниками. Я давно знаю Бансуй; обладая присущим истинному поэту мышлением, он вкладывает в свои стихи нечто большее, чем могли бы растолковать критики всего мира» [253, т. 2, 18]. Последнее относится, по-видимому, не к поэзии Бансуй в целом, а лишь к тому ее аспекту, который Тёгю считал наиболее значительным, — к философской лирике.

Творчество Бансуй даже периода 90-х годов, не говоря уже о более поздних сборниках, достаточно разно-

образно и далеко не равнозначно по своим художественным достоинствам. Хинацу Коноскэ подразделяет лирику Бансуй на три направления: 1) небольшие любовные стихотворения; 2) историко-эпические стихи (*сиси*) и баллады (*танка*); 3) поэзия философских раздумий [303, 295]. Исходя из такой, вполне оправданной, классификации, мы можем сказать, что Тёгю и литературоведов последующих эпох прежде всего интересовали стихи третьего направления как наиболее самобытное свидетельство поэтического дара Бансуй.

«Пожалуй, самая заметная отличительная особенность его поэзии, — продолжает Тёгю, — сильная тенденция к медитации. Какое бы, пусть даже очень маленькое, стихотворение из вошедших во «Вселенную, исполненную чувства» мы ни взяли, нет ни одного, в котором бы не ощущалась в большей или меньшей степени рефлексия. В этом Бансуй весьма близок Шиллеру» [253, т. 2, 24]. Действительно, многие стихи «Вселенной...» родственны по духу творчеству Шиллера и даже заимствуют некоторые его темы. Недаром сборник открывается стихотворением «Надежда» («Кибо») ⁸:

Когда, покорясь дуновению шквала,
Ревут, набегая, волна за волной,
Когда и луны вдруг на небе не стало,
И тьмою окутался мир наш земной,
Я вижу, не гаснет звезда в вышине,
Чтоб путь отыскал я на утлом челпе...

«Надежда» Бансуй — стихотворение не ученическое и не подражательное. В нем чувствуется зрелое понимание творчества Шиллера, несущего немеркнущие гуманистические идеалы. «Надежда», предваряющая философские обобщения таких стихов, как «Вечерние думы» («Юу но омои») или «Вечерний колокол» («Курэганэ»), определяет кредо автора. «Как бы глубока ни была его грусть, в ней всегда чувствуется некое стремление к свету; другими словами, свет выступает как обратная сторона мрака, в печали кроется надежда» [294, 101]. Романтическая тоска, проистекающая из ощущения одиночества человека в мире и разочарования в действительности, не означает для Бансуй беспро-

⁸ По всей вероятности, тема подсказана одноименным стихотворением Шиллера.

светного пессимизма. Его поэзия — не жалобы на жизнь, не песни скорби и безнадежности. Негативным идеалам немецкого романтизма начала XIX в. и современной западной поэзии он противопоставляет напряженный поиск, творческое горение, жажду жизни, облеченные в форму глубокого философского раздумья.

Такаяма Тёгю отмечает: «Стихи его — отнюдь не песенки для развлечения; они звучат как молитвы, и отражены в них не мимолетные переживания, а вечные идеи. В этом отношении стихи Бансуй следуют преимущественно в русле поэзии Данте и Гюго» [253, т. 2, 19]. Действительно, любовь к Гюго Бансуй пронес через всю свою жизнь. В поэзии японского романтика можно найти не только многочисленные реминисценции, восходящие к творчеству Гюго, но зачастую и эпиграфы, раскрывающие смысл стиха. Так, к «Вечерним думам» взят выразительный эпиграф из стихотворения Гюго «Что слышится в горах»:

Ou va l'esprit dans l'homme?
Ou va l'homme sur terre?
Seigneur! Seigneur! Qu va la terre
dans le ciel?

Я вопрошал себя о смысле бытия,
О цели и пути всего, что вижу я... [38, 432].

Вопросы без ответов, загадки мироздания и тайны природы занимают поэтическое воображение Бансуй, приближая по духу его философскую лирику не только к романтическому откровению Гюго, но и к печальной медитации английского сентиментализма.

Если попытаться провести типологическое сравнение «Вечерних дум» Бансуй с каким-либо произведением европейской поэзии, невольно напрашивается параллель с поэмой Эдуарда Юнга «Ночные думы» (1742—1745), оказавшей в свое время большое влияние на мировоззрение поэтов романтизма. Полное название поэмы Юнга «Жалоба, или Ночные думы о жизни, смерти и бессмертии» можно было бы переадресовать не только к «Вечерним думам» Бансуй, но и ко многим другим произведениям его философской лирики. Обогащенная всем наследием западного романтизма, его поэзия все же тяготеет к образам «чувствительным» и возвышен-

ным, берущим начало в христианской мистике. Сама структура стихов Бансуй (поэтические размышления о смысле жизни, о боге, о человеке) повторяет части поэмы Юнга и вообще напоминает юнгианское направление в лирике европейского преромантизма. Японские литературоведы не отмечают этого сходства, предпочитая приводить в качестве поэтических менторов Бансуй Шелли или Гюго. Но, откуда бы поэт ни черпал вдохновение, стихи его по духу, по стилю, даже по лексическим особенностям местами родственны сентиментализму Юнга и Грея, хотя и далеки от подражательности. На основе европейской поэзии Бансуй строит свою собственную философию и космогонию.

В лирике Бансуй отражены все наиболее типичные особенности романтической эстетики: «неприятие „прозаизма“ буржуазной жизни, трагический раскол гения и окружающей его среды, „разорванное“ сознание индивида, мечущегося в поисках выхода из противоречий действительности, погоня за неуловимым идеалом... культ воображения и чувства...» [15, 136]. Сознание драматизма человеческой жизни в поэзии Бансуй намного острее, чем у Тосона и его последователей. «Жалобы человека на жизнь» в интерпретации Бансуй приобретают универсальный характер, достигая порой космических масштабов. Романтическую тоску и романтическую надежду он облекает в формы торжественные и величавые, которых мы не встретим больше ни у кого из японских поэтов. Недаром исследователи утверждают, что важнейшей заслугой Бансуй стало «освоение тематических аспектов стиха, лишь вскользь намеченных предшественниками» [260, 152]. По существу, в поэзии японского романтизма у Бансуй вообще не было никаких предшественников в области философской лирики (европейского типа), и его можно смело назвать первооткрывателем жанра.

Итак, главной особенностью поэтической рефлексии Бансуй является столкновение действительности и идеала, реализующееся в конфликте между «бренным земным миром» и божественным «небесным миром», между миром страдания и миром утешения, надежды:

Мира бренного ужас на крыльях несущий,
«Горé! — вихрь завывает. — Спасения нет!»

Но великую благодать явил Вездесущий.
Звезды шепчут ему: «О надежда!» — в ответ.

«Вечерние думы»

«Бренный и тленный мир» (*тири но укиё*) выступает в «Вечерних думах» как юдоль страданий, как «долина слез» (*намида но тани*), в которой обречен влачить существование человек. Развивая основную тему, Бансуй обращается к своему излюбленному приему — исторической параллели. Он упоминает о тихих водах Эвона, которые пережили Шекспира, о рейнских берегах, видевших немало славных поэтов, о волнах неаполитанского залива, уже забывших воспевшего их Шелли. Постепенно границы воображения как бы расширяются, и в круговорот бесконечных превращений природы оказываются втянутыми уже целые города и страны:

Все сокровища мира десницею власной
Обиравший Рим — где он, призрачный сон?
Утопавшие в золоте, в роскоши праздной,
Стали прахом Ниневия и Вавилон.
На песке Вавилонскую башню воздвигли —
Где сегодня она? Не найти и следа...

Для Бансуй не существует настоящее время в его исторической конкретности. Для него, как и для многих европейских поэтов шеллингианской ориентации, «сам факт сопоставления мига с вечностью, исторического времени с внеисторическим существованием создает структурность времени, включенность мига в более крупную структуру, расширяет временной диапазон, соотносит настоящее с прошлым» [51, 164]. Действительность сама по себе мертва и оживает она только в соприкосновении с иной временной плоскостью. Даже обычная пейзажная лирика Бансуй по большей части подчиняется этой закономерности:

В небе, меж туч, созвездье застыло.
Тонет закатное солнце вдали.
Только оно, дневное светило,
Приоткрывает личину земли...
Ветер бушует... В вечерней волне
Тени минувшего чудятся мне.

*«Вечер на пустынном берегу»
(«Юу но исо»)*

У Бансуй детали пейзажа подчинены закону ассоциативного мышления, служат для выявления единства мироздания, незримых уз между сменяющимися в непрерывном потоке поколениями.

От поэзии Тосона и других романтиков «золотого века» *синтайси* лирику Бансуй отличает насыщенность отвлеченными философскими категориями и символами. В классической японской поэзии, например, невозможно употребление таких понятий, как «надежда» (*кибо*) или «стремление» (*акогарэ*). Они могут быть переданы только иносказательно, через образную ткань стиха, через определенные структурные связи лексико-семантических элементов. Так, *вид корабля* внушает страннику надежду вернуться на родину или *полет диких гусей* порождает стремление вдаль. У Тосона *кокосовый орех* пробуждает воспоминания. Почти никогда в тексте стихотворения не фигурируют такие слова, как «надежда», «восторг», «отчаяние», «безнадежность», «идеал». Что касается Бансуй, то он, чувствуя себя продолжателем традиций европейского романтизма, намеренно вводит в текст «высокую» лексику, соответствующую мистическому настрою или страстной патетике стиха, расширительно трактует значения многих разговорных слов, идя по стопам Тосона.

В сущности, модель мира, предложенная Бансуй, довольно примитивна и как бы намеренно стилизована под раннехристианские представления о геоцентрической Вселенной. Его религиозность порой перерастает границы условно-романтической мистики, превращаясь в фетишизм:

Высоко в небесах, где проходят границы
Человеческих дум, как божественный знак,
Вижу я очертанья простертой десницы,
Перст ее указывает в таинственный мрак.

«Очертания простертой руки»
(«*Оои нару тэ но кагэ*») —
из сборника «*Колокола рассвета*»

Тем не менее христианский мистицизм нельзя назвать определяющей чертой поэзии Бансуй, где антитеза материального и идеального чаще всего передается через контрастное сопоставление вполне определенных романтических символов в заданных, будто бы заранее

запрограммированных для данного образного строя ситуациях. Так, если у Тосона в его лирике полутонов время действия в стихе обычно приходится на утреннюю или вечернюю зарю, а фоном служит рассветная дымка или легкий вечерний полумрак, то Бансуй предпочитает поздний вечер или глубокую ночь. У Тосона свет одолевает мрак, у Бансуй — тьма господствует почти безраздельно, и лишь иногда сквозь нее пробивается луч света. Отсюда и возрастание значения символов света. Согласно шеллингианской трактовке света как носителя идеального начала, абсолюта, «мировой души», звезды в поэзии Бансуй осуществляют связь времен и судеб, служат некоей константой в изменчивой истории человечества:

Меж туч, блуждающих во мраке ночи,
Звезды неясный свет.
Что океан небесный нам пророчит?
Сокрыт во тьме ответ.

Бродил паслух под звездами Халдеи —
Века меж ним и мной.
Сиянье звезд с веками молодеет —
Стареет мир земной!

Горит звезда, в слезах росы вечерней
Оплакивая нас.
В пучине распрей, горестей и скверны
Придет ли счастья час?

«Вечерняя звезда» («Юу но хоси»)

Звезды неизменны, но каждое новое поколение стремится прочесть в них новые знаменья, найти утешение в мире «усталости, распрей и горестей» (*цукарэ, арасои, вадзураи*). В такого рода философской лирике, вполне естественно, «для искушенного читателя тайный голос, тайна вечного творенья оказывались „сигналами“ шеллингианской философии» [29, 61]. Развивая свое учение о «мировой душе» (*Weltgeist*), Шеллинг имел в виду некий всеобщий творческий принцип, поддерживающий непрерывный переход от неорганического (идеального) мира к органическому (материальному) и объединяющий всю природу в единый организм. Под «мировой душой» подразумевался творческий синтез, являющийся связующим началом в процессе самопорождения жизни. Позже учение о «мировой душе» дополнил Гёте, выдвиг-

нув идею о всеобщей связи в природе, которая осуществляется в неорганическом мире посредством света, а в органическом — посредством любви. Философская лирика Бансуй красочно иллюстрирует эту крайне идеалистическую и тем более привлекательную для поэта-романтика теорию.

Основы философии Бансуй отражены в двух его программных стихотворениях «Цветы и звезды» («Хана то хоси») и «Звезды и цветы» («Хоси то хана»). В первом диалог звезды и цветка выявляет несходство их миров. Звезды существуют вечно, они лишены страстей и видят в своем бессмертии единственный источник наслаждения; цветок же предпочитает жизнь краткую, но полную любви. Таким образом, поэт как бы жертвует абстрактным идеалом ради конкретного, земного. Но это не может удовлетворить его в полной мере, поскольку лишь в сопоставлении с возвышенным, неземным, приобретает смысл романтическая символика цветов. И вот во втором стихотворении поэт изображает звезды и цветы (синонимы неорганического и органического миров) как проявления единой всеобъемлющей Природы, в натурфилософском толковании Гёте:

Подобно сестрам, вскормленным рукой
Единой нашей матери — Природы,
Зовут цветами звезды тьмы земной
И звездами — соцветья небосвода.

«Звезды и цветы»

Противоречие идеального и материального начал не абсолютно. Они приходят к примирению, и поиски идеала переносятся с небес на землю, заставляя поэта пристальнее вглядываться в явления природы и человеческой жизни. Но сознавая, что цветы, деревья, птицы и бабочки не менее достойны внимания, чем луна, звезды, океаны, горы и тому подобные «величественные» предметы, Бансуй в сфере философской лирики все же остается пленником принятого им однажды и навсегда выпрессованного стиля. Его поэзия, местами сентиментальная, но насыщенная философскими обобщениями, — противоположность лирике Китамура Тококу, рисовавшего хрупких бабочек. В то же время даже наиболее смелые стихи Бансуй не выходят за пределы открытого Тококу и продолженного Тосоном направления романтической

элегии. Это подтверждает наблюдение нашего известного стиховеда Г. М. Фридлиндера о том, что «романтическая поэзия знала немало примеров элегий, в которых внешне преобладающим началом могла казаться не страсть, а разум и даже холодный рассудок. Элегия такого типа могла по содержанию иметь философский характер и в соответствии с этим быть выдержана в духе поэтической «медитации», построена как элегия-размышление, объединяющее изображение частной, конкретной ситуации с постановкой и решением общих этических, культурно-исторических и философских вопросов» [125, 82]. Сама постановка таких вопросов в медитативной элегии очень редко предполагает ответ. Здесь более приемлемы риторические, «открытые» вопросы.

Образцом медитативной элегии может служить весьма характерное для лирики «Вселенной...» стихотворение «Цветок на могиле» («Бодзё но хана»), где автор снова прибегает к давно облюбованным романтическим символам. Чистый цветок вырос на могиле, вместилище низменных человеческих страстей, обители «смерти, печали и вражды». Сочетание столь несовместимых начал порождает в душе поэта неразрешимые вопросы:

И какую загадку могила таит?
Что за символ в бутоне сокрыт,
Если благословеньем небесным дана
Им роса на рассвете одна?

И, наконец, следует философское обобщение, в котором нет ответов на вопросы, но передан общий смысл образа: противопоставление идеальной, «божественной» красоты цветка «греховному» миру человеческих страстей. Без сомнения, мир страстей, мир тлена (*тири но ё*) ассоциируется в сознании японского поэта, воспитанного на древней классической литературе, с буддийской *сансарой*, где человек влачит жалкое существование, подчиняясь беспощадному закону *кармы*. В то же время противоположный, идеальный аспект его философии не имеет ничего общего с буддийской отрешенностью, полностью основываясь на принципах европейского романтического идеализма:

О ты, краса, не знающая тленья!
Любви неизгладимая печать!

Как выразить поэта вдохновенье?
Как неземную радость передать?

*«Любовь в бренном мире»
(«Укиё но кои»)*

До прямого подражания европейцам Бансуй никогда не опускается, добиваясь оригинальности и убедительности образов при помощи необходимого в романтической поэтике национального колорита:

И дерево Шореа, под которым
Великой дхарме Будда поучал,
И колокол, чей глас судьбе укором
В обители Гион века звучал —
Ничто не вечно в этом мире бренном...

«Любовь в бренном мире»

Конечно, такой выбор образов не случаен. И дерево шореа, и звон колокола в храме Гион издавна являются символами основной концепции буддийской философии *мудзёкан* — непостоянства, бренности мира. Очевиден и тот источник, из которого непосредственно позаимствованы приведенные строки. Так открывается «Сказание о доме Тайра» («Хэйкэ моногатари»), наиболее популярная в Японии героическая эпопея XIII в.:

Голос колокола в обители Гион
звучит непрочною всех человеческих деяний.
Краса цветов на дереве Сяра
являет лишь закон: «живущее — погибнет»... [263, 1].

Совмещая в своей лирике традицию с заимствованием, поэт создает на старой основе нечто новое, приходит к симбиозу западной и восточной философской мысли. Склонность к философским обобщениям придает поэзии Бансуй масштабность, которой всегда недоставало японскому романтизму в сравнении с западным. Поэт словно охватывает мысленным взором Вселенную, взвешивает прошлое и предсказывает будущее, выносит свои суждения о природе и человеке:

Приходит род, но сгинет он навеки,
Державы вознесутся и падут.
Текут и будут течь земные реки,
С кругов своих явления не сойдут...

«Любовь в бренном мире»

Философия здесь неотделима от религии. С традиционными буддийскими верованиями и представлениями о смене «расцвета» и «упадка», о вечном круговращении судеб сливаются стихи Экклесиаста: «4) Род проходит, и род приходит, а земля пребывает вовеки. 5) Восходит солнце, и заходит солнце, и спешит к месту своему, где оно восходит. 6) Идет ветер к югу, и переходит к северу, кружится на ходу своем и возвращается ветер на круги свои. 7) Все реки текут в море, но море не переполняется; к тому месту, откуда реки текут, они возвращаются, чтобы опять течь...» В стихотворении Бансуй нет столь типичного для японских романтиков стремления к растворению в природе, к уничтожению своего «я». Наоборот, поэт смотрит на жизнь глазами философа и прорицателя, глазами человека, познавшего все мирские страсти, но удалившегося от них. Это в основном чисто рефлексивная лирика, синтезировавшая элементы христианской и буддийской мистики, натурфилософии и романтического идеализма. В том или ином случае преобладает один из этих элементов, но все они находятся в неразрывной связи. Внутренняя структура каждого стихотворения диктует и его композиционную схему. В таких крупных по объему стихах, как «Вечерние думы», где текст представляет собой цепь почти независимых полуафористических сентенций, строфы и части стихотворения объединены лишь общей идеей:

В сердце каждого — мудрости вечная жажда,
Просветление брезжит надеждой в груди⁹.

«Вечерние думы»

Такие небольшие стихи, как «Надежда», отличаются стройностью и продуманностью композиции, использованием различных стилистических фигур, подчеркнутой ритмичностью. В «Надежде» во всех шестистишиях, кроме последнего, символы надежды на спасение (путеводная звезда, глас провидения, цветок бессмертия) противопоставлены бурям и невзгодам мира. Их появление в строфе неизбежно, оно словно продиктовано нагнетани-

⁹ Здесь Бансуй для передачи отвлеченного понятия «просветление» вводит дзэнский термин *сатори*. Для его поэзии типично сознательное или невольное введение буддийских понятий и образов в романтическую эстетику.

ем тех опасностей и тревог, которые подстерегают человека на жизненном пути. В последней строфе ряд синтаксических параллелизмов мотивирует центральную «шиллеровскую» идею стихотворения: «В сердце человека живет Надежда».

Не столь важно, почерпнул ли Бансуй свое стремление к идеалу у Шиллера и Гюго или пришел к нему своим путем. Важно то, что ему удалось донести до японского читателя в новой художественной форме высокие идеи европейского романтизма, применив их к окружающей действительности. Такаяма Тёгю в своем критическом разборе слишком строго оценивает увлечение Бансуй европейскими романтиками: «Если говорить прямо, взгляд Бансуй на природу и человека несколько инфантилен. Ведь все его философские идеи основаны, вероятно, не на каких-то реальных научных исследованиях, а питаются, так же как и у Данте или Гюго, лишь поэтическим воображением творца. Но не слишком ли это простой путь — заимствовать мировоззрение у поэтов XIX века?»

Несомненно, стихи должны расцветать прежде всего из соответствия своей эпохе и должны, преследуя интересы просвещения человечества, нести новые идеалы, всегда давать людям новое понимание духа времени — без этого они никогда не будут в состоянии удовлетворить духовные запросы и устремления людей эпохи. Мне хотелось бы, чтобы Бансуй глубже задумался об этом» [253, т. 2, 23].

Рассуждая с позиций современника и правильно отмечая необходимость соответствия поэзии своей эпохе, Тёгю, ослепленный идеями «японизма», не мог или не хотел понять, что требования эпохи заключались именно в приобщении к гуманистическому идейному наследию европейского романтизма. Его не устраивала очевидная «космополитичность» философской лирики Бансуй в период, когда японская империя ждала от своих поэтов прославления «духа Ямато» в звучных одах и победных гимнах.

