



Уильям ЛАФЛЁР
КАРМА СЛОВ

У. ЛаФлёр

КАРМА СЛОВ

Буддизм и литература в средневековой Японии

2000
Москва
Летний сад
Серебряные нити

ЛаФлёр У.

Л29 Карма слов, буддизм и литература в средневековой Японии. — М.: Серебряные нити, 2000. - 192с.

ISBN 5-89163-022-2

Написанная блестящим стилем, книга У.ЛаФлёра явилась одним из чрезвычайно редких за последние два десятилетия оригинальным исследованием японской культуры. Буддизм японского средневековья предстает в нем на основе литературных и биографических примеров, изложенных настолько живо, что фигуры религиозных и политических деятелей, поэтов, актеров и многих других оживают, помогая нам не просто понять, но прочувствовать дух той эпохи, сопереживая ее действующим лицам.

Труд будет интересен всем, кто интересуется не только японской культурой и религиозными системами, а также литературоведам и историкам.

ББК 87.3

© William R.LaFleur. «The Karma of Words, Buddhism and the Literary Art in Medieval Japan». 1983.

© А.Г.Фесюн, перевод с английского, 2000.

ISBN 5-89163-022-2



9 785891 630222

*Понемногу он смог превозмочь демона вина
И перестал напиваться до дикого состояния;
Однако карма слов осталась:
Он не смог отказаться от стихов.*

Бо Цзюйи (Хакуракутэн)¹

ПРЕДИСЛОВИЕ

Причина, побудившая меня начать это исследование, заключается в испытанном двадцать лет назад смешанном чувстве расстройства и очарования, когда я впервые увидел в Японии исполнение драмы Но. Зрелище чрезвычайно тронуло меня, но еще более ошеломило присутствие в этой разновидности драмы энергии, намеков и эстетических ценностей, совершенно отличавшихся от содержания классических театров древней Греции и Европы эпохи Возрождения. Этот вид драмы был, совершенно очевидно, оформлен набором религиозных и философских подтекстов, не имеющих ничего общего с Аристотелем, или европейским христианством. Заинтересованность привела меня к поискам книг по теме и стимулировала к расспросам людей, от которых, как мне казалось, я могу получить нужную информацию.

Вскоре я обнаружил определенную согласованность: хотя компоненты Но многочисленны и сложны, очевидно, основную роль в формировании его мира сыграл японский буддизм. При этом, однако, чувство неудовлетворенности не проходило, поскольку доступные материалы на западных языках предоставляли информацию об *элементах* буддизма в этой разновидности драмы, но совершенно не пытались реконструировать то, как японцы в период средневековья видели свой мир и судьбы в буддийских терминах, концепциях и через их посредство. В сносках приводились определения таким терминам, как *архат*, *ашура* и *Амида*, но все они в совокупности не давали удовлетворительного объяснения интеллектуальным и религиозным подтекстам творчества буддийских поэтов, драматургов и прозаиков средневековой Японии.

Эта книга представляет собой, прежде всего, попытку дать то, чего я не мог найти ранее и потому был вынужден исследовать оригинальные тексты и современные научные исследования на японском языке. В ней рассматривается ряд концепций, символов, фигур и подходов, но, прежде всего, я пытался увидеть их, как *взаимозависимые части* различных проблем и аргументов, доминировавших в интеллектуальной и религиозной жизни средневековой Японии. Это, однако, вовсе не является утверждением, что в Японии того периода буддийские компоненты были всегда структурированными, согласованными, или унитарными. Собственно, в ходе исследований мне стало совершенно очевидно, что в средневековой Японии существовало по крайней мере два, зачастую противоречащих друг другу, взгляда на мир. Более того, оба они были буддийскими и вели свою родословную с азиатского континента. История этого несоответствия и попыток примирить два способа быть буддистом — один из самых интересных аспектов интеллектуальной и религиозной жизни этого периода японской истории. В последующих главах я взял на вооружение несколько концептуальный подход, назвав первый тип буддий-

ского мировоззрения космологией, а другой — диалектикой. Важны, однако, напряженность и взаимообмен между ними. Не ограниченные учеными дискуссиями за монастырскими стенами, они вышли за их пределы, оставив глубокий след в поэзии, искусстве устного рассказа, стимулировав возникновение своеобразных эстетических ценностей и театральных форм. Короче говоря, японские изящные искусства обрели чрезвычайно много от этой напряженности и взаимообмена. Как станет ясно из нижеследующих глав, в Японии буддизм Махаяны также стал богатым источником для создателей эстетических теорий в особенности для тех, кто желал определить то, что видел, как сущностную связь между буддизмом и изящными искусствами. Это отношение особо плодотворно развивалось в Японии в период средневековья; более плодотворно, чем, например, отношения между христианством и литературными теориями в средневековой Европе. Хотя в этой книге я не старался сравнивать японский и европейский средневековый опыт, надеюсь, это будет интересным для исследователей литератур и религий Запада.