Критика Такаяма Тёгю отразилась на дальнейшей эволюции поэзии Бансуй, но, во всяком случае, «Вселенная, исполненная чувства» не заслуживает большинства адресованных ей упреков, хотя, разумеется, в сборнике есть и слабые места. Несколько субъективную, но в це-

лом справедливую оценку Бансуй дает обозреватель журнала «Бунгэй курабу» («Литературный клуб») Омати Кэйгэцу в статье «Читая „Вселенную, исполненную чувства“» («Тэнти удзё о ёму», 1899): «Стержнем стиха становятся его поэтические раздумья. Лексике его порой недостает гладкости; бывает, в ином стихотворении он впадает в чрезмерный пессимизм, — что, конечно, свидетельствует о недостатках его поэзии. И все же, погружаясь в глубинный смысл слов, я не могу не любить высокое звучание стихов Бансуй» [253, т. 2, 13].

Сравнивая отзывы о поэзии и, в частности, о философской лирике Дои Бансуй, мы убеждаемся в существовании различных точек зрения не только в кругу современников поэта, но и среди позднейших исследователей его творчества. Так, один из первых русских (и европейских) японоведов Г. Г. Ксимилов в 1909 г. в кратком, но ёмком обзоре японской литературы эпохи Мэйдзи писал: «Бансуй является такой крупной величиной среди поэтов-современников, что он со своей разнообразной по содержанию, глубокой по мысли и художественной по слогу поэзией может быть смело выведен из числа заурядных национальных поэтов и поставлен наряду с лучшими европейскими поэтами» [81, 86]. А всего пять лет спустя японский критик в книге, рассчитанной на англоязычного читателя, отозвался о Бансуй весьма скептически, заметив: «Его подлинная квалификация как поэта довольно сомнительна, хотя он в то же время — живое доказательство утверждения, что „сделанный поэт“, если только он хорошо „сделан“, не всегда неприемлем» [184, 98].

Мнение о том, что Бансуй был искусственным, «сделанным» поэтом, подчинявшимся голосу рассудка, а не сердца, получило широкое распространение среди японских литературоведов. Многие из них, признавая, что Бансуй вместе с Тосоном создал новую эпоху в развитии романтических *синтайси*, говорят о его стихах как о некоей условности, дани времени [249, 383]. В общем, сравнение между Тосоном и Бансуй — это извечная проблема Моцарта и Сальери, поданная японскими исследователями как противоречие вдохновения и аналитического разума. В свое время в нашей истории литературы также выделялось расхождение между гениальностью Блока и «культивированным» талантом Брюсо-

ва¹⁰. Но Бансуй, как и его современник Брюсов, не был сухим аналитиком и умелым версификатором. Он был поэтом и мыслителем, он был пророком новой эпохи, ставившей перед людьми грандиозные задачи и порождавшей неразрешимые вопросы. Сами недостатки его поэзии — результат стремления отдать все свои знания и способности людям, помочь становлению современной Японии как наследницы не только восточной, но и западной цивилизации. Очень лаконично и верно резюмировал значение Бансуй для японской культуры Н. И. Конрад: «Искусство претворять в поэтическую форму философскую отвлеченную мысль и создало ему самостоятельность и почетное место в тогдашней поэзии. Однако эти же свойства Бансуй обусловили и некоторую искусственность, надуманность его лирики. В выборе тем, подходе к ним сквозит эрудиция, ощущается книжность... Во всяком случае, при всех своих качествах поэзия Бансуй общепризнанно стоит рядом с Тосон, то есть на одном из первых мест» [77, 340]. Книжность в поэзии Бансуй досадна, но вполне естественна, ибо откуда, если не из европейской «книжной премудрости» мог он почерпнуть новые, неведомые в японской поэзии идеи и образы? К тому же и у самых великих писателей свое всегда рождается из чужого, из накопленного. Гораздо серьезнее было то, что ни широкие массы читателей, воспитанные на иной культурной традиции, ни даже профессиональные критики не были в состоянии по заслугам оценить философскую лирику Бансуй. Они лишь инстинктивно ощущали ее значительность и мало кто мог, подобно Такаяма Тёгю, выявить корни этой, странной для Японии, поэзии отвлеченной рефлексии. Тосон в своих песнях нарушил древний поэтический канон, но остался близким и доступным прежде всего японскому читателю. Бансуй пошел дальше, пытаясь преодолеть национальную ограниченность стиха и преуспел в своем намерении. Его философская лирика, как и философская лирика Гёте или Гюго, в значительной

¹⁰ Образы Дои Бансуй в истории японской поэзии и Валерия Брюсова — в русской во многом сходны. Их роднит не только эпоха, но и литературные увлечения, характер творчества (разумеется, речь идет о раннем периоде самостоятельного творчества Брюсова), переводческая деятельность.

мере наднациональна. Правда, в той же мере она труд-
нодоступна для японского читателя с его привычкой к
импрессионистической поэзии «чувства» и к отсутствию
четких причинно-следственных связей, с его недостаточ-
ным пониманием реалий европейского быта и слабым
знанием основ христианства. Другими словами, поэзия
Бансуй при всех ее художественных достоинствах, ве-
роятно, могла бы быть (при наличии хорошего перево-
да) более глубоко понята на Западе, чем на родине са-
мого поэта. В этом и ее большое преимущество, и серь-
езный недостаток. Таков еще один удивительный фено-
мен в истории поэзии японского романтизма и культуры
эпохи Мэйдзи.

Размышление, «напряженная работа мысли» — вот
стержень философской лирики Бансуй, — неутоленное
стремление к постижению тайн мироздания. Нужно ли
удивляться тому, что его образы нередко воспроизводят
стершиеся клише европейского романтизма и сентимен-
тализма? То, что для современного читателя звучит
«темно и вяло», было откровением для европейца кон-
ца XVIII в. и японца конца XIX в.: кладбищенский ко-
локол, страдания нежной девы, печальные думы о
краткости жизни, сопоставление земного и небесного ми-
ров. Впрочем, Бансуй, в противоположность своим со-
временникам и собратьям по перу, никогда не сводит
поэтическую рефлексию к «чувствительным», слезным
излияниям. Сопоставляя категории вечного и бренного,
высокого и низкого, света и мрака, он добивается не-
обычайной экспрессии, придав предельную насыщен-
ность образам, наделив их мистической одухотворен-
ностью:

Смех и рыдания, радости и муки
Сплетая воедино, — свет и тьму,
Вторгаются размеренные звуки
В мир, недоступный бренному уму.
От душ почивших увлекая думы
В грядущее, к народам дальних стран,
Вечерний звон течет рекой угрюмой,
С источником связуя океан¹¹.

«Вечерний колокол»

¹¹ По Шеллингу, звон, так же как и свет, является носителем
«мировой души».

В подобных стихотворениях многозначная романтическая символика, «сквозная» метафора, проходящая от начала до конца стиха, как бы заранее предопределяется общей мировоззренческой установкой автора. Вордсворт отмечал: «Не то чтобы я начинал писать с какой-либо ясной целью, выраженной формально: просто привычка к раздумью, я полагаю, так настроила мои чувства, что описание объектов, сильно волнующих эти чувства, само влечет за собою и цель» [201, 156]. У Бансуй чаще всего объектом поэтической рефлексии становится «вечерняя мгла во Вселенной, исполненной чувства» — *тэнти удзё но юумагурэ* («Вечерний колокол»). Соответственно, поэтическое время неограниченно расширяется: мысль поэта переносится из прошлого в настоящее и будущее, свободно парит «среди миров». Ареной действия служат моря и океаны, горы и долины, наконец, беспредельные просторы космоса.

Казалось бы, японскому романтику удалось достигнуть вершины философского осмысления бытия наравне с величайшими поэтами прошлого: Мильтоном, Шелли, Лермонтовым...

Действительно, некоторые его философские поэтические этюды достойны сравнения с шедеврами европейского романтизма, но только этюды, так как в поэзии Бансуй остается неразвитым драматическое начало. Его талант не поднимается до создания таких грандиозных образов, как Сатана у Мильтона, Прометей у Шелли или Демон у Лермонтова, и многие философские обобщения как бы повисают в воздухе, оставаясь элегическими «жалобами».

ГЕРОИ И ВЛЮБЛЕННЫЕ В ПОЭЗИИ БАНСУИ

Поскольку в целом поэзия Бансуй носит элегический характер, она подтверждает одну универсальную для лирики закономерность: чем конкретней образ, тем острее эстетическое переживание. Конечно, здесь подразумеваются и стройность композиции, и использование поэтических фигур, и инструментовка стиха, и сочетаемость деталей, и отточенность лексики, и неповторимый «национальный колорит». Может быть, именно поэтому небольшое стихотворение Бансуй «Луна над старым

замком» («Кодзё по цуки») ¹² снискало такую популярность и осталось в числе бессмертных творений японской поэзии, как и «Песня о путешествии к реке Тикума» Тосона.

Сюжет стихотворения — размышления поэта на развалинах древнего замка — популярен в поэзии европейского сентиментализма и романтизма, создавшей своеобразный культ руин. Встречается он и в творчестве Тосона. Однако Бансуй был первым, кто ввел историко-героическую тематику в романтические *синтайси*. Он облек идеи средневекового рыцарского эпоса в новую форму, подав их через призму собственного романтического взгляда на мир.

В «Луне над старым замком» немало образов, пришедших еще из классической поэтики: тысячелетняя сосна и неизменное сияние луны как символ вечности; крик улетающих гусей — как символ осенней печали. Но секрет очарования стиха не столько в новизне слова, сколько в сочетании образов, их гармонии, их целостности. Исходя из такого критерия и следует оценивать «Луну над старым замком», эту вершину поэтического мастерства Бансуй. Стихотворение состоит из четверостиший с фиксированным числом слогов в строке (12). Все композиционные средства направлены на передачу антитезы вечного и бренного, главной темы философской лирики Бансуй. Две начальные строфы, относящиеся к плану прошлого, построены по следующей схеме: экспозиция (сцена из далекого прошлого разрушенного ныне замка) и сложное инверсированное описательное обращение, оканчивающееся риторическим вопросом — рефреном:

Как вишня хороша весной! Пирует князь в ночи.
От полной чаши круговой расходятся лучи.
Сквозь ветви сосен вековых сиявший с высоты,
Чудесный блеск времен былых, о где же, где же ты?

¹² Это стихотворение, как явствует из предисловия самого Бансуй, было написано в 1898 г. и тотчас же положено на музыку композитором Такэ Рэнтаро. Оно не вошло в первое издание «Вселенной, исполненной чувства» и увидело свет только в 1901 г. в «Сборнике песен для средней школы» («Тюгаку сёка сю»). В современных изданиях «Луну над старым замком», как правило, включают во «Вселенную...».

Используя полисемию слова *хикари* («свет», «сняние», «блеск»), поэт в едином образе соединяет «лунный свет» (который проходит как фон через все стихотворение) и «блеск былых дней», когда в древнем замке кипела жизнь. Не случайно в первой строке упоминается праздник любования цветами сакуры: он придает стихотворению столь высоко ценимый в романтической поэтике национальный колорит, одновременно пробуждая в душе японского читателя комплекс ассоциаций — картины чистой радости и беззаботного веселья.

Следующая строфа, связанная с первой полным грамматическим параллелизмом и рефреном, уже рисует осень. Традиционная сезонная цикличность обогащает внутренний ритм стиха и при помощи психологической параллели. Поэт как бы дает мотивировку грядущего запустения замка и гибели его обитателей. Наконец, третья строфа, относящаяся к плану настоящего, изображает представшие перед автором мрачные руины:

А ныне грустно на стене плюща повисла плеть,
И ветер яростный сосне велит о прошлом петь.

Так постепенно читатель подходит к мысли о том, что «сущность мира в смене расцвета и упадка». Но даже столь характерное для Бансуй философское обобщение в заключительной строфе звучит не навязчиво, смягченное лирическим образом луны — свидетельницы бесконечных метаморфоз земного мира.

Романтическая символика «Луны над старым замком» несравнимо богаче, чем, например, в сходном по духу стихотворении «Замок в зелени листьев» («Аоба сиро»), где образы слишком упрощены, сведены к примитивной ламентации:

О, как же печален руин этих вид величавый!
Здесь слышится отзвук страданья, и гнева, и славы...

«Луна над старым замком» отличается не только от абстрактной медитативной лирики, но и от тех произведений Бансуй, которые принято относить к жанру историко-героических баллад (*танка* или *сиси*): «Равнина Годзё под осенним ветром во время звездопада» («Сэйраку сюфу Годзёхара»), «Сон спешившегося всадника» («Бадзэн но юмэ»), «Песнь о Великой китайской крепостной стене» («Бан ри тёдзё но ута» — из сборника

«Колокола рассвета») и др. Понятие «баллада», которым оперируют многие японские литературоведы применительно к таким произведениям Бансуй, весьма условно и не имеет ничего общего, например, с европейской народной балладой, да пожалуй, и с балладами западного романтизма. Речь может идти скорее о лирических размышлениях на исторические темы. Только такое определение как-то связывает друг с другом различные по содержанию и стилю произведения.

Историко-героические баллады представляют собой не лучший раздел творчества Бансуй. Обращение к этому жанру знаменовало приятие поэтом доктрины «японизма» и свидетельствовало о желании отдать свой талант делу воспитания в народе «духа Ямато». Откликнувшись на призыв Такаяма Тёгю содействовать укреплению трона¹³, Бансуй одним из первых в японской поэзии признал принцип «ангажированности», против которого всегда решительно выступали его предшественники — романтики из «Бунгакукай» и Симадзакн Тосон. Сам по себе жанр историко-героической баллады как нельзя лучше отвечал требованию пробуждения национального самосознания, выдвинутому Бансуй в предисловии к его первому сборнику. Если его медитативная лирика была рассчитана на мыслящего большими категориями читателя и на приобщение японцев к западной культуре, то непосредственной задачей *сиси* было разжигание воинственных чувств, воскрешение принципов самурайской морали.

Особенно большой популярностью в годы, предшествовавшие русско-японской войне, пользовалась баллада Бансуй «Равнина Годзё...». Признанная лучшим произведением Бансуй в этом жанре и ставшая впоследствии маршевой песней, она описывает лагерь на равнине Годзё в ночь перед битвой. Действие происходит в Китае. Стиль «Равнины Годзё...», как и всех остальных историко-героических баллад Бансуй, тяжеловесен и ше-

¹³ Подобные увлечения были не чужды и некоторым крупным европейским романтикам. Так, о Гюго периода Реставрации и июльской монархии не без оснований пишут исследователи: «Кругозор поэта резко ограничен монархической, ультрароялистской идеологией. Он видит все, по его собственным словам, „с высоты монархических идей и религиозных верований“» [99, 259].

роховат. Текст загроможден сложнейшими *канго*¹⁴, перегружен высокопарными метафорами и сравнениями, что часто затрудняет восприятие ритма стиха, а иногда и смысла. Тем не менее в некоторых пассажах, сочетая героическую патетику с лирическими описаниями природы, Бансуй добивается подлинной поэтичности:

Прозрачен в вышине поток Серебряной реки.
На небосводе дальних звезд мерцают огоньки.
Но светят звезды или нет, у воинов в сердцах
Одно желанье — пасть в бою, мужам неведом страх.

Подобные стихи способствовали укреплению репутации Бансуй как представителя «мужественного» направления в литературе (*коха но бунгаку*).

По поводу «Равнины Годзё...» среди японских исследователей творчества Бансуй нет общего мнения. Так, Накано Ёсио вслед за Хинацу Коноскэ считает эту балладу едва ли не лучшим произведением поэта [203, 383]. Другие, подобно Мурамацу Такэси, отзываются о ней скептически [253, т. 2, 381]. Во всяком случае можно сказать, что «Равнина Годзё...» при всех своих недостатках обладает и определенными художественными достоинствами, тем самым выгодно отличаясь от прочих историко-героических баллад Бансуй. Недаром Такаяма Тёгю в 1899 г. отмечал, что стихи Бансуй «зачастую следуют в русле поэзии Гюго» [253, т. 2, 19]. Если в философской лирике японского романтика это влияние опосредовано и не всегда заметно, то в жанре *сиси* бросается в глаза близость образов к «балладам» Гюго, посвященным наполеоновской эпохе («Два острова», «Писано после июля 1830 г.»). Стихотворение Бансуй «Сон спешившегося всадника» фактически является прямым подражанием Гюго, а в более широком смысле — запоздалой интерпретацией наполеоновской темы, которой в свое время отдали дань почти все поэты европейского романтизма¹⁵. «Сон спешившегося всадника» до-

¹⁴ В лучших образцах философской лирики Бансуй из «Вселенной...» *канго* встречаются сравнительно редко, хотя в более поздних сборниках поэта они уже употребляются наравне с *ваго*.

¹⁵ Как известно, в мировой литературе к образу Наполеона, помимо Гюго, не раз обращались Байрон, Цедлиц, Пушкин, Лермонтов и многие, многие другие. Японский романтик был, по-видимому, хорошо знаком с произведениями предшественников. Об этом свидетельствует и эпитафия к балладе из стихотворения Ламартинна «Новые раздумья», воспевающего былое величие императора.

бросовестно воспроизводит жизненный путь Наполеона от первых битв в Италии до острова Св. Елены. Не забыты ни сражение при пирамидах, ни Ваграм, ни Иена, ни Аустерлиц, ни Бородино, ни пожар Москвы. Но сам невыигрышный биографический описательный стиль баллады в сочетании с традиционно-сентиментальными патетическими образами создает отнюдь не тот эффект, на который рассчитывал автор. Так, скорбя о судьбе Наполеона, поэт восклицает:

Вишни прекрасной недолго продлилась весна.
В водах осенних повадка драконов грустна,
Сникли цветы, аромат их исчез навсегда —
Ведь в небесах закатилась героя звезда...

Вряд ли подобные излияния достойны сравнения с творениями Байрона или Лермонтова. Стихотворение заслуживает внимания главным образом благодаря тем дефектам, которые помогают выявить некоторые особенности романтических *синтайси*.

Что касается содержания, то увлечение Бансуй эпохой наполеоновских войн легко объяснить. В период формирования «Великой японской империи», на рубеже веков, в промежутке между двумя войнами поэт искал оправдания политике империалистической Японии, апеллируя к великим теням прошлого. Если в своей медитативной лирике Бансуй ищет в минувших веках «братьев по разуму», то в историко-героических балладах все его помыслы направлены на раскрытие образов великих полководцев и государственных деятелей — прототипов японских реформаторов эпохи Мэйдзи. Ту же цель преследует и «Песнь о Великой китайской крепостной стене», где восхваляются «славные мужи» древнего Китая.

Как показывает пример «Сна спешившегося всадника», изобразительные средства романтической поэзии *синтайси* были совершенно непригодны для жанра историко-героической баллады, да еще на европейский сюжет, хотя некоторые японские исследователи и придерживаются иного мнения [242, 381]. Пытаясь подражать европейским поэтам в данном жанре, Бансуй не учитывал специфики образов национальной поэтики, которые вносили диссонанс в суровое звучание

стиха¹⁶. Если в интимной и философской лирике поэты *синтайси* сумели найти «золотую середину» между западной и восточной эстетической традицией, то *сиси* Бансуй демонстрируют обреченность поэзии, оторванной от родной почвы и не нашедшей прочной опоры в литературе других стран.

Тем не менее героические баллады Бансуй сыграли определенную роль в период активного роста японской империи, когда они широко использовались в официальной пропаганде в качестве воспитательных песен для молодежи (*рёка*). Мурамацу Такэси приходит к такому выводу: «Влияние их на последующие поколения очень велико, но оно относится, так сказать, к сфере общечеловеческой, а в мире поэзии влияние их не сравнить со стихами Тосона» [242, 382]. «Общечеловеческое» же содержание баллад Бансуй, как и поздних его сборников, свидетельствует только о пагубной роли националистической идеологии в становлении современной японской поэзии.

И философская лирика, и историко-героическая баллада явились совершенно особыми областями японской романтической поэзии, в которых Бансуй не знал конкурентов. В силу чрезвычайной сложности этих жанров у него не было даже прямых подражателей. И все же поэтика Бансуй тысячью нитей связана с поэтическим миром его современников. Даже в самых абстрактных образцах медитативной лирики стиль и язык Бансуй не выходят за рамки классических *синтайси* 90-х годов, если не учитывать некоторого злоупотребления *канго* и создания стихов в смешанном стиле (*ваканконгоси*). В то же время его любовная лирика, составляющая не столь оригинальный, но достаточно крупный раздел «Вселенной, исполненной чувства», в основном продолжает традицию Тосона, хотя и в более условной манере.

Теме любви посвящены стихотворения «Рукава при разлуке» («Вакарэ но содэ ни»), «Любовь в бренном мире», «Цветущая ветвь» («Хана хито э») и др. Конечно, любовь как отвлеченная этическая категория, свойственная «земному миру» (*какай*), упоминается и во

¹⁶ Стремление наделить зарубежных писателей японской «чувствительностью» особенно заметно в ранних переложениях сочинений западных прозаиков и поэтов. Эта особенность мэйдзэйской литературы хорошо раскрыта в работе Н. И. Конрада [77, 306—310].

многих произведениях философского характера (например, «Звезды и цветы»). «Любовь в бренном мире» представляет собой сочетание личного, эмоционального начала с обобщенным, философским. Весьма интересно стихотворение «Цветущая ветвь» — образец взаимопроникновения различных поэтических традиций в любовной лирике «золотого века» *синтайси*.