Как правило, между началом и завершением книги происходит многое, что вносит добавления в первоначальный план. В отношении данной работы здесь стоит отметить три момента. Первый возник из моей растущей убежденности в том, что, поскольку я предпринимаю углубленное исследование старых литературных и религиозных текстов, мне стоило бы воспользоваться некоторыми занятыми подходами к текстам, разработанными за несколько последних десятилетий. Насколько мне известно, эти новые методы исследования текстов не были опробованы, или проверены учеными, занимающимися материалами по японской литературе и религии. Я не более, чем поэкспериментировал с этими подходами, дабы увидеть — до какой степени они способны высветить старые тексты. В некоторых случаях я использовал структуралистский подход, а в других следовал предостережению (прежде всего Мишеля Фуко), что все тексты и идеи, в них содержащиеся, следует рассматривать в контексте социальной истории определенной эпохи. Как мне кажется, для целей данной книги синхронный охват структурализма и диахроническое сканирование, предложенное Фуко и другими, дополняют друг друга. Также особенно полезными я выявил для себя исследования Виктора Тёрнера о структуре и антиструктуре; в них заключен большой потенциал, помогающий нам понять сложные отношения между буддийской мыслью, литературными текстами, различными театральными жанрами и многообразными аспектами исторического развития средневекового японского общества. На протяжении всего изложения я старался пользоваться этими новыми подходами, не позволяя, одновременно, им пользоваться мной; я стремился никогда не терять из вида сами тексты. Эта осторожность будет вполне вознаграждена, если последующие главы станут рассматриваться лишь как экспериментирование с новыми техниками изучения ради того, чтобы узнать новое о средневековой Японии. В терминах теории текстуального анализа не предпринималось ни малейшей попытки окончательного фиксирования, или категоричного определения.

Вторым моментом на пути к созданию этой книги стало растущее желание взглянуть на буддизм японского средневековья извне всевозможных школ и сект, существовавших в тот период. За несколько последних десятилетий исследования японского буддизма на Западе впечатляюще прогрессировали, и я многим обязан прекрасным разработкам ученых, для которых буддология — призвание. Среди буддологов, однако, часто встречается естественная и, как мне кажется, простительная тенденция к идентификации с одним лицом, или школой; убеждение, что в ходе долгого развития это лицо, или школа достигли состояния, не имеющего аналогов. Мой подход несколько иной. Я пытаюсь взглянуть на средневековую Японию, как на период, когда буддизм и его всевозможные школы давали не только великие решения, но представляли собой для японцев серьезные проблемы. Ко времени достижения Японией буддизм в континентальной Азии являлся конгломератом монументальных пропорций — со спектрами философских направлений, бюрократических структур, архитектурных идей, комментаторских традиций и так далее. Внутри него также обнаруживался ряд концептуальных проблем и положений, по которым велись горячие споры. Его мыслители далеко не всегда были согласны друг с другом. Таким образом, когда японцы припали к этому континентальному источнику, то унаследовали не только сокровища Махаяны, но и многие из ее проблем. Мой общий подход в последующих главах состоит в том, чтобы не касаться этих проблем и трений. Мой интерес состоит в определении места действия и основ этих споров, а не в фокусировании на отдельном мыслителе, или школе с последующим утверждением, что они разрешили великие вопросы предельно гармонично и ко всеобщему удовольствию. Надеюсь, благодаря такому подходу эта книга дополнит работы различных буддологов и будет, одновременно, интересна исследователям общей истории религий человечества.

К третьему моменту в исходных планах меня принудила сама природа материалов. В них заключалась необходимость придать больше конкретности и точности тому, что мы подразумеваем, называя этот период японской истории *средневековьем*. Должен признаться, что на протяжении многих лет я ощущал себя несколько неловко от затянувшегося интереса западных ученых к внезапной и удивительной “модернизации” Японии. Для меня это всегда казалось граничащим с, если можно так сказать, западным нарциссизмом: слишком большое изумление тем, как Японии удалось стать до такой замечательной степени похожей на современный Запад. Для меня всегда казалось принципиально более интересным исследовать причины того, почему японская цивилизация столь отличается от европейской и американской. Чтобы заниматься идеей модернизации представляется необходимым исследование предыдущего периода истории Японии. Однако и это всего лишь снова делит историю на две части: современность и все остальное; здесь опять-таки отражается наше желание пользоваться *современностью*, как главной направляющей.