Вступление «Цветущей ветви», отсылая читателя к далеким берегам Рейна, сразу же создает настрой «галантной» романтической лирики:

Собрав цветы на рейнском берегу,
Послал бы другу их поэт, наверно.
Поэтом став, и я теперь могу
Тебе послать ветвь сакуры вечерней ¹⁷.

Уже в следующей строфе идут вполне традиционные образы, восходящие к поэтике *танка*: ива в рассветной росе, опьяненная ветром сакура. Наконец, появляется классическая метафора-клише: «Когда в столицу приходит весна, в деревне еще стоит зима» (*мияко но хару ва сато но фую*):

Все дальше рельсы... Нет конца пути.
Весна в столице — здесь зима осталась.
Ах, и цветы успели отцвести —
Ты яшмовой рукой их не касалась!

Но, для того чтобы показать, как далеко отстоит столица от деревни, Бансуй в классический контекст вводит... железную дорогу: «нет конца бегущим рельсам» (*каёу тэцуро ва суэ тооку*). Естественно, подобная реалья относится уже к иному стилистическому уровню. Таким образом, в стихотворении создается как бы конгломерат трех поэтических стилей: галантно-романтического, традиционно-лирического в национальной манере и «модерна». Целостность стиха от этого сильно проигрывает. Кроме Бансуй (у которого подобные вольности тоже не часты), никто из японских романтиков не пытался вводить в стих «прозаические» предметы. Во всяком случае, табу свято соблюдалось до конца XIX в. Вероятно,

¹⁷ В данном случае «подражание поэту с берегов Рейна» — дань риторике. Обычай посылать любимому ветку с цветами вишни, сливы и т. п. существовал в Японии с глубокой древности. Отсюда и развитие классических образов в стихе.

и Бансуй не стремился к серьезной реформе поэтики. Просто он увидел в жизни новый источник поэзии и попытался соединить его со старыми. В большинстве произведений любовной лирики Бансуй еще остается в плену старых образов и форм, не позволяющих его поэтическому дарованию добиться той же оригинальности, что явственно ощутима в философских раздумьях.

Истинное значение творчества Дои Бансуй, конечно, сводится не к разработке жанра историко-героической баллады, как бы ни была велика ее ценность для современников, или созданию любовных элегий. Место Бансуй в истории литературы определяется прежде всего открытием неизведанной области философской лирики для современной японской поэзии. Не пытаясь, подобно Тосону, реформировать метрическую схему *синтайси*, Бансуй особое внимание уделял введению новых образов, новых идей, масштабных философских обобщений. С его помощью поэзия японского романтизма избавлялась от национальной замкнутости, приобщаясь к наследию Гёте и Шиллера, Шелли и Гюго. Раздвинув границы поэтического воображения, Бансуй создал свою «вселенную», в которой ожили тени прошлого и смутные очертания грядущего. Для большинства современных читателей он остается поэтом, который «стремится к высоким идеалам, ищет душу мироздания, прислушивается к дыханию космоса в звоне вечернего колокола» [260, 151].

ЭСТЕТИЗМ СУСУКИДА КЮКИНА И КУЛЬТ ДРЕВНОСТИ

В романтической поэзии *синтайси* завершающего периода (1899—1904) после выхода в свет «Вселенной, исполненной чувства» Дои Бансуй явственно обозначились декадентские тенденции. Закономерности историко-литературного процесса, которые привели к декадансу в западной культуре «конца века», сказались и в японской литературе, находившейся к тому времени на более ранней стадии развития. Воцарение в стране идеологии «японизма», сопутствовавшее военным успехам, заставило большинство поэтов-романтиков искать убежище в заоблачных высях. Лишенные возможности воспевать в стихах свободу реальную, они целиком и пол-

ностью переключились на создание интимной лирики в надежде тем самым отстоять свою идеальную, духовную свободу. На смену гуманистическим идеям Тококу и его сподвижников пришла возвышенная чувственность, глубокою искренностью заменила изощренная фантазия.

Крупнейшими представителями позднего романтизма в японской поэзии являются Сусукида Кюкин и Камбара Ариакэ, впоследствии прославившиеся как пионеры символизма. Их юношеские сборники, романтические по характеру, отличаются чрезмерным мистицизмом, необычайной пышностью и изысканностью образов. Смутное любовное томление определяет стилистическую тональность их стихов. «Любовная лирика Кюкина и Ариакэ, — пишет известный исследователь японской литературы Карл Флоренц, — имеет сильную эротическую окраску, и в ней настолько часто упоминаются звезды, фиалки, лилии и прочие символы любви, что за этими поэтами укрепились репутация „поэтов звезд и фиалок“»¹ [157, 624].

Конечно, говоря о «позднем романтизме», мы допускаем известную условность. Ведь по возрасту Кюкин, Ариакэ и их последователи мало отличались от Тосона и Бансуй, да и первые литературные опыты поэтов «звезд и фиалок» всего лишь на два-три года отстают от «Молодых трав». Следовательно, критерием при делении романтической поэзии *синтайси* на раннюю и позднюю служит не столько хронология, сколько структурные отличия в творчестве тех или иных поэтов — отличия, которые доминировали на определенном этапе развития стиха. Естественно, многие особенности поэзии «звезд и фиалок» обозначались еще до 1899 г., но именно этот год можно условно принять за рубеж, разделяющий период Тосона — Бансуй и Кюкина — Ариакэ в поэзии *синтайси*.

Сусукида Дзюнскэ (Кюкин) родился в небольшой деревушке в префектуре Окаяма в 1877 г. В кругу блестящих эрудитов, каковыми по праву могли считаться писатели японского романтизма, Кюкин был, пожалуй, единственным человеком, не получившим не только высшего, но даже среднего образования. В 1894 г., повздо-

¹ Псевдоним Кюкин (букв. «Плачущая фиалка») был одним из поводов для критики назвать все направление «поэзией звезд и фиалок» (*Кинсэй си*).

рив с учителем, он бросил школу и переехал из Окаяма в Киото, а затем в Токио, центр литературной жизни страны. В течение нескольких лет, живя на скудное родительское содержание, будущий поэт упорно занимался самообразованием. Целые дни он проводил в библиотеках, читая древние рукописи, осваивая английский и китайский языки, пробуя силы в переводе Россетти и Китса. Не решаясь примкнуть к кружку «Бунгакукай», он внимательно следил за всеми литературными выступлениями его участников, перенимая опыт в сложении *синтайси*.

В 1897 г. Кюкин наконец дебютировал в журнале «Синтё гэкко» («Ежемесячник новой литературы») тринадцать стихотворениями под общим эпиграфом, взятым из Ду Фу: «Трудно увидеть тайну, сокрытую в цветке» (кит. *хуа ми цан нань цзянь*). Внимание читателей привлекла необычная форма стихов. Кюкин впервые в истории новой японской поэзии попытался воспроизвести в *синтайси* некое подобие европейского сонета, дав ему японское название *дзэкку* (оборванные строки). Как известно, рифма в японском стихе фактически отсутствует, и, таким образом, передать всю композиционную стройность сонета невозможно. Тем не менее даже в таком ущербном виде, являясь лишь разновидностью устойчивой строфы в 14 строк, сонет был удобной для японского поэта устойчивой формой. Он позволял восстановить цельность стиха, утраченную ничем не лимитированной поэзией *синтайси*.

В своем первом сборнике «Вечерняя свирель» («Ботэки сю», 1899), куда вошли также оды (*фу*) и подражания народным песням (*минъё*), Кюкин поместил и цикл сонетов, отшлифовав его и добавив несколько новых стихотворений. Почти все *дзэкку* выдержаны в размере 8-6 слогов, который раньше встречался только в виде исключения в таких сборниках, как «Образы прошлого» Огай и «Песни для юношества» Бимё. Разбивки на строфы автор избегал и поэтому все стихотворение воспринимается как один развернутый образ. Во втором сборнике Кюкина «Уходящая весна» («Юку хару», 1901) часть сонетов уже воспроизводит строфическую схему так называемого сонета Петрарки, где строки сгруппированы в порядке: 4-4-3-3. Другие стихотворения подражают шекспировскому сонету (12-2). Впоследствии

форму сонета позаимствовали Камбара Ариакэ, Исикава Такубоку и другие поэты начала XX в. Стремление обогатить возможности *синтайси* сказалось у Кюкина и в активном использовании недавно принятой пунктуации, и в изобретении относительно нового одиннадцатисложного метра, который должен был чередоваться с четырнадцатисложником. Современник Кюкина, критик Ивано Хомэй весьма высоко оценивал эти новшества: «Размер 7-4 позволил в стихе 7-5 опустить последний слог, явившись разновидностью одиннадцатисложного метра... Размер 8-6, будучи разновидностью четырнадцатисложника, не опускается до вульгарности размера 7-7, не звучит так высокопарно, как 8-7, и, в противоположность тенденции размера 8-5 повествовать о вещах возвышенных напыщенно, о тех же возвышенных материях повествует спокойно» [253, т. 2, 100—102].

Кюкин ввел и свою восьмистрочную строфу, которая встречается у него преимущественно в *синтайси* свободного объема, а у Ариакэ впоследствии — в сонете. Теоретически такая строфа должна была строиться по следующей схеме: 7-4, 7-4, 8-6, 7-4, 7-4, 8-6, 7-4, 8-6. Однако на самом деле в стихе 7-4 цезура часто смещалась, образуя новый размер 6-5. В результате строфа выглядела приблизительно так:

6-5 ёру сидаи ни//хирогаритэ
 7-4 хики сию хасиру//ото номн
 8-6 маями ни сираруру//уми но каната,
 7-4 сироки тэ сугару//то но уэ.
 7-4 хикуки хикари но//мэдзируси,
 8-6 фунабито каэру то//омои ярэ ба,
 7-4 мунэ ни симиру//хэйва ни,
 8-6 обоэдзу намида о//ива ни тарэну².

Бесшумно ночь на землю снизошла.
 Доносится немолчный шум отлива.
 В морской дали уже сгустилась мгла,
 Закатный отблеск брезжит сиротливо,

² Это стихотворение рождает ассоциации с несколькими стихами Тосона: «Мелодия морского берега» («Умибэ но кёку»), «Изголовье из травы» (финал), «Шум прилива» и др. Приведенный отрывок показывает преимущественно новаторство Кюкина в области формы.

Здесь и далее стихотворения Сусукида Кюкина и Камбара Ариакэ цитируются по [205].

Как будто бы над темной гладью вод
Рука прощальный знак мне подает.
Рыбачий челн несет печать покоя —
О, как утес не окропить слезою!

«В сумерки на берегу моря»
(«Юугурэ умибэ ни татитэ»)

Разумеется, в наши дни панегирики Ивано Хомэй нельзя воспринимать буквально. По существу, эксперименты Кюкина внесли очень незначительный вклад в развитие метрики *синтайси*, но они наглядно продемонстрировали стремление поэта всеми силами развивать изобразительные средства стиха. Это стремление проявилось и в образном строе лирики Кюкина.

В вопросе об источниках, питавших вдохновение начинающего поэта, мнения исследователей во многом расходятся. Н. И. Конрад считает, что Кюкин целиком находился под властью чар поэзии «Молодых трав», вплоть до того, что за ним «даже установилось прозвище „Второго Тосона“, настолько близок он был к творчеству этого последнего» [77, 341]. Конечно, влияние Тосона на формирование поэтического мировоззрения Кюкина трудно отрицать, но и абсолютизировать его неправомерно. Ногутэ Ёнэ, например, ни словом не упоминая о Тосоне, пишет: «Сусукида боготворил Китса; как и он, Сусукида — поэт юности и красоты, для которого основой служит природа. Во всяком случае, таким он был в своих ранних книгах „Вечерняя свирель“ и „Уходящая весна“» [184, 100]. Его мнение подтверждает и Хомма Хисао, ставящий на первое место непосредственное влияние европейских романтиков [294, 134]. Действительно, в первых сборниках Кюкина немало удачных обработок стихотворений Китса, например «Кузнечик и сверчок» — в японском варианте «Сверчок» («Коороги») или «Девушка из Девона» — в японском варианте «Девушка из Охара» («Охара мэ»). Вольные переложения Кюкина, хотя и не следуют буквально оригиналу, прекрасно передают дух поэзии Китса, живое очарование его образов:

Кухарка спать ушла. В нору забились мыши.
Крепчает стужа. Полночь уж близка.
И только где-то там, за очагом остывшим,
Звенил печально песенка сверчка.

«Сверчок»

В стихотворении Китса, может быть, лишь немного четче оформлена авторская идея:

Поэзия земли не знает смерти.
Пришла зима, в полях метет метель,
Но вы покою мертвому не верьте:
Трещит сверчок, забившись где-то в щель,
И в ласковом тепле нагретых печек
Нам кажется: в траве звенит кузнецик [105, 565].

Следует упомянуть и китайских классиков, в частности Ду Фу, строки которого Кюкин нередко использует в качестве эпиграфов. И все же сам поэт признает: «Среди тех, кто открыл нам новые пути, блистали прежде всего имена Симадзаки Тосона и Дои Бансуй» [254, 409]. Первый сборник Кюкина продемонстрировал, с одной стороны, творческую зрелость автора, а с другой — его восприимчивость к самым разнообразным влияниям. Эпиграф, поясняющий смысл названия «Вечерняя свирель», стилизован под наивные буколические: «В сумерки, выбрав час, когда вокруг нет никого, кто бы услышал меня, и некого стыдиться, я, маленький пастушок, в одиночестве наслаждался игрой на свирели» [205, 9]. Из краткого предисловия также видно, что автор рассматривает свое творчество как забаву, развлечение, спасение от мира тревог и забот.

И в «Вечерней свирели», и во втором сборнике Кюкина «Уходящая весна» преобладает сенсуалистическая тенденция восприятия природы и человеческой жизни. Значительная часть стихов не только по содержанию, но и по названиям представляет образцы клишированных сентиментально-романтических тем и образов. Таковы стихотворения «Поэтические страдания» («Си но ная-ми»), «Путник» («Табибито»), «Весенний вечер» («Хару но юбэ»), «Осенняя песня» («Аки но ута») — из «Вечерней свирели»; «Стрела любви» («Кои но я»), «Вечерняя песня» («Юбэ но ута»), «Глас оплакивающий» («Кансэй») — из «Уходящей весны».

Особенно претенциозны попытки создания жанра буколической поэзии *бокка*, в целом анахроничной по духу и по форме. В пастушеской идиллии поэт находит «истинное изящество» (*дзюн га*), которого, по его мнению, недостает как старой, так и новой японской поэзии. Примером для подражания ему служат... античные лирики, о которых он с таким пиететом вспоминает в

последовании к «Собранию стихов Кюкина»: «В те дни я увлекся чтением пастушеских вирш {буколик} древних поэтов Феокрита и Вергилия, вознамерившихся в своих стихах также воспеть аромат трав и печаль лугов» [294, 136]. Конечно, в стихотворениях Кюкина «Пастушья свирель» («Бокутэки») или «На лугу» («Но ни татитэ») мало общего с античными буколиками. Пожалуй, они составляют самую слабую часть его лирики природы. И напрасно уверяет поэт, что «в „Уходящую весну“ включены лишь песни, которые пристало распевать на лугу; кто поет их, радуется безыскусственности чувства» [205, 39]. Осознанное стремление к «безыскусственности» в подражание Тосону чаще всего приводит Кюкина или к неумелому копированию античных классиков, или к умелому копированию Тосона. Отсюда и возникло замечание Н. И. Конрада о «Втором Тосоне». Бегство Кюкина в природу носило надуманный характер. В отличие от Тосона он никогда не был способен к самоотдаче, к слиянию с окружающим миром, и потому большинство его произведений, относящихся к лирике природы, производит впечатление искусственности. Иногда он просто повторяет идеи и образы Тосона, как, например, в «Изголовье из травы», или заимствует целые фрагменты стихов последнего, перефразируя их и меняя размер.

Однако в наиболее глубоких стихотворениях видение природы у Кюкина самобытно и свежо. Восприняв основной тезис эстетики Китса: «Воображение сообщает очарование предмету или явлению благодаря тому, что ассоциирует его с другими» [49, 107], японский романтик стремится применить его в своей поэзии. Любое непосредственное впечатление от увиденной картины природы или услышанной мелодии служит лишь сырым материалом, некоей заготовкой для произведения искусства.

Поля и храмы, горы и луга,
Стада и зеленеющие кущи,
Плывущие по небу облака,
Заката отсвет, дровосек бредущий —
Во всем сквозит печальный аромат,
Но предвечерней этой благостыне
Недостает, мне чувства говорят,
Утонченности, свойственной картине.

«Воспоминания об осени» («Сюкай»)

Красоты природы, в представлении Кюкина, оживают только под кистью художника или в строках сонета. «Вместо того чтобы воспринимать природу как она есть, — обобщает Хомма Хисао, — Кюкин прежде всего старается поместить ее в мир своего искусства, вставить в свою рамку для картины» [294, 135]. Собственно, и форму сонета, которая показалась бы стеснительной Тосону или Бансуй, Кюкин рассматривает именно как «рамку» для вполне определенной картины, нарисованной поэтическим воображением и выверенной по канонам великих мастеров прошлого. «Опьяненный жемчужной, сияющей красотой сонетов, написанных Китсом, Россетти, Вордсвортом, а в старину — Петраркой, — вспоминает он, — и я решил попытаться как-то перенести эту поэтическую форму в мир нашей поэзии» [253, т. 2, 104]. В силу особенностей внутренней структуры его лирики природы относительно устойчивая поэтическая форма типа сонета, сообщавшая статичность изображению, была очень удобна для Кюкина. Девизом многих его произведений может служить любимое Тосоном изречение Вордсворта: «Поэзия есть переживание, воссозданное в спокойствии». В этих словах заключена сущность лучших, наиболее оригинальных и наиболее глубоких стихов Кюкина. Остались на страницах антологий только те его стихи, в которых чувства не затмевают рассудка. «Прошлое тихо — словно скрытый меж гор храм. Мысли мои, войдя в этот храм, пронизаны внезапно нахлынувшим сиянием памяти, и я поражен, словно при виде Будды, укрытого в алтаре, — писал Кюкин в журнале „Мёдзё“ после публикации „Уходящей весны“. — В былые дни я скитался, страдал, изнемогал от жажды, валился с ног. Поистине печальны были те дни. И все же ныне с сердечным трепетом вновь вижу я в воспоминаниях эти картины — будто бы все это явь, а не растворившиеся, словно призраки, в вечности образы. Разве нет здесь некоего высшего смысла?» [294, 122]. Ожившие образы прошлого населяют и многие сонеты.

Конечно, далеко не всегда Кюкин использует сонет для создания лирических пейзажных зарисовок в духе «озерной школы». В новую форму он пытается вместить все волнующие его «вечные вопросы»: о месте человека в Природе, о противоборстве добра и зла, о призвании

поэта. Хотя это и не отмечается японскими исследователями, мы не можем пройти мимо факта сильнейшего влияния философской лирики Бансуй на творчество его младшего собрата. Отголоски шеллингианской философии, пропущенной сквозь фильтр поэтической образности Бансуй, звучат во многих *дзэку* «Вечерней свирели» и «Уходящей весны». Стремление к универсализму, к многозначной дискретности, воплощенное в обобщающих символах, порой приводит Кюкина к прямому подражанию. Таков его сонет «Колокол» («Канэ»), перпевающий мотивы «Вечернего колокола» Бансуй:

Динь-дон — несется колокола звон.
Вселенная гудит ему в ответ,
И до зари безмолствует поэт,
В печальные раздумья погружен...

В поэзии Кюкина по сравнению с медитативной лирикой Бансуй значительно усилен субъективный элемент. Человек с его изменчивыми чувствами органично вписывается в картину мироздания, и столь характерный для поэзии Бансуй конфликт между «возвышенным» (неземным) и низменным отходит на задний план. Другими словами, Кюкин как бы априори переносит своего лирического героя, Слугу Муз (*си но kami но симобэ*) в идеальный мир, ставит его в один ряд с богами, звездами и прочими явлениями высшего порядка, тем самым устраняя противоречие между поэтом и мирозданием. Но простые смертные, не постигнувшие идеала, обуреваемые низменными страстями, обречены, в его представлении, на вечные страдания:

Повсюду рыщет Демон бледнолицый,
Сверкая грозно взором ледяным.
За радости он воздаст сторицей
Страданием — кто в силах спорить с ним?
«Я» — так зовется злобный этот демон.
А что ж поэт? Увы, от скорби нем он!

«Звезды» («Хоси»)

Сам прием — параллелизм, основанный на антитезе (сопоставление мощи Природы и подверженного соблазнам человеческого существования) — несомненно заимствован у Бансуй. Об этом говорит и стилистический строй стиха, где используются впервые введенные Бансуй образы вроде: «чуждый (божественному) мир» (*кэ*

тооки сэкай); риторические вопросы вроде: «кто же ныне станет оспаривать мощь природы!» (*дарэ има сидзэн но тикара инаму*), «Обречен ли погибнуть идеал?» (*Рисо ва киэну бэки ка*) и т. п. Правда, подлинная философия в стихотворении Кюкина часто подменяется риторикой, размышления — ламентациями сугубо мистического свойства.