Пытаясь, по крайней мере отчасти, уклониться от косвенного принуждения к модернизационной проблематике, я намеренно называю исследуемую эпоху средневековой. В первой главе я очерчиваю содержание, которое вкладываю в термин, и пытаюсь установить критерий, используемый для определения временных границ. Для полной определенности скажу, что мое использование этого термина не является ни ортодоксальным, ни регулярным; оно не следует ни общему значению средневековья, так, как его используют западные исследователи японской институциональной истории, ни тому смыслу, который вкладывают японские ученые в слово *тюдэй*. Гипотеза, предлагаемая на последующих страницах, возникла из моих занятий текстами. Я почувствовал, что стал на эту позицию, под воздействием прежде всего текстов восьмого и девятого веков, которые, казалось, громко провозглашают, что Япония того времени вступала не просто в новую эру, но для нее начиналась совершенно иная эпоха. В этих текстах присутствует ощущение изумления от того, что установился совершенно новый способ постижения действительности и рассуждать теперь надо совершенно по-иному. Эти новые концепции легли в основу дискуссий и споров на много последующих веков. Величайший творческий мир Но пятнадцатого века формировали все еще они. Мне кажется, что, по крайней мере в интеллектуальных терминах, сущность этой книги составляет то, что можно назвать эпистемой; в ней рассматривается эра, в которой распространены определенные подтексты и широко реализуются определенные эпистемологические возможности.

Называя ее средневековьем, я не хочу сказать, что это в каком-то смысле был “век веры”. Разумеется, религиозные институты имели тогда большую власть над умами и жизнями большинства людей. Но это не подразумевает, что вера, как некий исчисляемый элемент человеческого существования, более присутствовала в эту эру и, по контрасту, менее — в предыдущих и последующих. Говоря так, я пытаюсь следовать подразумеваемому в некоторых из современных исследований по истории и философии науки, в особенности — отрицанию старой позитивистской презумпции прогресса человечества, как движения от старого века веры к веку науки и знания. В этом я следую Куайну, Куну и другим ради того, чтобы представить эпоху средневековья в Японии, как время, когда люди, на основе очевидного и своих догадок, пытались выразить мир и его воздействие на себя сколь возможно точно. Их представление о мире могло весьма отличаться от нашего, но, подобно нашему, оно состояло из вещей известных и неизвестных, то есть это был “научный” взгляд, заполнявший концептуальные дыры и не стыковавшиеся моменты элементами догадок и понятиями, принятыми на веру. Я разделяю взгляды пост позитивизма и признаю ингредиент веры в каждом моменте и движении научного знания.

Из содержания последующих страниц станет ясно, что я гораздо более заинтересован в *определении* начала японского средневекового периода, чем в близком и точном его *изображении*. Возможно, это — задача иной книги,

или этим следует заняться историкам, занимающимся взлетом “современной” Японии. Предполагаю, что этот отказ описать конец средневековья возникает из моего исходного намерения обрисовать мировоззрение, придавшее форму Но. Добравшись до апогея (я называю этот период высоким средневековьем), я теряю интерес и не следую за спадом. Интересно, однако, отметить то, что подразумевал поэт Басё в своем замечании, что он живет либо в конце одной эры, либо в начале другой. Мой отказ быть точным относительно “конца” японского средневековья представляет, как я подозреваю, молчаливое согласие с Басё. Последняя глава этой книги разделяет его настроение ретроспекции и ностальгии. Что больше всего мне нравится в его тоске по времени, которое он называл хорошим, так это сила и возможности, присущие самому акту воспоминаний. Воспоминание о прошлом и вызывание его в зеркале памяти есть, по Мирча Элиаде, один из самых сильных способов поддерживать в нем жизнь, или, в случае необходимости, вернуть его обратно к жизни.

ГЛАВНЫЕ ЭПОХИ В ЯПОНСКОЙ ИСТОРИИ

Дзёмон	5000 — ок. 250 до н. э.
Яёи	ок. 250 до н. э. — ок. 250 н. э.
Эпоха курганов	ок. 250 — ок. 500
Асука	ок. 500 — 710
Нара	710 — 784
Хэйан	794 — 1191
Камакура	1192 — 1333
Муромати	1334 — 1573
Адзути-Момояма	1574 — 1600
Токугава	1600 — 1867
Мэйдзи	1867 — 1912
Тайсё	1912 — 1926
Сёва	1926 — 1988

ГЛАВА I «БЕЗУМНЫЕ ФРАЗЫ И ЦВЕТИСТЫЕ ВЫРАЖЕНИЯ»: РАСЦВЕТ И ПАДЕНИЕ СИМВОЛОВ

Говорят, что поэзия в своих
высших проявлениях превозносит
Все То, что проходит мимо нас,
и отрицают, что черепаха быстрее молнии.
Только ты знал, что движение ничем
не отличается от покоя, что пустота
есть полнота, а ясность закрыта
облаками.