В целом попытка Кюкина обратиться в сонетах к глобальным проблемам бытия не увенчалась успехом. Ограничившись лишь несколькими подражательными произведениями в этом жанре, поэт вскоре пошел по иному пути, развивая традицию Китса — Тосона. Видение мира через призму поэтического воображения определяет и отношение Кюкина к искусству как к связующему началу между временами и народами. Его широко декларированный эстетизм (*гидзюцу сидзёсюги*), возникший из страстного увлечения поэзией Китса, наиболее ярко проявляется в жанре *фу*. Как известно, первым из японских романтиков воспел произведение искусства на языке искусства Симадзакі Тосон в его «Оде белой фарфоровой вазе», написанной также под непосредственным влиянием Китса. В дальнейшем «Ода греческой вазе» Китса (как оригинал) и «Ода белой фарфоровой вазе» (как первый японский образец данного жанра) побудили Кюкина к созданию нескольких од на тему «об искусстве», которые хотя и написаны в разное время, но составляют, по существу, единый цикл. Наибольшей известностью пользуются: «Ода старинному зеркалу» («Кокё фу»), «Ода разбитой вазе» («Ярэгамэ фу»), «Ода кубку» («Сакадзуки фу»), «Ода скульптуре льва» («Исибори сиси но фу») и «Ода кукушке» («Хототогису фу»).

Хотя Кюкина и нельзя назвать первооткрывателем жанра, его «оды об искусстве» представляют собой весьма значительное явление как с точки зрения развития поэзии романтизма, так и с точки зрения разработки эстетической теории. В этих оригинальных и обладающих немалыми художественными достоинствами произведениях Кюкина раскрываются основные положения его концепции искусства.

«Ода старинному зеркалу» — эмоциональное излияние незрелого еще поэтического таланта, утверждает ценность творений старых мастеров, входящих в жизнь

современного человека. Изделие древнего ремесленника порождает в душе автора множество сложных ассоциаций:

О зеркало старинное! Вдыхая,
Беру тебя при ясном свете дня,
И чудится, красавица младая
Из тьмы веков взирает на меня...

Пленительные образы красавиц далекого прошлого проходят перед мысленным взором поэта. В зеркале как бы отражаются причудливые нравы исчезнувших в глубинах времени поколений. В философской лирике Бансуй «связь времен» проходит через идеальные романтические символы: звезды, луну, горы, воды. Для Кюкина вестником иной эпохи служит вполне материальный предмет — зеркало. Эпоха сконцентрирована в ее крошечной детали, и эта деталь, произведение искусства, способна передать больше, чем многие тома сухих описаний. Таково убеждение поэта, которое он блестяще развивает в «Оде скульптуре льва».

Некоторые японские исследователи считают, что культ древности в поэзии Кюкина — не более чем подражание эллинизму Китса [294, 140]. Справедливее было бы сказать, что «Ода греческой вазе» лишь определила направление поэтического мышления японского романтика, подсказала (как ранее — Тосону) в общих чертах тему: «предмет искусства и его смысл». Развитие же темы и ее национальная интерпретация самостоятельны от начала до конца. Это очевидно еще и потому, что для Кюкина и его современников подражание, как правило, выражалось в прямом заимствовании или вольном переложении стихов предшественника.

«Ода скульптуре льва» — свидетельство зрелости поэтического мастерства Кюкина и его эстетических воззрений. В стихотворении поднимается проблема преемственности в искусстве и отношения искусства к действительности. Интересен сюжет оды. Поэт приходит в мастерскую резчика по камню и видит там почти готовые скульптуры животных. Но все они пока еще «мертвы» — у них не вставлены зрачки³. Только одна скульптура поистине прекрасна — старинное каменное

³ В Китае и Японии зрачки, придающие скульптуре одушевленность, вставлялись в самом конце работы.

изваяние китайского льва с пышной гривой, выгнутой спиной и блестящими зрачками. Лев предстает перед поэтом как бессмертный символ красоты, силы и мужества, бросающий вызов векам:

Со времени правленья Ханей
Жила и множилась молва
О каменной скульптуре льва,
Об изваянье изваяний,
Об этом чуде мастерства...
Пусть вечно длится власть искусства,
Дарящего нам жизнь и чувства!

Скульптура льва — не только образец чистой красоты, шедевр безвестного мастера. Во все времена он пробуждает в людях вместе с чувством прекрасного отвагу и волю к борьбе, вселяет жизненную энергию. В этом, по мысли Кюкина, и заключается призвание высокого искусства.

Но как бы ни были долговечны произведения искусства, люди не могут довольствоваться одними лишь старыми скульптурами и картинами. Творчество — вечное обновление, и хозяин мастерской олицетворяет ту созидательную силу, которая вскоре подарит жизнь новым чудесным изваяниям. Для Кюкина искусство и человек неразделимы, они находятся в гармоничном союзе. Скульптура льва не противопоставлена своему творцу, как в «Оде белой фарфоровой вазе» Тосона. У Кюкина нет и намека на «роковую» власть искусства, которая губит художника. Наоборот, к его оде как нельзя лучше подходят слова Байрона: «В целом о скульптуре можно сказать, что она поэтичнее самой природы, поскольку она представляет и воплощает ту идеальную, возвышенную красоту, которую нельзя отыскать в реальной действительности» [69, 781].

Идеализируя искусство, Кюкин не в меньшей степени идеализирует и его творца. Душу художника и его талант он уподобляет драгоценному сосуду, который обречен на уничтожение, но буддийский тезис о бренности мира и непрочности всего прекрасного находит у Кюкина принципиально иное толкование, чем в поэзии Тосона или Бансуй:

«Правда ли,— спросили у поэта,—
Что недолговечна красота?»
Как была прекрасна и чиста
Эта ваза, канувшая в Лету!

Человек, из праха сотворенный,
Человек, избравший светлый путь!
Участь древней вазы не забудь,
Красотой небесною плененный!

«Ода разбитой вазе»

Запечатленное в оде представление о судьбе человека и дела его рук более всего соответствует традиционным японским поэтическим образам, передающим эфемерность прекрасного в природе (цветение сакуры, полная луна, осенние листья в горах). Здесь нет противоречия между краткостью жизни и вечностью искусства, так как и люди и искусство меняются постоянно в потоке времени. Неизменным остается лишь одно — само понятие Прекрасного, художественная традиция, на которой сосредоточено внимание поэта и к которой восходят многие особенности его творческого метода.

«Кюкин, — пишет Ногутти Ёнэ, — поэт безупречной культуры. Он построил прекрасное здание своей поэзии, населив его любимыми образами и мечтами и ставя превыше всего красоту и музыкальность языка» [184, 101]. Путем к достижению красоты и музыкальности языка Кюкин считал возрождение древней лексики в новой поэзии. Поэзия настоящего немислима для него без поэзии прошлого. Так, в «Вечерней свирели» встречаются в большом количестве архаизмы, заимствованные из древнего литературного языка: *мотаи* (кубок) вместо *сакадзуки*, *канути* (кузнец) вместо *кадзи*, *каннаги* (божественное спокойствие) вместо *каминаги*, *ёросимэ* (красавица) вместо *бидзин*, *мэдзур* (любить) вместо *кои суру*. Из тьмы веков выплывают такие слова, как *катараи* (любовная клятва) или *мадзимоно* (проклятие).

Тенденция к использованию архаизмов дает ключ к пониманию основ мировоззрения поэта. В поисках средств обновления *синтайси* Кюкин счел необходимым вернуться к истокам родного языка, поэзии, искусства. В послесловии к «Собранию стихов Кюкина» («Кюкин си сю», 1925) он так объясняет свою позицию: «Вначале я по мере сил старался писать стихи словами простыми, понятными на слух, но язык наш оказался беден словами, а само звучание их — неглубоко. Тогда, подыскивая нужные слова, я произвольно начал изобретать новые. Но, прежде чем изобретать новые, я

задумался: не лучше ли, вместо того чтобы изобретать новые слова, воскрешать старые с таким же значением, — и вот я попытался это сделать. Знаю, что нередко в моих писаниях грешил я излишком архаизмов, но такова уж моя природа» [234, 147—148].

В отличие от Тосона, употреблявшего только ту старинную лексику, которая входила в общепринятые поэтические нормы, Кюкин поставил перед собой вполне определенную задачу — воскрешение забытых слов, а через их посредство и некоторых элементов классической поэтики. Как и всякое проявление «романтического историзма», творческие поиски Кюкина, а затем и Ариакэ были тесно связаны также с освоением фольклорного наследия — легенд, мифов, песен. Отсюда и обилие в стихах Кюкина историзмов, экзотических реалий, малоизвестных исторических топонимов. Например, понятие «полночный» передает историзм *коконоцу дзи* (букв. «часы стражи от двенадцати до двух ночи»); в стихотворении «Деревенская девушка» («Мурамусумэ») героиня причесывает волосы не обычным гребнем, а старинным — *бингуки*; в «Скитаниях» («Самаёи») упоминается *номори кагами* — «волшебное зеркало полевого объездчика»; в «Зимней песне» («Фую но ута») появляются образы сказочного лисенка и феи Ити-химэ.

В своих экспериментах Кюкин сравнительно мало опирался на поэтику поздних средневековых *танка* и *хайку*, предпочитая им изучение «Манъёсю» и хэйанской литературы. Многие японские исследователи склонны расценивать творческое освоение древних памятников как главное достижение поэта [292, 30]. Тем не менее возрождение старины никогда не было для Кюкина самоцелью, являясь лишь одним из средств обогащения романтической поэзии *синтайси*, расширения образной семантики.

Стремясь к созданию колорита старины, Кюкин учитывал и возможности иероглифического письма, которых, естественно, были лишены европейские романтики. Важную роль у него играют *атэдзи*, или приписные чтения. Помимо введения старинных слов, записанных архаичными иероглифами или просто *каной*, поэт дает самым обычным, общеупотребительным иероглифам нестандартные чтения, которые служат как бы эмоциональным тонизатором стиха. Например, *тэ* (рука) чи-

тается как *та, ки* (дух) приобретает звучание *кэ*, используемое в буддийских сутрах. Большинство стихов Кюкина сплошь исписано пояснительной *фуриганой*, так что создается видимость параллельных текстов. *Атэдзи* поэтизируют обиходную лексику и создают впечатление «высокого стиля», «древне-изысканного» (*кога*). Кроме того, нередко они раскрывают метафорическое значение иероглифического образа. Например, эпитет к облакам — *хатаэ* (густой) как чтение к иероглифам «двадцать слоев» или эпитет к лугу *тигуса но* (многоотравный) как чтение к иероглифам «тысяча видов». *Атэдзи* и раньше встречались в произведениях японских романтиков, но именно Кюкин впервые оценил их преимущества как фактора семантической организации стиха.

Любовью к старине объясняется и использование некоторых древних поэтических приемов. Так, в сочетании *мурасаки такагумо фурусато* (родной край под высокими лиловыми тучами) определение явно восходит к устойчивому эпитету *макуракотоба*. Игра омонимов в «Зимней песне» заставляет вспомнить омонимическую метафору — *энго*:

Там, на Горе печали — Сабияма,
Вгрызается топор в стволы деревьев,
Но скоро стук затихнет в отдаленье,
Вернется мир в объятия покоя.
И лягут облака убором белым
По-прежнему на сонные вершины.

В данном случае название горы Сабии (записанное иероглифом «ржавчина») ассоциируется с «печальным очарованием» (*саби*) зимнего пейзажа в финале стихотворения.

В целом поэтика Кюкина отнюдь не замыкается в рамки подражания древности. Широко распространены уже ставшие привычными в поэзии японского романтизма сравнения и метафоры: любовь сравнивается с жемчужиной на дне морском, счастье изображается как весенний луг, покрытый зеленеющими травами; душа поэта в смятении, словно волны утреннего прилива; нежный смех его любимой похож на улыбку цветка. Излюбленный романтиками троп — олицетворение, также не блещет новизной: осенний ветер навевает печаль, сердце влюбленного сгорает от страсти. Почти вся интимная лирика Кюкина изобилует сентиментально-ро-

мантическими штампами, но нередко поэту удается донести свежесть чувства, оставаясь в границах этой замкнутой образной системы:

Потонет в море жемчуг,
Любовь вспорхнет — лови!
Я жемчуг в сердце спрячу,
Сожму крыло любви...

«Скитания»

Редкую музыкальность звучания обнаруживают стихи, написанные в подражание народной песне. Так, в «Песне лодочника» («Фунаута») ритм размеренных движений гребца передан анафорическим восклицанием в начале каждой строфы («Эй, лодочник, греби, греби!..»), дополнительной цезурой после третьего слога и четким синтаксическим параллелизмом, проходящим через все стихотворение. Последний момент весьма важен, так как «синтаксический параллелизм дает известное направление развитию мелодии. Этот факт является особенно существенным для понимания связи между композиционными повторениями как бы песенного характера, столь обычными в романтической лирике, и тем стремлением к звуковому и эмоционально-лирическому воздействию, которое отличает такую лирику» [61, 27]. Той же цели служит и характерное деление на самостоятельные, синтаксически и семантически независимые смысловые группы:

Тростник на берегу от волн прилива влажен,
А рукава мои влажны из-за тебя.
Мечтает о тепле и голубь в непогоду,
А мне-то каково, представь, из-за тебя!
Рукав подвяжешь ты узорными шнурками,
А сердце почему в цепях? — Из-за тебя!

*«Любовь на деревенский лад»
(«Хинабури»)*

Здесь синтаксический параллелизм хотя и соблюдается, но оттеснен на второй план параллелизмом психологическим, подсказанным фольклорной поэзией.

Таким образом, в любовной лирике Кюкин достигает наибольшей экспрессии, приблизившись, в ущерб экзотической пышности и «чувствительности» образов, к народному песенному творчеству. И наоборот, впадая в поэтический транс, «отрываясь от земли», как это про-

исходит во многих стихотворениях третьего сборника «Двадцать пять струн» («Ни дзю го гэн», 1905), он полностью теряет ощущение реальности, поэзия его превращается в экстатическое витийство.

МИР ГРЕЗ КАМБАРА АРИАКЭ

Творчество Камбара Ариакэ, пришедшего в большую литературу на три года позже Кюкина, во многом созвучно поэзии автора «Вечерней свирели» и «Уходящей весны».

Камбара Хаяо (Ариакэ) родился в 1876 г. в Токио, где и прожил безвыездно до 1895 г. За это время он окончил среднюю школу и три года проучился в Народном английском колледже (Кокумин эйгаккай) на литературном отделении. Колледж, хотя и был по уровню преподавания ниже Лицея Мэйдзи, все же принадлежал к числу лучших учебных заведений страны и давал основательные знания английского языка и литературы. О своих литературных пристрастиях тех лет Ариакэ впоследствии писал: «На нас, юношей, знавших английский язык и зачитывавшихся поэзией, неотразимое впечатление производили прочувствованные, одухотворенные, полные глубокого психологизма произведения Браунинга, Россетти, Суинберна» [260, 56]. Под влиянием английской поэзии Камбара с друзьями даже основал небольшой любительский журнал «Ракусуй соси» («Опавшие зерна риса»), который печатался в его собственном доме на ручном печатном станке. Впрочем, то было всего лишь детское увлечение.

В 1895 г. Камбара, оставив свои литературные опыты, на три года покинул столицу, отправившись в префектуру Сага, к родственникам отца. Там, живя в деревне, он впервые серьезно занялся изучением народных песен, «Кодзики», «Фудоки», «Манъёсю» и хэйанских *утамоногатари*. В 1897 г., после длительного путешествия по стране, Камбара вернулся в Токио с твердым намерением посвятить свою жизнь изящной словесности. Тогда же он и выбрал себе псевдоним Ариакэ, связанный с названием живописного залива у берегов Кюсю (Ариакэ уми): «Весной 1897 г., увлекшись „Паломничеством Чайльд Гарольда“, впервые отправился я в путе-

шествие на Кюсю и проплыл на корабле по Внутреннему морю. В то время и начал я мыслить пока еще неясными поэтическими образами» [253, т. 2, 211].

К поэзии Ариакэ обратился не сразу, решив вначале попробовать силы в *сёсэцу*. С 1898 по 1900 г. он опубликовал повесть «Трагедия большой любви» («Дайдзи хи») и ряд новелл, оставшихся не замеченными критикой. Разочаровавшись в прозе, Ариакэ устремился помыслами к поэзии *синтайси*, пленявшей в те годы воображение молодежи. Творчество Тококу, Тосона, Бансуй, Кюкина помогло начинающему поэту разобраться в японской и западной литературе, глубже понять основные принципы эстетики романтизма.

Особенно живо затрагивала юного Ариакэ родственная ему по духу поэзия Кюкина. После выхода в свет «Уходящей весны» Ариакэ опубликовал в журнале «Мёдзё», где он в то время сотрудничал, восторженную статью «Читая „Уходящую весну“» («„Юку хару“ о ёмницу»), обнаруживающую трезвость его критического таланта и умение выделить ключевые произведения:

«Дарование Сусукида Кюкина, проявившееся уже в первой его книге „Вечерняя свирель“, было удостоено самых высоких похвал в нашем поэтическом мире. Что же касается недавно представшего перед нами сборника „Уходящая весна“, то здесь с новой силой прозвучали в песне из глубины открытой души поэта, порой с трудом различимой под прахом обыденности, необычайная чистота и изящество музыкальной ткани его стиха. В этом году дивимся мы яркому сиянию, вдруг озарившему, разгоняя вечерние тени, наш печально темнеющий поэтический небосклон... Чувство печали пронизывает такие стихи, как „Ода разбитой вазе“, „Вечер на берегу моря“, „Темной ночью под сенью дерева“, „Вечерняя песня“. В самые глубины сердца проникает нежная боль поэтического переживания... Хотя в „Оде кукушке“, напоминающей „Оду соловью“ Китса, и легко различить выделенные ритмом стихи, но можно пожалеть о том, что жемчужная нить стиха не разрезана на строфы. Ведь душа песни укрыта на самом дне, и как познать ее? И все же Кюкин, бесспорно, непревзойденный мастер яркого колорита и изысканнейшей мелодики...» [253, т. 2, 107—110].

Первые же поэтические сборники самого Ариакэ

«Побеги трав» («Куса вакаба», 1902) и «Печальная песнь одинокой струны» («Докугэн аика», 1903) поставили его имя в один ряд с именем Кюкина, дав повод критике заговорить о наступлении новой эпохи в *синтайси*: «Сейчас, когда Тосон удалился от поэтического творчества, — писали современники, — Сусукида Кюкина и Камбара Ариакэ можно назвать двумя новыми драгоценными камнями нашего поэтического мира» [203, 409]. В то же время поэтический дебют Ариакэ знаменовал наступление кризиса романтической поэзии *синтайси*, истощившей свои тематические возможности и изобразительные средства.

Книги Ариакэ «наглядно продемонстрировали все затруднения, с которыми столкнулась поэзия *синтайси* в начале XX в.» [300, 21]. В его лирике, свернувшей с пути истинно народной поэзии, открытого Тосоном, ясно обозначились две тенденции: гипертрофированный мистицизм, нарочитая расплывчатость и неясность в сфере интимной лирики и утрированный псевдоисторизм — чрезмерное увлечение древними мифами, доказывающими божественное происхождение «страны Ямато» и ее обитателей.

В лирике позднего романтизма усиление мистического начала сопровождалось прежде всего стремлением к возрождению традиционной японской «чувствительности». Так, Кюкин в предисловиях к своим сборникам старается всячески подчеркнуть их идиллический характер, и Ариакэ, вторя ему, пишет в предисловии к «Побегам трав»: «Любовь кроется в нежном сердце подобно тому, как птица живет, всегда сокрытая зеленью рощи. Под сенью недолговечных молодых трав не веет еще ароматом, приносящим грезы, — вот и в моих песнях чувства неокрепшей души не обрели еще яркости цвета, но что же делать!» [205, 131]. Но в любовной лирике Ариакэ больше чувственности, чем чувствительности, больше искусственности, чем естественности, больше сложности, чем простоты, больше вычурности, чем изящества. Если в европейской поэзии конца XVIII — начала XIX в. происходила эволюция поэзии в сторону максимальной гармонии формы и содержания, ясности образа, четкости изобразительных средств (от Юнга к Байрону, от Карамзина к Пушкину и т. д.), то в интимной лирике Ариакэ заметна скорее тенденция к услож-

нению и затрудненности формы. Все открытые предшественниками и изобретенные им самим средства художественной выразительности поэт подчиняет одной задаче — воссозданию картины душевных мук (*наями*) в наиболее сложной и изощренной форме.

Тем не менее большинству современников импонировала сложность образно-поэтического мышления Ариакэ, подкрепленная очевидным недюжинным дарованием. Симадзаки Тосон по прочтении «Побегов трав» писал автору: «Вы, должно быть, сами не знаете, сколь талантливы. Ваши чудесные песни, можно сказать, произвольно завладевают сознанием читателя. „Весенняя песня“, „Новые цветы“, „Любовь-травы“, „В тени деревьев“, „Цветы и травы зеленого луга“, затем „Печаль“, „Воспоминания“ и многие другие так прекрасны в своей музыкальности, что хотелось бы чаще слышать эти песни из уст людей» [253, т. 2, 204—205].

Действительно, некоторые стихотворения Ариакэ, несмотря на определенные издержки стиля, и в наши дни не утратили поэтичности. К числу таких стихов, помимо названных Тосоном, можно отнести «Скорлупку раковины» («Каки но кара»), «Дерево Саикаси», «Положись на любовь» («Таёру ва кои ё»), а также многочисленные переводы из лирики Россетти. Примером поэтического мастерства Ариакэ служит одно из ранних его произведений «Ты и я» («Кими я варэ я»):

Жизни моей переполнен сосуд —
Пенную влагу страстей почерпну.
В море твоей безграничной любви
Мутный осадок уходит ко дну...

Композиция этого стихотворения строится на принципе многократного параллелизма, скрепленного сквозной антитезой: мучения поэта противопоставлены безмятежному счастью его возлюбленной. Типичная для лирики позднего романтизма тема облечена в столь же типичные формы. Любовь уподобляется бурному приливу (*мидаруру усио*), роднику в поле (*но но идзуми*), негасимому сиянию (*тасогарэ мо сиран хикари*). Чисто умозрительный, вымышленный характер образов определяет и особенности структуры стиха. Весь каскад аллегорических антиномий в восьми строфах стихотворения абсолютно лишен динамики, развитие действия от-

существует. Почти все четверостишия представляют собой совершенно независимые части, от изъятия которых содержание не претерпевает никаких существенных изменений. Это «вещи в себе», которые, будучи соединены друг с другом, создают серию равноценных образов. Конечно, далеко не всегда фантазия Ариакэ ограничивается общеизвестными романтическими штампами. Так, в финале стихотворения возникает неожиданная ассоциация — прекрасная охотница, поражающая стрелой своей красоты юного оленя:

Ты наслаждаешься мукой моей,
Струнами кото беспечно звеня.
Вот и серебряной меткой стрелой
Ты не оленя сразила — меня...

Красоты отдельных пассажей, в сущности, только усиливают общее впечатление фрагментарности композиции стихотворения. Свое стремление к изысканности стиля автор реализует лишь в количественном накоплении пышных эпитетов (серебряный, златотканый, ослепительный), экзотических сравнений (любимая — «флейта грез», «аромат южных цветов»), метафор («сосуд жизни»), гипербол («море чувств»), отказавшись от попыток усовершенствовать композицию стиха или его ритмическую организацию. В лирике Ариакэ, особенно в «Побегах трав», вообще значительно больше, чем у Кюкина, произведений в ортодоксальном метре 5-7, а лексика сравнительно проще. Пышность стиля достигается не столько при помощи архаизмов или неологизмов, сколько путем концентрации различных тропов.

Многим в своем художественном методе Ариакэ обязан Д. Г. Россетти, которого он почитал, любил и успешно переводил. Для поздних японских романтиков поэзия, живопись, сама «эстетизированная» жизнь Россетти и его «Прерафаэлитского братства» были недостижимым идеалом и неизменным примером для подражания. Концепция искусства Россетти как нельзя лучше отвечала их требованиям. Россетти и по времени и по духу был ближе им, чем английские романтики начала XIX в. «Свои сюжеты он черпал не из самой жизни, а из того или иного весьма обширного, но очень специфического типа поэзии и квазимистической литературы. Он более или менее определенно заявлял, что не заботится о том,

чтобы заинтересовать людей, чьего образования недостаточно для близкого знакомства с такими книгами. Эта особенность в поздние тоды⁴ отличала его от прочих художников, одновременно сужая поле действия его работ» [163, 72].

В некоторых стихотворениях Ариакэ, таких, как «Положись на любовь», «Вечерние тени» («Юукагэ»), влияние поэзии Россетти ощущается не только в общей тональности, но и в образном строе. Так, например, Ариакэ перевел знаменитое стихотворение Россетти «Благословенная дева»:

Дева благословенная перешла
За златую грань Небосвода.
Были очи ее глубже глубин,
Что таят стоячие воды.
Было три цветка у нее в руке,
В волосах семь звезд сияло...

Впоследствии в «Вечерних тенях» была создана вариация на тему «Благословенной девы»:

Там, в небе, напоенном ароматом,
Над радужной грядой облаков
Рассыпались власа Священной Девы,
И в сумерках из позабытых снов
Вдруг лики ожили...

Идеальную природу чувственного томления поэта хорошо передает написанная в том же стиле рецензия литературного обозревателя «Мёдзё» Цунадзима Сэнрё на второй сборник Ариакэ: «Здесь есть новизна, есть большое чувство, есть великое изящество и высокая изысканность. При этом строгая форма стихов доносит тайные переживания, возвышенную веру, колебания и поиски, парение души, мечты, призрачные образы, ароматы, оттенки, оттенки оттенков и ароматы ароматов. Весь настрой книги — это отозвавшийся в облаках и водах загадочный зов одинокой струны» [253, т. 2, 222].

Говоря о «строгих формах» стиха, критик имеет в виду, конечно, вошедшие в сборник пятнадцать сонетов (дзэку) Ариакэ, объединенные под общим названием «Мелодия одинокой струны» («Докугэн тё»). Содержание сонетов Ариакэ также имеет много общего с мисти-

⁴ Именно в эти годы Россетти, оставив живопись, обратился к поэзии. Первый сборник его стихов вышел только в 1870 г.

ческой лирикой прерафаэлитов, а в области формы японский романтик прельстился оригинальным строфическим членением сонета Россетти на части в 8 и 6 строк. В целом же художественные достоинства *дзэку* Ариакэ, на взгляд современного читателя, невелики — в основном из-за громоздкого и тяжелого размера. Впрочем, сам поэт считал ритмику сонетов своим крупным достижением и впоследствии, в предисловии к «Сборнику стихов Ариакэ», писал о ней: «Впервые в мире *синтайси* испробовал форму „малой песни“ — стиха из 14 строк — Сусукида Кюкин. Я также попытался внедрить особую форму стиха. Ритм, объединивший в одной строке группы в 4, 7 и 6 слогов, я заимствовал из переводов псалмов, попытавшись при этом отделить другие ритмы и их смешения, которые в псалмах нередки»⁵ [261, 218]. Малоэффективны были и эксперименты с 4- и 6-сложными строками. Именно классический метр 5-7 и 7-5 оказался наиболее приемлемым для Ариакэ не только в сфере возвышенно-романтической лирики типа «В тени деревьев» («Кикагэ»), «Не спрашивай» («Тоу о ямэё»), «Я и ты», но и в произведениях, близких к народной песне: «Что за девушка собирает водяные каштаны?» («Хиси но ми тору та га ко дзо я»), «Дерево Санкаси».

Как и Кюкин, Ариакэ совмещал мистическую таинственность и крайний идеализм стихов «для избранных» с увлечением «популярной» поэзией в русле фольклорной традиции. Таким его произведениям свойственны четкость ритма, относительная стройность композиции, широкое использование различных видов параллелизма.

Стремление к созданию легкой и прозрачной, музыкальной романтической лирики прослеживается в подражаниях Симадзаки Тосону. Таково, например, стихотворение «Скорлупка раковины» («Каки но кара»), написанное по мотивам «Кокосового ореха» и «Песенки краба» («Кани но ута») Тосона:

Как долго скиталась ракушка пустая
В просторах морей без конца и без края!
Но злая судьба стережет ее где-то.
Подумайте — ну не печально ли это?..

⁵ Сонеты Ариакэ вдохновили молодого Исикава Такубоку на создание пяти *дзэку* в тяжеловесном размере 4-4-4-6 (18!) и 4-8-6, опубликованных в «Мёдзё», а затем вошедших в первый сборник поэта «Стремление» («Акогарэ»).

И все же обычно детальная разработка какого-либо одного романтического образа не прельщает Ариакэ, если только это не связано со стилизацией под фольклор.

У Тосона стремление к народности проявлялось прежде всего в воспроизведении подлинного духа народной поэзии в современном звучании. Поздние же романтические пошли по пути возрождения «народной старины». Здесь сказался дух времени. Перед русско-японской войной пропаганда «японизма» в самых широких слоях населения достигла небывалой силы — то была кульминация процесса, начавшегося еще в середине 90-х годов. Хинацу Коноскэ в своем исследовании свидетельствует: «Влияние идей „японизма“, выдвинутых Такаяма Тёгю и его единомышленниками, неожиданно возымело большой резонанс в поэтическом мире.

С 20-х годов Мэйдзи среди поэтов резко возрос интерес к древней литературе и мифам. В противовес западным влияниям усилилась тенденция изучения истории, фольклора, классической литературы и философии» [288, 256].

Поскольку первые сборники Кюкина и Ариакэ создавались в период подъема националистических настроений в стране, некоторые современники поэтов, равно как и позднейшие исследователи, усматривают в их творчестве не только пришедший от Китса эстетизм, не только увлечение древностью и пристрастие к фольклору, но и осознанную решимость возродить в романтической поэзии «истинно японский дух», «дух Ямато» (*ямато дамасий*). Известный символист Китахара Хакусю в своих заметках пишет о Кюкине: «Поэзия его превращается в священный гимн природе, донося в тихом сопереживании спокойную радость *ямато дамасий*» [253, т. 2, 126].

Жившие идеями «японизма» литераторы любое, даже самое аполитичное произведение склонны были рассматривать прежде всего как вклад в дело «возрождения Азии». Показательно в этом смысле стихотворение Ёсано Тэக்கана, посвященное «Уходящей весне» Кюкина, которое открывается словами:

О дивные звуки — напев «Уходящей весны»!
Впервые над Азией песни такие слышны...

Тем не менее говорить о присутствии какого-то ярко выраженного *ямато дамасий* в интимной лирике или песнях Кюкина, явно преждевременно. В действительности отголоски националистических настроений, характерного для романтиков утрированного национального самосознания прозвучали только в таком специфическом жанре поэзии Ариакэ, как *сёка*. Знаток и любитель древности, Ариакэ посвящает прочувствованные гимны синтоистским божествам: «Гимн богине солнца» («Ниссин сёка»), «Бог Сада» («Сада но ооками»). Стихотворения эти, хотя и созданы на материале мифов, в сущности, бессюжетны. Так, «Гимн богине солнца»⁶ дает лишь красочное романтическое описание богини вне связи с реальным содержанием большого и сложного мифа из «Кодзики». Стихотворение превращается в эмоциональный комментарий на тему «любовь, красота, молодость, свет». Предельно обобщенный образ Аматаэрасу призван лишь воплотить экстатический порыв вдохновения художника:

Смотрите! В небе тает мрак ночной,
И белый голубь расправляет крылья —
Богиня света вышла наконец.
С колчаном исполинским за спиною,
Где стрелы Жизни без числа лежат —
Из дерева багряника точены,
Что поражают юного оленя —
Она вступает во дворец весны...

В *сёка* Ариакэ, обычно не злоупотребляющий архаизмами в такой мере, как Кюкин, стремится прежде всего воссоздать колорит поэтики «Кодзики». Развернутая метафора (восход солнца — богиня света, входящая во дворец весны) усложняется многочисленными составными метафорическими определениями. Солнечные лучи уподоблены «стрелам жизни». Далее следует развитие образа. Стрелы Аматаэрасу, «стрелы для охоты на молодого оленя», переданы древним метафорическим сращением *макагоя*. В свою очередь, *макагоя* поясняется при помощи устойчивого эпитета «сделанные из благоуханного дерева багряника» (*ниоу кацура но*). И, наконец, стрелы помещены в гигантский колчан (*тинори*

⁶ Богиня солнца Аматаэрасу — главное божество синтоистского пантеона.

но юги) — образ, акцентирующий гиперболическую природу всей метафоры⁷. Пышностью определений и использованием древних поэтических приемов типа *макуракотоба* Ариакэ довольно удачно копирует образы мифов.

Так же, как и историко-героические баллады Бансуй, гимны *сёка*, конечно, во многом способствовали пробуждению национального самосознания и оформлению «духа Ямато», но этого никак нельзя поставить в заслугу Ариакэ. Ведь, по справедливому замечанию поэта и критика Сато Харуо, основной положительной чертой поэтов *синтайси* было именно то, что они «стремились заменить феодальный „дух Ямато“ современным свободным „всемирным“ духом (*сэкай дамасий*)» [265, 64].

Что же касается художественной ценности *сёка*, то она явно уступает как балладам Бансуй, так и лучшим образцам лирики самого Ариакэ. Намеренная затрудненность стиля стихов, рассчитанных исключительно на «посвященного» читателя, предопределила их дальнейшую судьбу: через некоторое время их фактически перестали понимать. Как и сами мифы «Кодзики» и «Фудоки», такие стихи требовали расшифровки.

В целом особенности поэзии Кюкина и Ариакэ отражали общую эволюцию стиля как единства образных средств и приемов поэзии японского романтизма, эволюцию, связанную с изменением художественных и психологических установок, эстетических концепций и, в конечном счете, всего мироощущения эпохи. Продолжая в лучших своих произведениях художественную традицию Тосона и Бансуй, поздние романтики попытались направить поэзию *синтайси* по пути формализма. Как и многие поэты европейского декаданса конца XIX — начала XX в., они не учитывали, что «„прием остранения“ и „прием затрудненной формы“ являются не организующим и двигательным фактором в развитии искусства, а только вторичным признаком, отражающим совершенствующуюся эволюцию в сознании отставших в своих запросах к искусству читателей» [60, 15]. В противоречии между устремлениями поэтов позднего романтизма и потенциальными возможностями формы *синтайси* ска-

⁷ Еще более усложнены образы стихотворения «Бог Сада», созданного на тему незначительного эпизода «Идзумо-фудоки» [66, 20].

зались закономерности процесса становления современной литературы. Эпоха господства *синтайси* подходила к концу. Одновременно наметился кризис романтического метода, определявшего магистральную линию развития поэзии на протяжении более пятнадцати лет. Все усилия поздних романтиков найти новые темы и новые изобразительные средства, оставаясь на прежнем уровне образно-поэтического мышления, были бесплодны. Несмотря на то, что романтические *синтайси* просуществовали еще довольно долго, они уже не играли той роли в литературном мире, что в конце XIX в., постепенно уступив первенство иной поэзии. Наиболее талантливые поэты эпохи, Сусукида Кюкин и Камбара Ариакэ, обратились в своих последующих сборниках к символизму, проложив дорогу для Китахара Хакусю, Киносита Мокутаро, Такамура Котаро.

Эпоха романтизма конца XIX — начала XX в. явилась первым этапом сознательного, творческого приобщения Японии к мировой культуре. Большую роль в критическом освоении европейской философии и эстетики сыграл Мори Огай, сумевший адаптировать и применить к условиям мэйдзийской Японии достижения немецкой философии XIX в. Его начинания были успешно продолжены участниками литературной группы «Бунгакукай», создавшими теоретическую базу романтизма и положившими начало новой поэзии.

В основе деятельности журнала «Бунгакукай», направлявшейся на первых порах Китамура Тококу и его единомышленниками, лежала идея восточно-западного синтеза культур, активного взаимопроникновения старого и нового, национального и интернационального. В борьбе за свободу личности против отживших морально-этических норм конфуцианства, против официозной идеологии романтики «Бунгакукай» опирались на религию и философию Запада. Как и русских писателей начала XIX в. [102, 202—203], их можно назвать людьми «западных идеалов», но целью их было прежде всего формирование самобытной, глубоко национальной по характеру литературы, выработка принципиально новой, но отнюдь не подражательной эстетики и поэтики. Европеизация литературы представлялась им единственным путем к преодолению многовековой самоизоляции Японии, к созданию полноценных произведений, способных передать дух эпохи.

Поскольку японский романтизм возник на несколько десятилетий позже, чем романтизм в странах Европы и Америки, и к тому же формировался в стране с иными культурными традициями, ему были свойственны некоторые особенности. Перед членами «Бунгакукай» и их последователями стояла проблема не только усвоения

опыта европейских предшественников, но и существенной переработки его, а в конечном счете — преодоления. Подобная необходимость в известной степени затрудняла ориентацию японских романтиков. Потребовались усилия Китакура Тококу, Тогава Сюгоцу, Симадзакис Тосона для того, чтобы выделить в западной литературе сравнительно узкий круг писателей-«маяков»: Вордсворта, Шелли, Китса, Россетти. В то же время эстетический релятивизм романтиков способствовал усилению интереса к великим поэтам минувших эпох: Данте, Шекспиру, Мильтону. Деятели «Бунгакукай» и поэты «золотого века» *синтайси* как нельзя лучше подтверждают наблюдение С. Я. Маршака: «Поэты-современники и поэты разных веков и национальностей то и дело перекликаются между собою... Это яснее ощущается в эпохи подъема, менее заметно — в эпохи упадка» [96, 39].

В сущности, писатели японского романтизма, выступавшие в роли «посредников» между японской и западной литературой, не ориентировались на творчество какого-либо одного европейского поэта, или школы (например, «Озерной школы» в Англии), или даже одной страны. Ведь Дои Бансуй, например, оценивал Шиллера и Гюго выше, чем Вордсворта и других «лэйкистов». Симпатии обуславливались внутренними потребностями воспринимающей японской литературы. В творчестве того или иного европейского автора (в основном все же романтической направленности) японские романтики стремились найти наиболее созвучные их настроениям мотивы. Тенденция избирательного подхода проявлялась и в отношении к национальной классической литературе. Тококу, в частности, критиковал городскую литературу эпохи Токугава и боготворил Сайгё, Ариакэ превыше всего ставил мифы «Кодзики» и «Фудоки».

Отсутствие стройной системы в освоении литературного наследия создает некоторую видимость эклектики в творчестве японских романтиков. Безусловно, эклектичность заложена в самой природе их художественного мышления, но нельзя переоценивать ее значение. На определенном этапе ускоренного развития литературы во многих странах, в том числе и в России начала XIX в., наблюдались аналогичные явления [85, 246]. Между тем широта охвата различных аспектов культу-

ры прошлого и настоящего, интенсивность внедрения новых знаний — все это способствовало скорейшему становлению современной японской литературы, преодолению подражательности и появлению такого феномена, как романтическая поэзия *синтайси*.

Поэты японского романтизма избрали *синтайси* как основную форму нового стиха в силу ряда причин. Отход от канона, ставший программным лозунгом Движения за стихи «нового стиля» в 80-е годы, предусматривал прежде всего неограниченный объем стиха и уничтожение жесткой регламентации поэтических приемов. Такие условия были необходимы как для переводов европейской поэзии, так и для коренного преобразования поэзии собственно японской. На начальном этапе, резюмирует Сато Харуо, *синтайси* были стихами, «в которых авторы пытались воплотить поэтические чувства (*сидзё*) западной поэзии. То было духовное движение (*сэйсин ундо*), стремившееся приобщить японцев к новым чувствам и мыслям» [265, 64]. И все же полностью преодолеть влияние традиции, как надеялись инициаторы Движения за стихи «нового стиля», оказалось невозможно. В области ритмики, например, попытки избавиться от классического 5—7-сложного метра ни к чему не привели. Невозможно было и единовременное переустройство поэтического языка, всей сложной, формировавшейся в течение столетий системы образного мышления. Именно поэтому, когда в прозе уже намечалось слияние литературного языка с разговорным (*гэмбун итти*), в поэзии еще целиком и полностью господствовал *бунго*, и лексика стихов «нового стиля» в период расцвета базировалась на употреблявшейся в традиционных жанрах лексике *вабуна*. Для поэтов романтизма, не стремившихся, подобно авторам «Синтайсисё», к слепому копированию западных образцов, форма *синтайси* была вполне приемлема. В ней свобода объема совмещалась с классической стройностью и музыкальностью стиха, а игра поэтического воображения воплощалась в изысканном литературном стиле.

По мере развития романтической поэзии структура *синтайси* претерпевала серьезные изменения. Появлялись новые, хотя и близкие к основному (5-7, 7-5) варианты размера, вводилось оригинальное строфическое деление, создавались подоби

романтическом истолковании семантика привычной поэтической лексики. Тем не менее в рамках установившейся инвариантной формы *синтайси* радикальные преобразования были невозможны, и это привело к постепенному отставанию эволюции формы стиха от возрастающих потребностей содержания.

Оптимальной гармонии содержания и формы романтическая поэзия достигла в период «золотого века» *синтайси*, в творчестве Симадзакэ Тосона и Дои Бансуй. Уже в «Молодых травах» проявилось редкостное умение Тосона облекать в музыкальные строки тончайшие оттенки чувств, передавать живые краски природы. В сравнении с сентиментальной лирикой Тококу поэзия Тосона отличается богатством тем, многоплановостью образов, широким использованием композиционных возможностей стиха, но многое в ней обнаруживает влияние эстетических воззрений Тококу. В поэтических сборниках Тосона воспеваются любовь, природа, искусство.

Поэт умело использует опыт английских романтиков и прерафаэлитов, нигде не допуская примитивного, ученического подражания. Его гуманистическая лирика доказала жизнеспособность идеалов романтизма вопреки всем попыткам правящих кругов задушить свободную мысль в стране и утвердить идеологию «японизма». Тосон открыл новые горизонты поэзии. Его стихи — или печальные песни, или радостные гимны весне и юности. Иногда им не хватает философской глубины, но этот недостаток искупается свежестью чувства.

В ином направлении развивалось творчество второго выдающегося поэта «золотого века» — Дои Бансуй. Поклонник немецкой идеалистической философии, почитатель Шиллера и Гюго, он обратился в своем сборнике «Вселенная, исполненная чувства» к философским проблемам бытия. Поэзии Бансуй японская литература обязана рождением нового жанра европеизированной философской лирики. Стиль Бансуй, местами неровный, утяжеленный, имеет мало общего с легким и изящным стилем Тосона, но образы Бансуй более масштабны, размышления его серьезны и глубоки. Поддавшись влиянию официозной пропаганды, Бансуй обратился к созданию историко-героических баллад и впоследствии почти полностью переключился на этот жанр, но под-

лишнюю художественную ценность, безусловно, представляет только его ранняя философская лирика.