— Эженио Монталь, *Ксения*.²

Интерпретация сна Сайгё

Некоторые произведения мировой поэзии и прозы кажутся настолько непосредственными и простыми, что, будучи даже переведены с одного языка на другой и перенесены из одной эпохи в другую, представляются понятными и цельными. В них содержится то, что мы называем очевидной универсальностью. Иные же литературные примеры прячутся в скрытых глубинах своей особой культуры, или исторической эпохи и требуют гораздо большего, нежели обычный перевод, ради того, чтобы быть понятыми в позднейшее время и в ином месте.

Для современного Запада большинство литературных произведений средневековой Японии решительно относятся ко второй разновидности. Они не чаруют нас сжатом, но выразительным действием *хайку*, — сравнительно поздним жанром японской литературы. Они также не захватывают нас, как повести Юкио Мисима с их тщательно прописанной, структурированной сюжетной линией и характерным для двадцатого века интересом к исследованию психики. Вместо этого они прячутся от нас. И, что, возможно, еще более важно, они возникли в контексте культуры с интеллектуальными подтекстами, отличающимися не только от тех, что есть у современного

Запада, но и от тех, что наличествуют в современной Японии.

Эта поэзия и проза иногда настолько переполнены культурными элементами и подтекстом, что нас часто тянет отложить их в сторону, или вообще отвергнуть, как несоответствующие нашему времени. Однако, поступая так, мы забываем, что часто именно сложные и труднопонижаемые тексты прошлого позволяют нам реконструировать и понять форму и суть отдельной эпохи. Более того, зачастую именно посредством таких текстов мы можем расширить свою способность постижения истории человеческой мысли. Удачный тому пример — следующее стихотворение с прозаической вставкой, написанное Сайгё, буддийским монахом двенадцатого века:

Когда настоятель Дзякунэн пригласил поэтов для создания антологии из стихов, я отказался участвовать. Однако, затем, когда я был в дороге на пути в Кумано, мне приснился сон. В нем присутствовали Танкай, правитель Кумано и [поэт] Сюдзэй. Танкай сказал Сюдзэю: “Хотя в этом мире все вещи подвержены превращениям, Путь Поэзии останется неизменным до последнего века”. Я открыл глаза и понял. Затем я быстро написал стихотворение и отослал его Дзякунэну. Вот, что я сочинил в самом сердце гор:

*суэ-но ё-но
коно насакэ номи
каварадзу то
миси юмэ накуба
ёсо-но какамаси*

“Даже в век конца [Закона]
Путь Поэзии
остается неизменным.
Не увидев этого во сне,
я остался бы глух к истине”.³

Это стихотворение примечательно во многих смыслах, несмотря на то, что оно не привлекло к себе особого внимания в Японии в последующие века. Совершенно очевиден автобиографический момент. Сайгё говорит нам, что приглашение составить стихотворение для поэтического собрания другого монаха пришло в несколько неудобное время, а именно — когда он собирался начать паломничество в один из знаменитых синтоистских храмов. Поэтому он сперва ответил отказом. Однако, в пути ему приснился сон, в котором произошел разговор между Танкаем, настоятелем храма, в который он направлялся, и Фудзивара Сюдзэем (1114–1204), дуайеном поэтов того времени. Первый сказал второму, что практикование поэзии — непреходящее человеческое занятие, и это разрешило дилемму Сайгё. Чувство стало материалом для стихотворения, которое он написал и отослал для антологии.

Однако, чтобы понять его сегодня, вышеизложенного вряд ли хватит. По крайней мере, в нем нет указаний на то, что ситуация его создания соединялась множеством нитей с мировосприятием и характерными проблемами средневековой Японии. То есть, не следует пропускать познавательные измерения этого стихотворения, поскольку сознание поэта, сочинившего его, складывалось из вопросов и ответов — преимущественно буддийских — своей

эпохи. Для иллюстрации представляется полезным выделить три элемента.

Во-первых, важно понять, что люди двенадцатого и тринадцатого веков японской истории были глубоко погружены в споры относительно того, действительно ли мир вступил в неизбежную эру зла, именуемую *манпо*, последнюю эру текущего буддийского цикла. Многие из тех, кого занимала эта идея, высчитали, что с 1052 года (приблизительно за 130 лет до написания рассматриваемого стихотворения) начался долгий период, когда правильное понимание и практикование буддизма практически исчезло.⁴

В дни Сайгё в обществе происходило достаточно хаотических изменений, чтобы поддерживать убежденность у тех, кто был сосредоточен на этой идее.

Хотя для всей эпохи это был вопрос первостепенной важности, единства во взглядах на него не существовало абсолютно. Некоторые считали расчеты верными, а современную им распушенность монастырской жизни — подтверждением истинности теории. Другие, в особенности учитель *дзэн* Догэн (1200–1253), возражали против теории *манпо*; они утверждали, что возможность понимания и практикования буддизма оставалась точно такой же, какой была всегда, а теории вроде *манпо* являлись всего лишь ментальными выдумками, которыми оправдывалось неглубокое понимание и невыдержанные практики.⁵

Ученый, настоятель школы Тэндай и известный поэт Дзиэн (1155–1225) весьма творчески воспользовался образом в своей капитальной историографической работе *Гукан-сё*.⁶

Сайгё был человеком своего времени, и его также не мог не занимать этот вопрос. Для него, монаха, он не был эзотерическим, или абстрактным, но — непосредственно насущным. И эта насущность оказывала прямое воздействие на природу, возможности и ценности его монашеских качеств. Например, в следующем стихотворении он, как представляется, вполне определенно не соглашается со сторонниками идеи *манпо*. (“Вершина Коршунов” — место в Индии, где, как считается, впервые была изложена *Лотосовая Сутра*.)

На главу из Лотосовой Сутры, озаглавленную “Продолжительность жизни Татхагаты”:

*Васи-но яма
цуки-о ирину то
миру хито ва
кураки-ни маёу
кокоро нарикэри*

Те, кто видят луну
за Вершиной Коршунов, как
опустившуюся за горизонт,
есть люди с замутненным
сознанием, поистине пребывающие в темноте.⁷

В ранее же процитированном стихотворении Сайгё, как кажется, по крайней мере усомнился в концепции *манпо*. Он заявляет, что, наконец, понял во сне, что поэтический путь остается столь же крепким и жизненным, каким был всегда; это так даже в век, который некоторые называют “конечным”

(суэ-но ё), подразумевая под этим, что эпоха нехороша, поскольку в человеческом знании истинного буддизма произошли серьезные ухудшения. Рассматривать стихотворения, подобные этим двум, в контексте проходивших в ту эпоху дискуссий, а также, как отражающие размышления над этими вопросами самого Сайгё, значит фиксировать важную точку пересечения мира поэзии и мира средневековой интеллектуальной жизни Японии.

Второй момент, отмечающий поэму Сайгё о сновидении в контексте японского средневековья, и этим скрывающий ее от нас под покровом: предположение Сайгё, что разговоры, случающиеся во сне, нельзя не замечать, но следует считать особо значимыми и несущими послание, которое должно быть воспринято спящим. Одной из отличительных примет этой эпохи можно считать то, что *мутю мондо*, “беседы во сне” ценятся чрезвычайно высоко и считаются настолько непосредственно относящимися к проблемам их ведущего, что для них не требуется какая-либо особая интерпретация. Они не представляли собой некие зашифрованные послания, которые мог бы прочесть человек со специальными знаниями, но являлись прямым обменом между умершими и живыми. Разговор во сне Сайгё происходил между его старым другом Танкаем, умершим за шесть лет до этого, и тогда еще живым поэтом и критиком Фудзивара Сюдзэем.

Хотя происхождение такого верования может идти с самых архаических уровней истории японского общества и религиозных практик, предвосхищавших введение буддизма, было бы неверным рассматривать отношение к беседам во сне, как просто наивное и примитивное народное верование, сохранившееся, хоть и в странных формах, в практиках буддистов, таких как Сайгё и его современники. Напротив, это верование вполне соответствует весьма утонченным философским дискуссиям буддийских мыслителей почти по всей Азии того времени.⁸

Ибо, по мнению большого количества буддистов, способность человека к сновидениям ставила серьезные вопросы о природе действительности — вопросы более философские, нежели психологические. Существование снов ставило вопросы о стабильности и степени доверия к тому, что мы обычно считаем “реальностью” мира, ощущаемому в состоянии бодрствования.

Возможно, самым точным будет сказать, что буддисты в тот период были заинтересованы в выравнивании, или релятивизации нашего привычного и легкого различия между тем, что мы определяем, как *реальность* мира, испытываемую в состоянии бодрствования, и *иллюзорность* событий, происходящих во снах. В качестве буддистов, они провозглашали и были убеждены в том, что разница между обычным бодрствованием и обычным сном уменьшалась до величины, которую не стоило и брать в расчет, когда оба эти состояния сравнивались с чем-либо другим, а именно — с состоянием сознания, обретшего просветленность. Иными словами, буддисты взяли себе за правило указывать, что дело не в черно-белой разнице между бодрствующим и спящим сознанием, но в том, что оба этих состояния пребывают в

континууме сознания. Для них наше обычное противопоставление двух типов сознания, четко разделенного на категории реальности и сновидения, было неадекватным, иллюзорным само по себе.