В начале XX в. романтическая поэзия *синтайси* вступила в завершающую фазу развития. Стремительные темпы развития литературы под влиянием Запада привели к заметному ослаблению позиций романтизма. Чем активнее шла модернизация культуры Японии, тем меньше становился разрыв между ней и современной европейской культурой, тем очевидней становилось несоответствие между романтическим методом творчества и духовными запросами эпохи. Талантливые романтические сборники Сусукида Кюкина и Камбара Ариакэ, предшествовавшие обращению этих поэтов к символизму, выявляют кризисное состояние *синтайси*. Для поэзии позднего романтизма характерны пышные, надуманные образы, мистическое любовное томление, уход от реальности в сферу иррационального. Утрату связей с живой народной поэзией Кюкин и Ариакэ пытались компенсировать воскрешением древних мифов, сказаний, легенд. Культ старины в сочетании с чрезмерным мистицизмом привел к усложнению формы, нарушению композиционной стройности стиха. В конечном счете произошел распад того единства тем, образов и их живого воплощения в стихе, которое и составляет основу романтической поэзии. Как отмечает Н. И. Конрад, убыстренность роста, «с одной стороны, может подвести отстававшую ранее литературу к литературам других народов, а с другой стороны, она может усиливать различие в уровнях этих литератур» [76, 308]. Новые силы могло придать поэзии только коренное изменение художественных норм, а именно — переход к символизму.

В целом романтическую поэзию *синтайси* и породившую ее эстетическую теорию следует рассматривать как важное явление общественной жизни, как первый шаг на пути становления современной японской культуры. Достоинства и недостатки творчества поэтов-романтиков во многом определили дальнейший ход историко-литературного процесса в Японии.

айка — элегия, ламентация

атэдзи — приписное (нестандартное) чтение иероглифа

банка — элегия

би — прекрасное (категория эстетики)

бибун — жанр «изыщной прозы» в творчестве японских романтиков

бигаку — эстетика

бокка — буколическая поэзия

бунгакурон — теория литературы

бунго — классический литературный язык, нашедший применение также и в творчестве романтиков

бунгэй — художественная литература

ваби — «поэтическая грусть» (категория эстетики *хайку*)

вабун — язык классической японской поэзии, в котором не использовался китайский слой лексики

ваго — слова исконно японского происхождения, лексическая база классической поэзии

вагоси — стихотворение с традиционным использованием японского слоя лексики

ваканконгоси — стихотворение, в котором используется лексика как японского, так и китайского происхождения

васан — буддийский псалом

гагэн — изыщная словесность

гадзи — «изыщная лексика» в трактовке классической поэтики

га-дзоку — «изыщное — грубое» (категории традиционной эстетики)

гири — *ниндзё* — «долг — чувство» (основной конфликт классической драматургии эпохи Токугава)

го-сити (*сити-го*) *тё*: — размер 5-7 (7-5) слогов (мор) в стихе с цезурой между ними. Основной размер классической поэзии, принятый также в *синтайси*

гунки — средневековые военные эпосы

гусу:курицу — закон четного числа стихов (строк) в стихотворении или строфе (например, в восьмистроочной строфе Кюкина)

гусу:онрицу — закон четного числа слогов в стихе (в размерах типа 6-4, 8-6 и т. п.)

гэйдзюцуси — профессиональная, «высокая» поэзия

гэйдзюцусидзё:сюги — артистичность, эстетизм (принцип эстетики японского романтизма)

гэкиси — драма в стихах

гэмбун итти — принцип «единства разговорного и письменного языка»

гэндайси — современная поэзия (может обозначать как всю японскую поэзию после 1868 г., так и после второй мировой войны)
гэнси — стихотворение-оригинал (при переводе и т. п.)
гэсаку — легкая развлекательная литература конца эпохи Токугава

дзё — 1) вступление (прием классической поэтики); 2) авторское предисловие (к поэтическому сборнику и т. п.)

дзёдзё:сё:кёку — лирическая миниатюра (у Тосона)

дзёдзё:си — лирическая поэзия

дзёдзиси — эпическая поэзия

дзё:ку — рефрен

дзёрури — драматическая баллада (жанр классической драмы для театра марионеток)

дзига — личность, его (категория философии японского романтизма)

дзинсэйсюги — гуманизм (философская категория)

дзионго — звучание стиха при декламации

дзио минкэн ундо: — «движение за свободу и народные права»

дзюси — свободный стих (верлибр), преобладающий в современной поэзии

дзо:го — неологизм

дзокуго — «вульгарная лексика» в трактовке классической поэтики

дзуйхицу — жанр классической литературы типа эссе

дзёкку — «оборванные строки» — подобие сонета в поэзии японского романтизма

дзюнсуйси — «чистая поэзия» (в представлении романтиков)

дзэн — буддийская секта дзэн

дзюнга — «истинное изящество» (категория традиционной эстетики)

ёдзё: — принцип суггестивности в японском искусстве

ё:кёку — пьесы театра Но

ёмихон — «книжки для чтения», развлекательная литература конца эпохи Токугава

ё:тё: — народная поэзия, песня

ики (суй) — «изысканность», «роскошь» (категория эстетики периода расцвета городской культуры в эпоху Токугава)

имаё: — фольклорные песни, отражавшие преимущественно жизнь горожан

имбун — поэзия (термин, введенный Ямада Бимё и употреблявшийся в 80—90-е годы XIX в.)

ин — рифма, созвучие

инкаку — «ритмическая форма» (в поэтике Ямада Бимё)

каё: — песня (стихотворный текст)

какусинси — «реформированная поэзия» эпохи Мэйдзи

какэкотоба — «слово-стержень» (прием классической поэтики, основанный на омонимической игре слов)

камбун — древнеяпонский литературный язык, в котором используются только иероглифы без азбуки

кандзиканамадзирибун — текст, в котором используются иероглифы и азбука

кангакуся — ученые, изучавшие так называемые «китайские науки»

канкай но си — элегические стихи-раздумья

канси — стихи японских поэтов на китайском языке
карум — «легкость» (категория поэтики *хайку*)
катаримоно — сказы
катё:фугэцу — стиль «цветов, птиц, ветра и луны» в китайском и японском искусстве
кё — «рыцарственность» (категория средневековой эстетики)
киндайси — японская поэзия с 1868 по 1945 г. (принятое в японском литературоведении обозначение)
кинсэй сидзин — поэты «звезд и фиалок» периода позднего романтизма
кису:курицу — закон нечетного числа стихов (строк) в стихотворении или строфе (в *танка*, *хайку* и большинстве *синтайси*)
кису:онрицу — закон нечетного числа слогов в стихе (в размерах типа 5-7, 7-5)
ки-сэн — «высокое — низкое» (категории традиционной эстетики)
ко — сыновняя почтительность (конфуцианский принцип)
кога — «древне-изысканное» (категория традиционной эстетики)
кого — лексический архаизм
кодай — «древность» (категория эстетики японского романтизма)
кокоро — «сердце», «душа» (категория традиционной эстетики)
кокугакуся — ученые так называемой «национальной школы» эпохи Токугава
кокусуй ходзон — принцип «сохранения национальной сущности»
котё:хо: — гипербола
котэн бунгаку — классическая литература
ко:ха но си — «суровая» поэзия (Дои Бансуй)
ку — стих, строка в строфе
кукирэ — цезура
кусу:рицу — закон чередования стихов по 5 и 7 слогов (мор) в японской поэзии
кутю:ин — аллитерация, ассонанс, эвфония
кэймо: — Просвещение
кэйсики — форма (эстетическая категория)
кэйтай — форма (стиль) стихотворения
кякуин — рифма

макуракотоба — постоянный эпитет (прием классической поэтики)
минтё — народная песня
моногатари си — род баллад на сюжеты древних мифов
моно но аварэ — «очарование вещей» (категория традиционной эстетики)
монотам — «душа вещей»
моро ха — «туманная школа» в поэзии романтизма
мудзё:кан — концепция бренности мира (в буддийской философии)
мэйсо:кэйси — философская, медитативная лирика (Дои Бансуй)

нагусами — «удовольствие», «наслаждение» (этический принцип периода расцвета городской культуры в эпоху Токугава)
найбу сэймэй — «внутренняя жизнь» (категория эстетики японского романтизма)
найё: — содержание (эстетическая категория)
наймэнтэки реаризму — «внутренний реализм» (один из принципов эстетики романтизма)

наями — «томление», «душевные муки» (понятие, возникшее в поэзии японского романтизма как соответствие немецкому *Sehnsucht*)

нихонсюги — «японизм» (националистическая доктрина правящих кругов в эпоху Мэйдзи)

нэцуи — пафос (категория эстетики романтизма)

онко: *сакутай* — поэтический стиль, выражающийся в чередовании стихов с размером 5-7 и 7-5

он(сэцу)су:рицу — закон чередования слогов

онтё — звучание стиха, инструментовка

о:ка — «вестернизация» Японии, приобщение к свроейской культуре

поэтори — поэзия (термин, употреблявшийся в конце XIX в. поклонниками западной поэзии)

рё:ка — песни для детей и юношества

рисо — идеал (категория эстетики романтизма)

рицу — ритм в поэзии

рицубун — стихи, ритмическая проза

рицуго — поэтический язык

романсюги — романтизм

романсюгитэки рэнэсансу — «романтическое Возрождение»

рэн — строфа

рэнай дзёдзё:си — любовная лирика

рэнга — «нанизанные строфы», жанр классической поэзии (в сложении стихотворения принимало участие несколько человек поочередно)

саби — 1) «печальное очарование»; 2) «изящная простота» (категория поэтики *хайку*)

самбика — христианский псалом

сансара (санскр.) — земной мир соблазнов (в системе буддийской философии)

сатори — «просветление» (категория философии дзэн-буддизма)

сё: — раздел, часть большого стихотворения (в поэзии *синтайси*)

сё:ка — гимн божеству (жанр романтической поэзии)

сё:ка — хоровая песня

сё:си — небольшое лирическое стихотворение

сё:сэцу — роман, повесть

сё:тё:сюги — символизм

си — 1) стихи нетрадиционных жанров в классической поэзии; 2) эквивалент *синтайси* в поэзии романтизма

сибуми — «тонкость вкуса» (категория поэтики *хайку*)

сидзэн — природа (категория эстетики романтизма)

сика — поэзия (общее понятие)

сику — 1) стих; 2) строка

синва — мифы

синдзю — двойное самоубийство влюбленных (распространенная сюжетная развязка классической драмы)

синтайси — стихи «нового стиля» (основная форма романтической поэзии)

синтайси ундо — Движение за стихи «нового стиля»

сирон — поэтика

сиси — 1) стихи на исторические темы; 2) эпическая поэзия

сисэй — поэт-избранник, «пророк» (в эстетике японского романтизма)

сою:ку — анафора

сэвамоно — «мещанские драмы» Тикамацу Мондзаэмона

сэйсин — дух (категория философии японского романтизма)

сэйсин какумэй — «духовная революция»

сэйсин но дзю — «свобода духа» (категория философии романтизма)

сэцу — такт в стихе

сю — 1) строфа; 2) стансы; 3) счетный суффикс для стихов

сярзбон — «скабрзные книжонки» конца эпохи Токугава

сясэй — «отображение действительности» (принцип традиционной эстетики)

тайваси — стихотворение-диалог (в поэзии Тосона)

тайкухо — антитеза в стихотворении

танка (*вака*, *ута*) — жанр классической японской поэзии (стихотворение из 31 слога)

танка — баллада

танкёку — лирическая миннатура

танси — малое (по объему) стихотворение

тантё — стих в одном размере

тё: — 1) мелодика, музыкальность стиха; 2) поэтический размер

тё:ка — разновидность элегии, «плач»

тё:ка (*нагаута*) — так называемые «длинные песни» в классической поэзии

тё:си — большое (по объему) стихотворение

тэйкэйси — стихотворение в установленном поэтическом размере

укиё — бренный мир, мир земных страстей (понятие, заимствованное романтиками из буддийской философии)

утамоногатари — жанр раннесредневековой литературы, сочетающий прозаическое повествование с поэзией *танка*

утаидаси — зачин (в стихотворении, песне)

утамакура — стереотипный зачин в *танка* с использованием топонима (прием классической поэтики)

фу — ода

фу:кэй — пейзаж

фуригана — пояснительная азбучная транскрипция чтения иероглифа

фуэки ю:ко: — «вечное в текущем» (принцип эстетики *хайку*)

хайку — жанр классической японской поэзии (стихотворение из 17 слогов)

хандзоку — принцип «антивульгаризма»

ханка — две или больше *танка*, заключающие *тёка* (прием классической поэтики)

хитэйкэйси — стихотворение с варьирующимся ритмом

хию — метафора

хонкадо:ри — «следование изначальной песне» (прием классической поэтики, основанный на литературной аллюзии)

энго — ассоциативное слово-образ, омонимическая метафора (прием классической поэтики)

ю:гэн — «сокровенный смысл» (категория традиционной эстетики)

якуси — переводная поэзия

ямато дамасий — «дух Ямато», «истинно японский дух» (понятие, использовавшееся идеологами «японизма»)

1. Маркс К. — Ф. Энгельсу. 25 марта 1868 г. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. Изд. 2-е. Т. 32.
2. Энгельс Ф. Анти-Дюринг. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. Изд. 2-е. Т. 20.
3. Антология мировой философии. Т. 3. М., 1971.
4. Астон В. Г. История японской литературы (пер. с англ.) Владивосток, 1904.
5. Байрон Д. Г. Дневники. Письма. М., 1963.
6. Бахтин М. М. К эстетике слова. — «Контекст 1973. Литературно-теоретические исследования». М., 1974.
7. Библия.
8. Бодлер Ш. Цветы зла. М., 1908.
9. Боронина И. А. Какэкотаба как один из специфических приемов японской классической поэзии. Канд. дис. М., 1965.
10. Бо Цзю-и. Стихи. М., 1958.
11. Брандес М. П. Стилистический анализ. М., 1971.
12. Брюсов В. Я. Избранные сочинения. Т. 2. М., 1955.
13. Бугаева Д. П. Литературный спор Ямадзи Айдзан — Китакура Тококу. — «Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока (тезисы докладов Шестой научной конференции. Ленинград. 1974 год)». М., 1974.
14. Бугаева Д. П. Условия возникновения литературной группы «Бунгакукай». — «Проблемы филологии стран Азии и Африки». Л., 1966.
15. Ванслов В. В. Прогресс в искусстве. М., 1973.
16. Ванслов В. В. Эстетика романтизма. М., 1966.
17. Васильев Л. С. Культы, религии, традиции в Китае. М., 1970.
18. Верцман И. Е. Жан-Жак Руссо и романтизм. — «Проблемы романтизма». Вып. 2. М., 1971.
19. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940.
20. Виноградов И. А. Вопросы марксистской поэтики. М., 1972.
21. Виноградов В. В. Стилистика. — Теория поэтической речи. — Поэтика. М., 1963.
22. Волкова Е. В. Ритм как объект эстетического анализа (методические проблемы). — Сб. «Ритм, пространство и время в литературе и искусстве». Л., 1974.
23. «Восток». Сборник первый. Литература Китая и Японии. М.—Л., 1935.
24. Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1969.
25. Гаспаров М. Л. Лермонтов и Ламартин. — «Историко-филологические исследования». М., 1974.
26. Гегель Г. Эстетика. Т. 2. М., 1969.
27. Гейне Г. Собрание сочинений. Т. 6. М., 1958.

28. Гете И. В. Собрание сочинений. Т. 1, 10, М., 1937.
29. Гинзбург Л. Я. О лирике. Л., 1974.
30. Гиршман М. М. Стихотворная речь.— «Теория литературы». Т. 3. М., 1965.
31. Глускина А. Е. Вступительная статья и комментарии.— «Манъёсю». Т. 1—3. М., 1971.
32. Голыгина К. И. Теория изящной словесности в Китае XIX—начала XX в., М., 1971.
33. Григорьева Т. П. О просветительстве в Японии.— Сб. «Просветительство в странах Востока». М., 1973.
34. Григорьева Т. П. Один из случаев влияния китайской философии на мировоззрение японцев.— Сб. «Роль традиции в истории и культуре Китая». М., 1972.
35. Григорьева Т. П. Одинокий странник. М., 1967.
36. Григорьева Т. П., Логунова В. В. Японская литература. Краткий очерк. М., 1964.
37. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1972.
38. Гюго В. Собрание сочинений. Т. 1. М., 1953.
39. Давыдов Ю. Н. Искусство как социологический феномен. М., 1968.
40. Долин А. А. Запад и Восток в эстетике японского романтизма (на материалах работ участников литературной группы «Бунгакукай»).— «Народы Азии и Африки», 1974, № 2.
41. Долин А. А. Историческая обусловленность метрики синтайси в японской поэзии.— Сб. «Литература и время». М., 1973.
42. Долин А. А. Лирическая поэзия Дон Бансуй.— «Вопросы японской филологии». М., 1975.
43. Долин А. А. Любовная лирика Симадзаки Тосона.— Сб. «Конференция молодых научных сотрудников и аспирантов (тезисы докладов)». М., 1973.
44. Долин А. А. Поздний романтизм в японской поэзии.— Сб. «Литература и время». М., 1973.
45. Долин А. А. Поэтика синтайси.— «Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока (тезисы докладов Шестой научной конференции. Ленинград, 1974 год)». М., 1974.
46. Долин А. А. Формирование эстетических воззрений писателей японского романтизма.— «Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока». М., 1974.
47. Долин А. А. Японский романтизм и рождение новой поэзии.— «Всесоюзная научная конференция молодых востоковедов (тезисы докладов), Тбилиси, 1973 год». Тбилиси, 1973.
48. Ду Фу. Стихотворения. М.—Л., 1962.
49. Дьяконова Н. Я. Китс и его современники. М., 1973.
50. Дьяконова Н. Я. Лондонские романтики и проблемы английского романтизма. Л., 1970.
51. Егоров Б. Ф. Категория времени в русской поэзии XIX века.— Сб. «Ритм, пространство и время в литературе и искусстве». Л., 1974.
52. Елистратова А. А. Наследие английского романтизма и современность. М., 1960.
53. Елистратова А. А. Отношение романтиков к классическому наследию.— Сб. «Европейский романтизм». М., 1973.
54. Елистратова А. А. Проблемы английского романтизма в трактовке реакционного литературоведения.— Сб. «Против

- буржуазных концепций и ревизионизма в зарубежном литературоведении». М., 1958.
55. Еремина В. И. Повтор как основа построения лирической песни.—Сб. «Исследования по поэтике и стилистике». Л., 1972.
 56. Ермакова Л. М. Омонимическая метафора в средневековой поэзии Дальнего Востока.—Сб. «Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада». М., 1974.
 57. Ермакова Л. М. Проблемы поэтики «Ямато моногатари». Канд. дис. М., 1974.
 58. Жирмунский В. М. Введение в метрику. Теория стиха. Л., 1925.
 59. Жирмунский В. М. Вопросы теории литературы. Статьи 1916—1926 гг. Л., 1928.
 60. Жирмунский В. М. К вопросу о «формальном методе». — Вальцель О. Проблема формы в поэзии. Пг., 1923.
 61. Жирмунский В. М. Композиция лирических стихотворений. Пг., 1921.
 62. Жирмунский В. М. Религиозное отречение в истории романтизма. М., 1918.
 63. Завадская Е. В. Восток на Западе. М., 1970.
 64. Завадская Е. В. Эстетический канон жизни художника — фэнлю (ветер и поток).—«Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки». М., 1973.
 65. Идзу Тосихико, Кусабэ Норикадзу, Коно Тосиро и др. История современной японской литературы, пер. с яп. М., 1961.
 66. Идзумо-фудоки. Пер., коммент. и предис. К. А. Попова. М., 1966.
 67. Иоффе И. Л. Творчество Хигули Итиё. Канд. дис. М., 1949.
 68. Иоффе И. Л. Японская литература XV—XVI вв.—«Литература Востока в средние века» Ч. 1. М., 1970.
 69. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 3.—Эстетические учения Западной Европы и США (1789—1871). М., 1967.
 70. Ихара Сайкаку. Новеллы. М., 1959.
 71. Иэнага Сабуро. История японской культуры. М., 1972.
 72. Кавабата Ясунари. Избранное. М., 1971.
 73. Китайские народные сказки. М., 1972.
 74. Кодзай Ёсисигэ. Современная философия. Заметки о «духе Ямато». М., 1974.
 75. Кольридж С. Т. Стихи. М., 1974.
 76. Конрад Н. И. Запад и Восток. М., 1966.
 77. Конрад Н. И. Очерки японской литературы. М., 1973.
 78. Конрад Н. И. Столетие японской революции.—«Народы Азии и Африки», 1968, № 4.
 79. Конрад Н. И. Японская литература. М., 1974.
 80. Королева Н. В. Ф. Тютчев «Silentium». — «Поэтический строй русской лирики». Л., 1973.
 81. Ксимидов Г. Г. Обзор истории современной японской литературы (по японским источникам). Хабаровск, 1909.
 82. Кэнко-хоси. Записки от скуки (Цурэдзурэгуса). Пер. с яп., вступит. ст., коммент. и указ. В. Н. Горегляда. М., 1970.
 83. Ла Барт Ф. де. Разыскания в области романтической поэтики и стиля. Киев, 1908.