Этот философский ход оказал прямое воздействие на статус как бодрствования, так и состояния сна. Особенно в традиционных положениях школы Хоссо, представлявшей континентальное направление буддийской философии, упрочившей свои позиции в период Нара (710–784) и поставившей ряд проблем для последующих столетий, феномен снов был предметом тщательного рассмотрения. Статус действительности обычного бодрствующего сознания был радикально снижен постановкой его в континуум сознания сновидений. Это было еще более усилено языковыми средствами с помощью описания того факта, что, вопреки нашим надеждам и планам, все феномены и отношения, испытываемые нами в повседневной жизни, подвержены исчезновению с течением времени. Ничто не постоянно; все волей-неволей подчиняется закону бренности (*мудзё*) — и зачастую столь же быстро преходяще, как те вещи, что мы видим во снах.

Даже при самом поверхностном знакомстве с прозой и поэзией периода Хэйан видишь, что они полны определениями всех вещей в этом мире реальности, как “мимолетные сны”. Литература того периода переполнена подобными выражениями настолько, что они кажутся иногда банальными и употребляемыми механически. Однако мы часто упускаем из вида, что данное явление представляет собой глубокое проникновение в изящную словесность серьезных философских дискуссий, шедших непрерывно в пределах буддийских монастырей, а также, вполне возможно, в салонах образованных придворных. Повторяемые утверждения о непостоянстве должны быть рассматриваемы на фоне споров того времени о природе действительности, склонности человеческого сознания к самозамутнению и многообразии сложных отношений между миром и сознанием. Богатая литература периода Хэйан — “мужская” и “женская”, “монашеская” и “мирская” — в избытке показывает, что люди переносили эту заинтересованность вопросами реальности, иллюзорности и познания в конкретно воспринимаемую поэзию и прозу, которые они сочиняли.

Результаты буддийско-философской озабоченности снами были равным образом интересны и важны. Люди в средневековой Японии стали считать, что, раз доказано, что вещи, воспринимаемые бодрствующим сознанием, мало чем отличаются от тех, что мы воспринимаем во сне, то так же верно, что вещи, ощущаемые во сне, по крайней мере столь же реальны, как и те, что окружают нас проснувшихся. Сайгё лирически размышляет об этом в следующем стихотворении:

うつつ о мо
うつつ то сара-ни
обознэба

Поскольку “реальный мир”
кажется менее чем
действительно реальным,

юмэ о мо юмэ то почему я должен считать,
нани ка омовану что мир снов — это всего лишь мир снов?⁹

Похоже, Сайгё хотел сказать, что острые края различий, проводимых нами между миром осязаемых феноменов (*уцуцу*) и снами (*юмэ*) могут быть сглажены, в результате чего сны предстанут перед нами гораздо более “реальными”, чем мы можем ожидать.

Для буддистов это представлялось особо верным в отношении определенной категории снов: тех, что воздействовали на видящего их с большей реальностью и значимостью, чем вещи, воспринимаемые при дневном свете. Такого рода сон мы находим даже в самом начале зарождения буддизма — пусть даже и в легендарном изложении. Как говорится в первом эпизоде *Кондзяку-моногатари*, произведения начала двенадцатого века, рождение в Индии Будды Шакьямуни много веков назад произошло оттого, что он, будучи еще бодхисаттвой, будущим Буддой, на небе Тушита, решил возродиться на земле и специально вошел в чрево царицы Майя. Далее это мифическое изложение в японском пересказе идет так:

Однажды, когда царица ночью спала, ей приснилось, что с неба спустился бодхисаттва на спине белого слона с шестью бивнями и вошел в ее тело через правый бок. Тело ее было прозрачным, и тот просматривался сквозь него, как берилловый сосуд. Вздрогнув, царица проснулась. Она пошла к царю и рассказала ему про сон. «Мне приснилось то же самое», — сказал царь.¹⁰

Затем они обратились к толкователю, который объяснил, что это был великий знак того, что ребенок из чрева царицы станет Буддой.

Таким образом, даже в континентальной традиции буддизма мы находим хороший прецедент серьезного подхода ко снам, принятого в средневековой Японии. Однако, особо важной для Японии была разновидность сновидений, в которых сообщалось, что жизненные проблемы человека скоро разрешатся, либо ему предлагалось предпринять какие-то конкретные действия. Например, автор *Нихон рёи-ки*, творивший в конце восьмого века, поведал нам, что решение стать буддийским монахом пришло к нему после череды странных событий и вещего сна.¹¹

В этом смысле Сайгё, говоря, что решение его дилеммы произошло во сне, где два значительных лица вели разговор именно на эту тему, не был ни претенциозен, ни простодушен. Он всего лишь являл собой элемент ментальной структуры своей эпохи, участвовал в том, что любой человек того времени воспринял бы, как здравый смысл, располагая взглядами на мир, представлявшимися истинными для подавляющего большинства. Уверенность Сайгё в истинности содержания его сна отражала собой способ извлечения практической выгоды из долгой традиции азиатского буддизма и весьма утонченных дискуссий в современных ему буддийских кругах об отношении иллюзорного к действительному.

Третий и, возможно, самый важный элемент интеллектуального подтекста стихотворения Сайгё о сновидении — то, что занимало многих из лучших умов той эпохи. Речь идет о попытках постичь истинную природу отношений между буддизмом и сочинением поэтических произведений. Очевидно, что это — основная проблема описанного эпизода; над ней Сайгё ломал себе голову на протяжении большей части жизни.¹² И в этом он был не одинок. В тот период многие из практикующих поэтов являлись буддийскими монахами, или монахинями, так что для них делом особой важности стало определить отношения между сочинением стихов и своими религиозными наклонностями.

Отчасти сложности возникали из-за того, что от хорошего поэта, или поэтессы ожидали, что те способны писать стихотворения по всему спектру тем. А это включало произведения о любви между полами, от которой буддийские монахи и монахини должны были отстраняться (или, по крайней мере, начинать это делать). Уже со времени публикации *Манъёсю* в середине восьмого века японский поэтический мир развил традицию стихов страсти и мягкого эротизма. Для буддийских подвижников, стремящихся быть серьезными и телесно, и душевно, это создавало определенную дилемму.

Однако, это было лишь частью еще большей проблемы, возникшей от того, что сочинение стихов и вовлеченность в мир обменов лирическими произведениями и поэтических состязаний постоянно угрожало подорвать энергии тех, кто избрал для себя религиозную стезю. Потенциально конфликт интересов был весьма серьезен. Оставив жизнь домовладельца (*сюккэ*) и приняв постриг, монахи и монахини средневековой Японии часто опасались скомпрометировать сущность такого решения — если вообще ее не лишиться — в том случае, если они глубоко втянутся в стихосложение и станут стремиться к похвалам, наградам и престижу, расточаемым хорошим поэтам того времени. Ёсисигэ Ясутанэ (?–1002), который одно время был известным придворным поэтом, став монахом принял имя Дзякусин и в конечном счете полностью отказался от поэтических занятий.¹³

В конце двенадцатого — начале тринадцатого веков в японском буддизме стало придаваться особое значение мышлению в одном направлении, концентрации на одном и только одном типе религиозной практики. Различные школы делали ударения на различных видах практик и объектов концентрации, однако почти все одинаково подчеркивали важность фокусировки энергий, а не их рассеивание и разнонаправленность. Говорят, даже великий учитель *дзэн* Догэн (1200–1253) высказывался в том смысле, что сочинение поэтических произведений — опасное занятие для тех, кому следовало бы сидеть в сосредоточенной медитации. В такой атмосфере монах, или монахиня, которые продолжали писать стихи, имели веские причины беспокоиться о возможности обретения для себя состояния Будды. Похоже, Сайгё испытывал особые мучения, пытаясь решить эту проблему.

Все это отнюдь не говорит о том, что служители переставали заниматься поэзией. Следует просто отметить, что перед теми, кто продолжал писать

стихи, облачившись в монашеские одеяния, вставала серьезная интеллектуальная и религиозная проблема. Как следствие этого возникла дискуссия, длившаяся несколько столетий. Она представляет собой один из интереснейших источников дебатов и расхождений во мнениях в средневековой Японии, поскольку в этот период и поэзия, и буддизм воспринимались с величайшей серьезностью и были особо важны в жизни всех образованных японцев.

Многие в то время предполагали, что практикование поэзии и практикование буддизма в основе своей были полностью совместимы, однако это следовало доказать и продемонстрировать, а не просто заявить. Те, перед которыми стояла эта задача, равным образом были заинтересованы в отыскании в прошлом полновесных прецедентов и в выстраивании новой аргументации в настоящем. В качестве прецедента никто не подходил лучше, чем Бо Цзюйи (772–846), китайский поэт, любезный японским сердцам, известный в Японии под именем Хакуракүтэн, чья личность и произведения высоко ценились в то время. Отчасти популярность Бо заключалась в сравнительной простоте и непосредственности слога. Его также представляли, как образец человека, примирившего в себе буддийскую и поэтическую стороны.¹⁴

В конце жизни, в 839 году Бо Цзюйи передал списки своих стихов буддийской библиотеке. В письменном разъяснении он называл свои произведения просто “безумными фразами и цветистыми выражениями” (*гуан-янь ци-ю*), но высказывал надежду, что даже в таком виде они каким-либо образом смогут прославить буддийскую дхарму. Для многих японцев это выражение, которое они произносили, как *кэгэн кигё*, или *кэгэн киго*, а так же надежда, что даже эфемерные строки смогут послужить буддийской дхарме, были важны, и фраза стала очень популярной.¹⁵

Японские средневековые поэты были весьма воодушевлены тем, что Бо нашел способ примирить стихотворчество с практикованием буддийских дисциплин. Указанная фраза и то, что в ней подразумевалось разрешение (или возможность разрешения) проблемы, оставались неизменно востребованными на протяжении веков теми японцами, кто желал сохранить лучшее и из поэзии, и из буддизма.¹⁶

Таков был их способ примирения “Пути поэзии” (*кадо*) с Путем буддизма (*буцудо*).