84. Лафарг П. Происхождение романтизма.— Лафарг П. «Литературно-критические статьи». М., 1936.
85. Левин Ю. Д. Восприятие творчества инонациональных писателей.— Сб. «Историко-литературный процесс». Л., 1974.
86. Левин Ю. Д. Английская поэзия и литература русского сентиментализма.— «От классицизма к романтизму». М., 1970.
87. Ли Бо. Избранная лирика. М., 1957.
88. Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934.
89. Лосев А. Ф. О понятии художественного канона.— «Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки». М., 1973.
90. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л., 1972.
91. Лотман Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс.— «Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки». М., 1973.
92. Маймин Е. А. Веневитинов «Поэт и друг».— Сб. «Поэтический строй русской лирики». Л., 1973.
93. Мамонов А. И. Свободный стих в японской поэзии. М., 1971.
94. Мамонов А. И. Свободный стих в японской поэзии. Канд. дис. М., 1968.
95. «Манъёсю». Пер. с яп., вступит. ст. и коммент. А. Е. Глускиной. М., 1971.
96. Маршак С. Я. Право на взаимность. М., 1973.
97. Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов. Т. 4, 5. Кн. 2. М., 1967.
98. Неупокоева И. Г. Общие черты европейского романтизма и своеобразие его национальных путей.— Сб. «Европейский романтизм». М., 1973.
99. Обломиевский Д. Д. Французский романтизм. М., 1947.
100. Пинус Е. М. Токутоми Рока.— «Восточный альманах». Вып. 1. М., 1957.
101. Подгаецкая И. Ю. «Свое» и «чужое» в поэтическом стиле. Жуковский — Лермонтов — Тютчев.— Сб. «Смена литературных стилей». М., 1974.
102. Поспелов Б. В. Из истории литературно-эстетических воззрений в Японии (конец XIX — начало XX в.).— «Проблемы теории литературы и эстетики в странах Востока». М., 1964.
103. Поспелов Б. В. Японский реалистический роман 1906—1910 гг. (Произведения Симадзакис Тосона «Нарушенный завет», «Весна», «Семья»). Канд. дис. М., 1953.
104. Поспелов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы. М., 1972.
105. Поэзия английского романтизма. М., 1975.
106. Рачинский Г. А. Японская поэзия. М., 1914.
107. Рейман П. Основные течения в немецкой литературе 1750—1848 гг. М., 1959.
108. Сапаров М. А. Об организации пространственно-временного континуума художественного произведения.— Сб. «Ритм, пространство и время в литературе и искусстве». Л., 1974.
109. Сельвинский И. Л. Я буду говорить о стихах. М., 1973.
110. Сент-Бёв Ш. Литературные портреты. Критические очерки. М., 1970.
111. Серебряков Е. А. Послесловие.— Лу Ю. Поездка в Шу. Л., 1968.

112. Серебряков Е. А. Эпитеты в стихах сунского поэта Лу Ю (1125—1210).— «Жанры и стили литератур Китая и Кореи». М., 1969.
113. Тикамацу Мондзаэмон. Драмы. М., 1963.
114. Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. М., 1966.
115. Тимофеев Л. И. Теория литературы. М., 1948.
116. Тимофеев Л. И. Теория стиха. М., 1939.
117. Толстых В. И. Искусство и мораль. М., 1973.
118. Томашевский Б. В. О стихе. М., 1929.
119. Томашевский Б. В. Стилистика и стихосложение. Л., 1959.
120. Томашевский Б. В. Стих и язык. Филологические очерки. М.—Л., 1959.
121. Тынянов Ю. И. Проблема стихотворного языка. М., 1965.
122. Тютчев Ф. И. Полное собрание стихотворений. М., 1957.
123. Федоренко Н. Т. Краски времени. М., 1972.
124. Федоренко Н. Т. Предисловие.— «Китайская классическая поэзия. Эпоха Тан». М., 1956.
125. Фридлендер Г. М. А. Пушкин «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье...»).— Сб. «Поэтический строй русской лирики». Л., 1973.
126. Фридлендер Г. М. О некоторых проблемах поэтики сегодня.— «Исследования по поэтике и стилистике». Л., 1972.
127. Фризман Л. Г. Жизнь лирического жанра. Русская элегия от Сумарокова до Некрасова. М., 1973.
128. Хорват К. Романтические воззрения на природу.— Сб. «Европейский романтизм». М., 1973.
129. Черкасский Л. Е. Новая китайская поэзия (20—30-е годы). М., 1972.
130. Шелли П. Б. Письма. Статьи. Фрагменты. М., 1972.
131. Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М., 1966.
132. Шенгели Г. Техника стиха. М., 1960.
133. Шефтелевич Н. С. Поэзия Симадзаки Тосона. Канд. дис. М., 1975.
134. Шиллер Ф. Собрание сочинений. Т. 1—6. М.—Л., 1937.
135. Шиллер Ф. История западноевропейской литературы Нового времени. Т. 1. М., 1957.
136. Шлегель Ф. История новой и древней литературы. Ч. 1—2. СПб., 1834.
137. Эйдли Л. З. Тао Юань-мин и его стихотворения. М., 1967.
138. Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л., 1969.
139. Эйхенбаум Б. М. Сквозь литературу. Л., 1924.
140. Юсуфов Р. Ф. Русский романтизм начала XIX в. и национальные культуры. М., 1970.
141. Ямагучи М. Импрессионизм как господствующее направление японской поэзии. СПб., 1913.
142. Японская поэзия. М., 1956.
143. Японские сказки. М., 1956.
144. Японские трехстишия. Хокку. Пер. с яп., вступит. ст. и коммент. В. Марковой. М., 1960.
145. Ackroyd J. An Attempt at a Reassessment of the Poetry of Shimazaki Toson with Special Reference to Problems of Translation.— «Studies on Japanese Culture». Vol. 1. Tokyo, 1973.

146. Allais G. Quelques vues générales sur le romantisme Français. Paris, 1897.
147. Beach J. B. The Concept of Nature in Nineteenth Century English Poetry. New York, 1966.
148. Bellah R. H. Beyond Belief. Essays on Religion in a Post-Traditional World. New York, 1970.
149. Bellah R. H. Protestant Ethic in Japan. New York, 1972.
150. Blyth R. H. Zen and Zen Classics. Vol. 1, 5. Tokyo, 1962.
151. Bonneau G. Antologie de la poésie Japonaise. Paris, 1935.
152. Bonneau G. Histoire de la littérature Japonaise contemporaine (1868—1938). Paris, 1940.
153. Bonneau G. Le problème de la poésie Japonaise. Paris, 1938.
154. Brower R., Miner E. Formative Elements in the Japanese Poetic Tradition.—«Japan» (Enduring scholarship selected from «The Far Eastern Quarterly—The Journal of Asian Studies», 1941—1971). Thirtieth anniversary commemorative series. Vol. 2. Tucson, Arizona, 1972.
155. Bryan J. I. The Literature of Japan. London, 1928.
156. Florenz K. Dichtengrüsse aus dem Osten. Japanische Dichtungen. Leipzig, 1896.
157. Florenz K. Geschichte der Japanischen Literatur. Leipzig, 1906.
158. Frodsham J. D. Landscape Poetry in China and Europe.—«Comparative Literature». Vol. 19, 1967, № 3.
159. Gundert W. Die Japanische Literatur. Leipzig, 1929.
160. Harding D. W. Shelley's Poetry.—«From Blake to Byron». London, 1957.
161. Hauser O. Die Japanische Lyrik von 1880—1900. Eine Studie und Übersetzungen. Grossenhain, 1904.
162. Heine H. Lesebuch. Weimar, 1956.
163. Hueffer F. M. Rossetti. A Critical Essay on his Art. London [6. r.].
164. Hugo V. Les rayons et les ombres.—Oeuvres complètes. T. 6. Paris, 1967.
165. Introduction to Classic Japanese Literature. Tokyo, 1948.
166. Keats J. Poetical Works. M., 1966.
167. Keene D. Anthology of Japanese Literature from the Earliest Era to Mid-nineteenth Century. New York, 1955.
168. Keene D. Japanese Literature. An Introduction for Western Readers. New York, 1955.
169. Keene D. Modern Japanese Literature. New York, 1956.
170. Keene D. Modern Japanese Novels and the West. Charlottesville, 1961.
171. Kimura K. Japanese Literature; Manners and Customs in the Meiji-Taisho Era. Tokyo, 1957.
172. Kosaka M. Japanese Thought in the Meiji Era.—«Japanese Culture in the Meiji Era». Vol. 9. Tokyo, 1958.
173. Kuni M. Histoire de la Littérature Japonaise. Paris, 1935.
174. Kunitomo T. Japanese Literature since 1868. Tokyo, 1938.
175. Matsuhara I. Min-yo, the Folk Songs of Japan. Tokyo, 1927.
176. Mc. Dougall B. S. The Introduction of Western Literary Theories into Modern China (1919—1925). Tokyo, 1971.
177. Meeüs A. de. Le romantisme. Paris, 1948.

178. Miller J. W. English Romanticism and Chinese Nature Poetry.—«Comparative Literature». Vol. 24, 1972, № 3.
179. Miner E. An Introduction to Japanese Court Poetry. Stanford, California, 1968.
180. Miner E. The Japanese Tradition in British and American Literature. Princeton, 1958.
181. Muccioli M. La letteratura giapponese, la letteratura coreana. Milano, 1969.
182. Myamori A. Haiku Poems. Ancient and Modern. Tokyo, 1930.
183. Nakamura M. Japanese Fiction in the Meiji Era.—«Series on Japanese Life and Culture». Vol. 13. Tokyo, 1968.
184. Noguchi Y. The Spirit of Japanese Poetry. London, 1914.
185. Okazaki Y. Japanese Literature in the Meiji Era. Tokyo, 1955.
186. Potts A. F. The Elegiac Mode. Poetic Form in Wordsworth and Other Elegists. London, 1954.
187. Reischauer A. K. Studies in Japanese Buddhism. New York, 1970.
188. Remak H. H. West-European Romanticism. Definition and Scope.—«Comparative Literature. Method and Perspective». Southern Illinois, 1961.
189. Rossetti C. Goblin Market and Other Poems. London [6. r.].
190. Rossetti G. G. Poems and Translations. London, 1914.
191. Saito T. English Literature in Japan: a Sketch.—«Western Influences in Modern Japan». Chicago, 1931.
192. Salinger L. G. Coleridge: Poet and Philosopher.—«From Blake to Byron». London, 1957.
193. Sansom G. B. Japan. A Short Cultural History. New York, 1943.
194. Schenk H. G. The Mind of the European Romantics. London, 1966.
195. Schwantes R. S. Christianity versus Science. A Conflict of Ideas in Meiji Japan.—«Japan» (Enduring scholarship selected from «The Far Eastern Quarterly—The Journal of Asian Studies», 1941—1971). Thirtieth anniversary commemorative series. Vol. 2. Tucson, Arizona, 1972.
196. Suzuki D. T. Essays in Zen Buddhism. Vol. 1. London, 1934.
197. The Odes of Keats and Shelley. Mount Vernon, 1937.
198. The Oxford Book of English Verse of the Romantic Period. Oxford, 1970.
199. Ueda M. Literary and Art Theories in Japan. Cleveland (Ohio), 1967.
200. Walsh W. John Keats.—«From Blake to Byron». London, 1957.
201. Winkler R. O. C. Wordsworth's Poetry.—«From Blake to Byron». London, 1957.
202. Андо Цугуо. Гэндайси но тэнкай (Развитие современной поэзии). Токио, 1958.
203. Гэндай Нихон бунгаку дзэнсю (Полное собрание произведений современной японской литературы). Токио, 1957.
204. Гэндай Нихон мэиси сю (Собрание лучших произведений японской поэзии). Т. 1. Токио, 1966.
205. Гэндай Нихон сидзин дзэнсю (Полное собрание сочинений современных японских поэтов). Т. 1. Токио, 1954.

206. Дои Коти. Кодай дэнсэцу то бунгаку (Древние сказания и литература). Токио, 1962.
207. Ёкояма Сэйга. Нихон сика но кэйтэйгакутэки кэнкю (Исследование формальных особенностей японского стихосложения). Токио, 1959.
208. Ёсида Сэйити. Бунгакукай дзидай но Тосон (Тосон эпохи «Литературного мира»).— «Симадзаки Тосон кэнкю» (Исследования о Симадзаки Тосоне). Токио, 1961.
209. Ёсида Сэйити. Гэндай бунгаку то котэн (Современная японская литература и классика). Токио, 1961.
210. Ёсида Сэйити. Киндай Нихон бунгаку си, Мэйдзи—Таисё хэн (История японской литературы. Период Мэйдзи—Таисё). Токио, 1957.
211. Ёсида Сэйити. Синтайси кара сёки романсюги (Ранний романтизм в стихах Нового стиля).— «Нихон но киндайси» («Современная японская поэзия»). Токио, 1967.
212. Ёсида Сэйити. Тосон мэйси но кансё (Оценка лучших стихотворений Тосона). Токио, 1955.
213. Ёсида Сэйити. Тосон то котэн (Тосон и классика).— «Симадзаки Тосон хиккэй» («Очерки о Симадзаки Тосоне»). Токио, 1967.
214. Ивасаки Дзюнтаро. Мэйдзи бунгаку си (История литературы эпохи Мэйдзи). Токио, 1927.
215. Икэда Кикан и др. Киндай бунгаку кэнкю сосё (Исследования по современной литературе). Т. 2. Токио, 1956.
216. Ино Кэндзи. Киндай Нихон бунгаку си кэнкю (Исследования по истории современной японской литературы). Токио, 1954.
217. Ино Кэндзи. Киндай Нихон но бунгаку (Современная японская литература). Токио, 1954.
218. Ино Кэндзи. Симадзаки Тосон. Токио, 1963.
219. Исимару Хисаси. Ваканасю кара Ракубайсю э (От «Молодых трав» к «Лепесткам опавшей сливы»).— «Симадзаки Тосон кэнкю» (Исследования о Симадзаки Тосоне). Токио, 1961.
220. Исимару Хисаси. Гэндай Нихон бунгаку си. Сирё то кайсэцу (История современной японской литературы. Материалы и исследования). Токио, 1959.
221. Ито Синкити. Гэндайси но кансё (Оценка современной поэзии). Токио, 1968.
222. Ито Синкити. Комментарий — «Нихон но сика» («Японская поэзия»). Т. 26. Токио, 1971.
223. Ито Сэй. Киндай Нихон но бунгаку си (История современной японской литературы). Токио, 1958.
224. Ито Сэй. Нихон бундан си (История японского литературного мира). Токио, 1955.
225. Кавадзоэ Кунимото. Киндай Нихон бунгаку рон (Современная японская литературная теория). Токио, 1959.
226. Катаока Ёсикадзу. Нихон романсюги бунгаку но кэнкю (Исследования по литературе японского романтизма). Токио, 1957.
227. Кацумото Сэйичиро. Китакура Тококу то «Бунгакукай» (Китакура Тококу и «Литературный мир»).— Сб. «Нихон но киндай бунгаку» (Современная японская литература). Токио, 1964.

228. Кнёхара Садао. Мэйдзи сёки бунка си (История культуры начального периода эпохи Мэйдзи). Токио, 1935.
229. Кимата Осаму. Мёдзё ха (Общество «Утренняя звезда»).— «Нихон но киндайси» («Современная японская поэзия»). Токио, 1967.
230. Киндай Нихон бунгаку ронсо дзйтэн (Справочник по дискуссионным вопросам японской литературы), сост. Хасэгава Идзуми. Токио, 1963.
231. Китакура Тококу. Дзэнсю (Полное собрание сочинений) в 3-х томах. Токио, 1960.
232. Китакура Тококу сю (Собрание сочинений Китакура Тококу).— «Нихон гэндай бунгаку дзэнсю» («Полное собрание произведений современной японской литературы»). Т. 9. Токио, 1927.
233. Китакура Тококу. Токугава си дзидай но хэйминтэки рисо (Об идеалах простого народа в эпоху Токугава).— «Гэндай бунгакурон тайкэй» («Современная теория литературы»). Т. 1. Токио, 1954.
234. Кобори Кэйитиро. Мори Огай то Э. Хартман (Мори Огай и Э. Гартман).— «Нихон киндай бунгаку но хикаку бунгакутэки кэнкю» («Исследования современной японской литературы методом сравнительного литературоведения»). Токио, 1971.
235. Кодза Нихон киндай бунгаку си (Лекции по истории современной японской литературы), сост. Одагири Хидэо. Т. 1. Токио, 1956.
236. Кодзима Масадзиро. Мори Огай кэнкю (Исследования творчества Мори Огай).— «Нихон бунгаку кодза» («Лекции по японской литературе»). Т. 16. Токио, 1928.
237. Кояма Синъити. Нихон сика но тайкэй (Система японского стихосложения). Токио, 1925.
238. Кувабара Такэо. Дэнтё то киндай (Традиции и современность). Токио, 1972.
239. Кэммоти Такэо. Гэкиси то дзёдзиси (Драма в стихах и эпическая поэзия).— «Нихон гэндайси си. Кодза» («История современной японской поэзии. Исследования и материалы»). Т. 1. Токио, 1973.
240. Манъёсю (Собрание мириад листьев). Токио, 1973.
241. Маэда Аи. Мэйдзи но канси (Стихи на китайском в эпоху Мэйдзи).— «Нихон гэндайси си. Кодза» («История современной японской поэзии. Исследования и материалы»). Т. 1. Токио, 1973.
242. Мурамацу Такэси. Дои Бансуй.— «Нихон но сика» («Японская поэзия»). Т. 2. Токио, 1971.
243. Мурамацу Такэси. Сусукида Кюкин.— «Нихон но сика» («Японская поэзия»). Т. 2. Токио, 1971.
244. Мэйдзи бунка дзэнсю (Сборники по культуре эпохи Мэйдзи). Т. 12.— «Бунгаку гайдзюцу» («Литература и искусство»). Токио, 1928.
245. Мэйдзи бунка дзэнсю (Материалы и документы по истории культуры эпохи Мэйдзи). Т. 20.— «Бунгаку гайдзюцу» («Литература и искусство»). Токио, 1967.
246. Мэйдзи но Нихон (Япония в эпоху Мэйдзи).— «Нихон но рэки-

- си» («История Японии»), под ред. Окада Фумио и др. Т. 11. Токио, 1958.
247. Накамура Мицуо. Нихон но киндайка то бунгаку (Модернизация Японии и литература).— «Нихон но бунгаку си» («История японской литературы»). Т. 14. Ч. 4. Токио, 1959.
 248. Накамура Юкихико. Бундзин исики но сэйрицу (Становление сознания литераторов).— «Нихон но бунгаку си» («История японской литературы»). Т. 9. Ч. 3. Токио, 1959.
 249. Накано Ёсио. Дон Бансуй.— «Гэндай Нихон бунгаку дзэнсю» («Полное собрание произведений современной японской литературы»). Т. 58. Токио, 1957.
 250. Нихон бунгаку дайджитэн (Японская литературная энциклопедия), сост. Фудзимур Цукуру. Т. 2. Токио, 1935.
 251. Нихон бунгаку дзитэн (Справочник по японской литературе), сост. Идзуи Хисаносукэ и др. Токио, 1961.
 252. Нихон бунгаку си (История японской литературы), сост. Хисамачу Сэнъити. Т. 6. Токио, 1961.
 253. Нихон но сика (Японская поэзия), [Собрание произведений современных японских поэтов и литературоведческих исследований в 30-ти томах]. Т. 1, 2, 4, 26. Токио, 1971.
 254. Нода Утаро. Послесловие.— «Гэндай Нихон бунгаку дзэнсю» («Полное собрание произведений современной японской литературы»). Т. 58. Токио, 1957.
 255. Одагири Хидэо. Киндай Нихон но саккатати (Современные японские писатели). Т. 1. Токио, 1955.
 256. Одагири Хидэо. Китамура Тококу рон (О Китамура Тококу).— Сб. «Мэйдзи но саккатати» («Писатели эпохи Мэйдзи»). Т. 1. Токио, 1955.
 257. Окано Такэо. Мэйдзи но бундзин (Литераторы эпохи Мэйдзи). Токио, 1963.
 258. Оно Сигэки. Вакаки хи но Куникида Doppo (Юность Куникида Doppo). Токио, 1960.
 259. Оноэ Хати́ро. Нихон бунгаку синси (Новая история японской литературы). Токио, 1914.
 260. Онти Тэрутакэ. Гэндай Нихон си си (История современной японской поэзии). Токио, 1958.
 261. Сакакибара Ёсибуми. Киндай нихон бунгаку но кэнкю (Исследования по современной японской литературе). Токио, 1956.
 262. Сакамото Хироси. Китамура Тококу. Токио, 1957.
 263. Сасаки Хати́ро. Хэйкэ моногатари (Сказание о доме Тайра). Т. 1. Токио, 1963.
 264. Сасафуту Томонти. Тосон то тайрику бунгаку (Тосон и континентальная литература).— Сб. «Нихон киндай бунгаку то гайкоку бунгаку» («Современная японская литература и зарубежная литература»). Токио, 1969.
 265. Сато Харуо. Киндай Нихон бунгаку но тэмбо (Становление современной японской литературы). Токио, 1956.
 266. Симадзаки Тосон. Дзэнсю (Полное собрание сочинений). Т. 1, 2, 5, 12, 18, 22. Токио, 1956.
 267. Симадзаки Тосон. Имбун ни цуйтэ (О поэзии).— «Гэндай бунгакурон тайкэй» («Современная теория литературы»). Т. 7. Токио, 1955.

268. Симадзаки Тосон. Кэнтюся (Общество «Друзья тупе-
ницы»).— «Гэндай бунгакурон тайкэй» («Современная теория
литературы»). Т. 1. Токио, 1954.
269. Симадзаки Тосон. Сосюн (Ранняя весна). Токио, 1942.
270. Синтё кокуго дзитэн. Гэндайго, кого (Новый словарь современ-
ной лексики и архаизмов), под ред. Хисамацу Сэнъити. Токио,
1965.
271. Сиода Рёхэй. Котэн то Мэйдзи иго но бунгаку (Классика
и литература эпохи Мэйдзи).— «Нихон бунгаку си» («История
японской литературы»). Т. 10. Ч. 4. Токио, 1959.
272. Сиода Рёхэй. Мэйдзи но бунгаку (Литература эпохи Мэй-
дзи). Токио, 1955.
273. Сиода Рёхэй. Мэйдзи бунгаку си (История литературы
эпохи Мэйдзи). Токио, 1957.
274. Сэки Рёити. Дэнто сика то киндайси (Традиционная и со-
временная поэзия).— «Нихон гэндайси си. Кодза» («История
современной японской поэзии. Исследования и материалы»).
Т. 1. Токио, 1973.
275. Такасэ Бунсэн. Бунгаку икэн (Суждения о литературе).—
«Гэндай бунгакурон тайкэй» («Современная теория литерату-
ры»). Т. 1. Токио, 1954.
276. Такаяма Тёгю. Моро ха но сидзин ни атау (К поэтам «ту-
манной школы»).— «Гэндай бунгакурон тайкэй» («Современная
теория литературы»). Т. 7. Токио, 1955.
277. Тогава Сюкоцу. Дзинкэй. Ваканасю хисё (Смутный си-
луэт. Критический разбор сборника «Молодые травы»).— «Гэн-
дай бунгакурон тайкэй» («Современная теория литературы»).
Т. 7. Токио, 1955.
278. Тогава Сюкоцу. Киннэн но бункай ни окэру антё (Скры-
тые течения в море литературы за последние годы).— «Гэндай
бунгакурон тайкэй» («Современная теория литературы»). Т. 1.
Токио, 1954.
279. Тэрада Тоору. Киндай Нихон бунгаку то нихонго (Совре-
менная японская литература и японский язык).— «Нихон бунга-
ку си» («История японской литературы»). Т. 13. Ч. 3. Токио,
1959.
280. Фудзивара Морихико. Мэйдзи рюко ка си (История
популярных песен эпохи Мэйдзи). Токио, 1929.
281. Фудзимура Цукуру. Нихон бунгаку дзитэн (Справочник
по японской литературе). Токио, 1953.
282. Хага Яити. Кокубунгаку дзюко (Десять лекций по истории
японской литературы). Токио, 1927.
283. Хагивара Сакутаро. Си но гэнри (Принципы стихосло-
жения). Токио, 1960.
284. Хасэгава Идзуми. Киндай нихон бунгаку ситё си (Исто-
рия течений в современной японской литературе). Токио, 1961.
285. Хасэгава Идзуми. Синтайси но кэнсэй (Строение сти-
хов «нового стиля»).— «Нихон гэндайси си. Кодза» («История
современной японской поэзии. Исследования и материалы»).
Т. 1. Токио, 1973.
286. Хасэгава Идзуми. Тосон то киристо кё (Тосон и христи-
анство).— Сб. «Симадзаки Тосон хиккэй» («Очерки о Симадза-
ки Тосоне»). Токио, 1967.
287. Хёрон нэмпё (Справочные хронологические таблицы литератур-

- но-критических работ).— «Гэндай бунгакурон тайкэй» («Современная теория литературы»). Т. 8. Токио, 1955.
288. Хинацу Коноскэ. Мэйдзи — Тайсё си си (История поэзии эпох Мэйдзи и Тайсё). Т. 1. Токио, 1929.
 289. Хирано Кэн. Симадзаки Тосон. Хито то бунгаку (Симадзаки Тосон. Человек и писатель). Токио, 1966.
 290. Хираока Тосио. Мэйдзи то иу дзидай (Эпоха Мэйдзи).— «Нихон гэндайси си. Кодза» («История современной японской поэзии. Исследования и материалы»). Т. 1. Токио, 1973.
 291. Хиросуэ Тамоцу. Дзэн киндай но каносэй (Возможности современной литературы начального периода). Токио, 1960.
 292. Хисамацу Сэнъити, Ёсида Сэйити. Киндай нихон бунгаку дзитэн (Справочник по современной японской литературе). Токио, 1956.
 293. Хомма Хисао. Бунгаку гайрон (Общая теория литературы). Токио, 1927.
 294. Хомма Хисао. Дзоку Мэйдзи бунгаку си (История литературы эпохи Мэйдзи. Продолжение), т. 1.— «Нихон но бунгаку дзэн си» («Полная история японской литературы»). Т. 1. Токио, 1956.
 295. Хомма Хисао. Мэйдзи бунгаку си (История литературы эпохи Мэйдзи). Т. 2. Токио, 1957.
 296. Цубои Сигэдзи. Гэндайси аннай (Справочник по японской поэзии). Токио, 1966.
 297. Цутиката Садаити. Сэйо бунгаку но эйкё (Влияние западной литературы).— «Киндай но бунгаку дзэнки» («Современная литература. Ранний период»). Токио, 1959.
 298. Янагида Идзуми, Кацумото Сэйитиро, Ино Кэндзи. Мэйдзи бунгаку си (История литературы эпохи Мэйдзи). Токио, 1961.
 299. Янагида Идзуми. Мэйдзи но сёмоцу. Мэйдзи но хито (Люди и книги эпохи Мэйдзи). Токио, 1963.
 300. Ясуда Аяо. Нихон но сика (Японская поэзия). Токио, 1962.

- Абуцуни 76
 Арним Л. И. 77
- Баба Котё 15
 Байрон Дж. Г. 19, 22, 23, 46,
 48, 71, 95, 98—101, 103, 124,
 128, 135, 155, 167, 176, 183,
 197, 224, 225, 246
 Бальмонт К. Д. 21
 Басё Мацуо 31, 32, 48, 54, 57,
 60, 65, 125, 127, 128, 168,
 196
 Бахтин М. М. 126
 Белинский В. Г. 11
 Беллах Р. 25
 Беранже П. Ж. 146
 Бернс Р. 128
 Блейк У. 60
 Блок А. А. 178, 217
 Блумфельд Р. 84
 Боккаччо Д. 11
 Бонно Ж. 81
 Бо Цю-и 32, 163
 Брандес М. П. 64
 Браунинг Р. 244
 Брауэр Р. 63
 Брентано К. 77
 Брюсов В. Я. 21, 217, 218
 Бугаева Д. П. 5
 Булвер-Литтон Э. 11
- Ван Вэй 32
 Ванслов В. В. 155
 Вергилий 234
 Веселовский А. Н. 141
 Верон Э. 11, 12
 Волкова Е. В. 77
 Вордсворт У. 22, 30, 39, 42, 43,
 45, 58, 118, 125, 128, 153,
 155, 157, 167, 183, 189, 192,
 198, 235, 256
- Гартман Э. 12—14, 28, 40, 48,
 52, 57, 58, 204
 Гауф В. 19
 Гегель Г. В. Ф. 26
 Гейне Г. 95, 96
 Гельдерлин И. Х. Ф. 40
 Гёте И. В. 8, 19, 95, 96, 103,
 124, 128, 146, 197, 199, 202,
 211, 212, 218, 228
 Герок Ф. К. 35
 Гишман М. М. 149
 Голыгина К. И. 66
 Гомер 23, 56, 197
 Готтшаль Р. 13
 Грей Т. 84, 87, 196, 208
 Григорьева Т. П. 5, 118
 Гримм Я. и В. 77
 Гуревич А. Я. 26
 Гюго В. 20, 42, 81, 124, 167,
 183, 197, 198, 200, 201, 203,
 207, 208, 216, 218, 223, 224,
 228, 256, 258
- Данте А. 23, 48, 56, 91, 92,
 128, 131, 134, 137, 202, 207,
 216, 256
 Диккенс Ч. 11
 Дои Бансуй 6, 8, 9, 33, 45, 46,
 67, 81, 87, 89, 92, 116, 118,
 120, 122, 177, 195—229, 233,
 235, 236, 256, 258
 Достоевский Ф. М. 56
 Ду Фу 32, 230, 233
- Екосэ Ю 77, 119—121
 Екояма Сэйга 7
 Есано Акико 121, 122, 133
 Есано Тэкан 27, 90, 121, 122,
 127, 184, 251
 Есида Сэйти 106
- Жирмунский В. М. 73, 134, 151
 Жуковский В. А. 151, 159

- Золя Э. 13
 Ивамото Дзэндзи 15
 Ивано Хомэй 121, 231, 232
 Ивасаки Дзюнтаро 6
 Иватани Могава 83
 Игути Мотодзи 32
 Иккю 32
 Икэбукуро Сэйфу 78
 Иноуэ Тэцуниро (Сонкэн) 28, 84, 86, 93, 116
 Иноуэ Цутай 94, 96
 Иноуэ Энрэ 28
 Иоффе И. Л. 5
 Ирако Сэйхаку 119, 120
 Исидзака Минако 35
 Исигава Такубоку 231, 250
 Исимару Тадатанэ 75
 Исимару Хисаси 18, 193
 Исогаи Умпо 68
 Итимура Сандзиро 94
 Ито Синкити 98, 120, 145, 182, 203
 Ито Сэй 7, 128
 Ито Юдзи 89
 Ихара Сайкаку 11, 34, 137, 138

 Каваи Суймэй 119, 120, 147
 Кагава Кагэки 76, 128, 162
 Камбара Ариакэ 9, 77, 116, 122, 154, 164, 184, 186, 229, 231, 244—254, 256, 259
 Какиномото Хитомаро 73, 75
 Канэи Кимико 94 95
 Карамзин Н. М. 246
 Карлейль Т. 48, 59, 128
 Катаока Ёсикадзу 7
 Киёхара Садао 6, 25
 Кикума Гисэй 90
 Кимура Ки 99
 Кин Д. 5, 159
 Кингсли 4, 84
 Киносита Мокутаро 254
 Китакура Тококу 4, 7—9, 15, 17, 18, 20, 21, 23, 28—30, 32—39, 44, 45, 47, 49, 51, 53—56, 59, 67, 72, 89, 97—117, 123, 126, 129, 133, 144, 159, 164, 165, 181, 182, 186, 191, 193, 212, 245, 255, 256, 258
 Китахара Хакусю 6, 20, 92, 96, 251, 254
 Китагава Утамаро 138
 Китс Д. 22, 23, 40, 42, 43, 61, 98, 128, 137, 163—165, 184, 230, 232—235, 237, 251, 265
 Кокубу Сэйгай 83
 Кольридж С. Т. 81, 157
 Комуро Куцудзан 88, 89
 Конрад Н. И. 5, 11, 44, 68, 98, 123, 161, 218, 225, 232, 234, 259
 Констебль Д. 173
 Кояма Сингити 76, 86
 Ксимилов Г. Г. 217
 Куни Мацуо 16
 Куникида Doppo 7, 30, 118, 119, 183
 Курода Сэйки 139, 173
 Кэммоти Такэо 88, 93
 Кэмпбелл Т. 84
 Кэнко-хоси 31

 Ла Барт Ф. де 58
 Ламартин А. де 151, 155, 159, 167, 224
 Левин Ю. Д. 87
 Ленау Н. 95
 Лермонтов М. Ю. 20, 98, 159, 167, 178, 183, 220, 224, 225
 Ли Бо 32, 54, 158, 165
 Локк Д. 183
 Лосев А. Ф. 62
 Лотман Ю. М. 62, 64, 150, 153

 Маймин Е. А. 126
 Майнер Э. 63
 Макферсон Д. 33
 Мамонов А. И. 5, 72, 147
 Мао Чан 66
 Маршак С. Я. 256
 Маркс К. 94
 Масаока Сики 130
 Мацунага Тэйтоку 63
 Мацуока Кунно 118
 Маэда Ан 8
 Миёси Тацудзи 131
 Мики Тэнрэ 117
 Миллер Д. 157, 183
 Мильтон Д. 91, 92, 103, 128, 220, 256
 Мицкевич А. 20, 167
 Миядзаки Косёси 68, 118
 Миякэ Кахо 15
 Миякэ Сэцурэй 28
 Мияморн Асатаро 71
 Мори Кайнан 83

Мори Огай 12—14, 16, 30, 90,
94, 95, 97, 98, 230, 255
Мори Сюнто 82
Морли Д. 22
Мотоо Сютику 83
Мур Т. 19
Мурамацу Такэси 224, 226
Мучиоли М. 87
Мэп Хао-жань 32, 157
Мюссе А. де 20, 38, 151

Нада Оё 99
Накада Роан 21
Накамура Акика 79
Накано Ёсио 224
Накано Сёё 83
Наказ Тёмин 11, 12
Наполеон 225
Насо Бэндзиро 90
Нацумэ Сосэки 7
Наяси Оната 69
Некрасов Н. А. 146
Нерваль Ж. де 20
Нидзё Ёсимото 64
Ниси Аманэ 10
Новалис 23, 140
Ногутн Ёнэдзиро 5, 124, 232,
240
Нукада 144

Овада Кэндзю 68, 79, 89
Овидий 23
Одагирн Хидэо 6, 7, 95, 100,
193
Одзакн Коё 11, 90
Омати Кэйгэцу 217
Онакамура Ёсидзо 79
Ониси Мисаяма 68
Оно Сигэки 7
Оноэ Хатино 6
Онти Тэрутакэ 7
Оода Гёкумэй 118
Оониси Хадзимэ 28
Отнан Наобуми 79, 93, 94, 121

Петефи Ш. 98
Петрарка Ф. 131, 230, 235
Платон 13
Паунд Э. 21
По Э. 58, 98
Пуссен Н. 60
Пушкин А. С. 11, 20, 23, 151,
167, 183, 184, 201, 224, 246

Рачинский Г. А. 63, 72
Ревон М. 21
Рёкан 76
Рескин Д. 158
Россетти Д. Г. 22, 137, 230,
235, 244, 247—250, 256
Руссо Ж.-Ж. 11, 12, 52, 128

Сайгё-хоси 30, 32, 41, 44, 48,
57, 112, 128, 196, 256

Саймонз А. 128
Сайто Рёкуу 56
Сакамото Хироси 7
Сапаров М. А. 170
Сасадзиро Нобуко 118
Сакаки Нобуцуна 75, 79, 90,
130

Сакаки Хироцуна 75
Сасафутн Томонти 134, 159
Сато Сукэо 128, 170
Сато Харуо 6, 253, 257
Сент-Бёв Ш. 38
Сига Сигэтакэ 158
Сигэно Тэнрай 117
Симадзакн Масаки 127
Симадзакн Тосон 6, 7, 9, 15—
17, 22, 28, 31, 33, 38, 46—49,
67, 68, 71, 73—75, 77, 81, 83,
92, 113, 117—120, 122—195,
201, 205, 210, 212, 218, 223,
229, 231—235, 237, 241, 245—
247, 250, 258

Симамура Хогэцу 68, 69
Сиода Рёхэй 31, 100
Сиои Уко 94, 116
Скотт В. 77, 94
Словацкий Ю. 23
Спенсер Г. 48
Судзуки Бэйтаро 90
Суинберн А. Ч. 22, 244
Сусукида Кюкин 9, 77, 96, 122,
164, 184, 186, 228—246, 250—
254, 259
Сэки Рёити 8, 81, 92
Сэссю 60

Такаги Санса 21
Такаки Исаку 21
Такамура Котаро 254
Такаяма Тёгю 29, 69, 94, 116,
117, 130, 136, 145, 205—207,
218, 223, 224, 251
Такидзава Бакин 11
Такэ Рэнтаро 221

Такэдзима Хагоромо 115
Тао Юань-мин 115
Таяма Катай 7, 15, 118
Таяма Масаити 90
Теннисон А. 84, 85
Тернер Д. М. 176
Тик Л. 19
Тикамацу Мондзаэмон 11, 34,
38, 137—140
Тогава Сюкоцу 15, 23, 38, 41,
48—50, 52—54, 69, 136, 147,
256
Токутоми Рока 21, 156
Толстой Л. Н. 29, 56
Томас А. 96
Томидзаки Косёси 21
Тояма Тюдзан 69, 84—86
Тургенев И. С. 56
Тэн И. А. 22
Тютчев Ф. И. 153, 159, 167

Уланд Л. 33, 77
Умизэ Танэхира 75
Уэда Бин 23
Уэда Рюсон 91
Уэмура Масахиса 91

Фет А. А. 160
Фишер К. 28
Флоренц К. 229
Фридлендер Г. М. 213
Фродшем Дж. 161
Фтабатэй Симэй 12, 21, 56
Фудзимура Цукуру 67
Фудзино Касюдзин 21

Хамада Есидзуми 21
Хага Яити 6
Хасэгава Идзуми 8, 89, 134,
135
Хигути Итиё 15
Хинацу Коноскэ 6, 101, 206,
224, 251
Хирада Хисаси 21
Хирата Токубоку 15, 16, 22,
24, 29, 32
Хисадзаки Кунибэ 89
Хисамацу Сэнъити 35
Хитоми Итаро 21

Хомма Хисао 7, 138, 153, 232,
235
Хорват К. 155
Хосино Тэнти 15, 32, 38, 129
Хосино Юкэй 15

Цедлиц И. К. 224
Цубоути Сёё 11, 12, 14, 71, 138,
158
Цунадзима Сэнрё 249
Цутия Матасабуро 192

Чжу Си 25
Чосер Д. 37

Шарль Орлеанский 84
Шекспир В. 11, 48, 56, 57, 84,
95, 103, 128, 131, 137, 202,
209, 230, 256
Шелли П. Б. 22, 23, 42, 45, 46,
55, 81, 98, 103, 124, 128, 137,
153, 155, 158—163, 183, 198,
201, 208, 209, 220, 228, 256
Шеллинг Ф. В. 23, 40, 204, 211,
219
Шенгелл Г. 70
Шефтелевич Н. С. 5
Шиллер Ф. 51—53, 202, 206,
216, 228, 256, 258
Шлегель А. 52, 204
Шлегель Ф. 19, 58
Шопенгауэр А. 13, 28, 40, 48,
52, 58, 189
Шуберт Ф. 96

Экклеснаст 215
Экройнд Д. 5, 126
Эмерсон Р. У. 98

Юаса Хангэцу 91, 92
Юнг Э. 207, 208, 246

Ямада Бимё 11, 68, 69, 75, 76,
89, 90, 230
Ямадзи Айдзан 54
Ямато Такэдзи 94
Янагида Идзуми 33
Янагида Кунно 178
Ясуи Соккэн 25
Ятабэ Сёкон 84, 87

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Становление эстетической теории романтизма	10
Время перемен	10
Концепция сближения Востока и Запада	17
Грани религиозной «реформации»	24
Тысячелетнее наследие	30
Апология любви	34
Природа и человек	39
Искусство — художник — общество	47
На пути к новой поэзии	62
Поэтический образ и проблема канона	62
Всесильный метр	68
Движение за стихи «нового стиля» в 80-е годы	82
Китамура Тококу: от героической поэмы к элегии	97
Мир поэзии после смерти Тококу	115
Симадзакэ Тосон и «золотой век» синтайси	123
«Нежное сердце»	123
Символика «весны» и «осени»	151
Песни странствий	165
Поиски романтического идеала: борьба — творчество — труд	179
От расцвета к упадку	195
Дои Бансуй и его учителя	195
Одушевленная Вселенная. Философская лирика Бансуй	205
Герои и влюбленные в поэзии Бансуй	220
Эстетизм Сусукида Кюкина и культ древности	228
Мир грез Камбара Ариакэ	244
Заключение	255
Словарь терминов	260
Библиография	266
Указатель имен	278

Александр Аркадьевич Долин

ЯПОНСКИЙ
РОМАНТИЗМ
И СТАНОВЛЕНИЕ
НОВОЙ ПОЭЗИИ

*Утверждено к печати
Институтом востоковедения
Академии наук СССР*

Редактор *О. С. Ривкина*
Младший редактор *Г. С. Горюнова*
Художник *Э. Л. Эрман*
Художественный редактор *Н. Р. Бескин*
Технический редактор *З. С. Теплякова*
Корректор *К. Н. Драгунова*

ИБ № 13462

Сдано в набор 23/IX 1977 г.
Подписано к печати 27/IV 1978 г.
А-06444. Формат 84×108¹/₃₂. Бум. № 1.
Печ. л. 8,875. Усл. п. л. 14,91.
Уч.-изд. л. 15,98. Тираж 3150 экз.
Изд. № 4117. Зак. № 638. Цена 1 р. 60 к.

Главная редакция восточной литературы
издательства «Наука»
Москва К-45, ул. Жданова, 12/1

3-я типография издательства «Наука»
Москва Б-143, Открытое шоссе, 28