Этот вопрос будет детально исследован в дальнейших главах. Здесь же моей целью было просто пролить небольшой свет на выборку стихотворений Сайгё, представляющуюся без этого маловразумительной, предложив объяснение динамики многоаспектных отношений между буддизмом и изящными искусствами в средневековой Японии.

Продолжать в том же духе значило бы заковать все исследование в формат длинных комментариев к плотному тексту. Это могло бы до некоторой степени высветить определенные аспекты этих текстов, однако все исследование в целом не дало бы нам самого необходимого для понимания средневековой Японии: реконструирования интеллектуальной и религиозной *формы* этой эпохи. Я хочу сказать, что все частички кажущейся эзотерической информации и изгибы кажущихся сокровенными дискуссий не были для средневекового японца ни эзотерическими, ни сокровенными, и мы действительно поймем эту эпоху и эти тексты лишь в том случае, если увидим все разрозненные части, как элементы единой конструкции. Эта конструкция являлась одной из взаимосвязанных проблем и концепций всех образованных японцев и, возможно, также части необразованного населения страны.

Иными словами, когда средневековая Япония описывается в терминах ее интеллектуальных образов и предположений, она как бы формирует то, что сегодня часто называют словом “эпистема”. То было время, когда господствовало всеобщее согласие относительно того, какие проблемы требуют обсуждения, какие тексты и традиционные практики достаточно авторитетны, чтобы их цитировать и к ним апеллировать, и какие вещи являли собой основные символы культуры, предназначаясь для передачи информации внутри ее. А значит, мы можем выработать приблизительное определение средневековой Японии в интеллектуальных терминах.¹⁷

Я бы предположил, что мы сможем лучше всего разобраться в ворохе материалов этого периода, определив *средневековую* Японию, как эпоху, в которой основные интеллектуальные проблемы, наиболее авторитетные тексты и источники, а также основные символы все были буддийскими. Это не значит, что кроме буддийских тогда не существовало других проблем, текстов и символов; дело лишь в том, что они представляли в тот период интеллектуальную гегемонию. Я бы даже предположил, что, посредством тщательного анализа материалов, находящихся в нашем распоряжении, мы можем не только наблюдать и описывать начало этой эпохи, но увидеть также, что в один прекрасный момент много веков спустя буддийские проблемы, тексты и символы перестали занимать центральное место. Хотя они продолжают существовать и обладают в двадцатом веке определенной жизнестойкостью, на интеллектуальной и культурной арене у них появились серьезные конкуренты.

Намерение описать интеллектуальную и религиозную историю Японии принуждает нас заново определить грани средневекового опыта Японии таким образом, чтобы он не оставался связанным рубриками, которые сочли полезными университетские историки. По крайней мере в течении последнего десятилетия немало японских ученых заявляли о необходимости нового взгляда на проблему периодизации японской истории.¹⁸

Когда дело доходит до описания того, что, собственно, делало средневековую Японию действительно средневековой в интеллектуальных терминах, нам следует видеть, что такие события, как развитие феодализма, или определение границ, как “конец Нара”, или “начало Камакура”, могут ввести нас в заблуждение своей привычностью и удобством. Нет никаких причин считать, что внезапная радикальная перемена политического устройства оказала немедленное и всепроникающее воздействие на все литературные и интеллектуальные течения того времени.

Однако, так называемая идеалистическая альтернатива может быть столь же проблематичной. Нас ничто не может заставить поверить в то, что идеи свободно шествуют по истории, не получая никакого воздействия от изменений в обществе, не задаваемые политикой властей и тайным желанием интеллектуалов любой эпохи продемонстрировать себе и всем остальным, что идеи в целом и особенно его собственные идеи имеют действительную ценность. Влияние происходящих событий на планы писателя совершенно очевидно, к примеру, в случае с настоятелем Дзиэном и его произведением *Гукан-сё*. Часто это представляется гораздо менее важным, особенно в случае рассмотрения отдельного стихотворения, или случайно выбранного эссе, но даже тогда не следует предполагать, что литературная и интеллектуальная жизни существуют в отдельном мире. За малым исключением, поэты периода Хэйан писали так, как будто политики властей и социальной борьбы не существовало вовсе; однако это было вполне осознанное игнорирование части их мира, являя собой сужение их перцептуального поля, предполагающее почти что скучное приглашение всему, пребывающему вне этого поля — особенно социальные и политические изменения — покинуть мир их опыта.¹⁹

Посредством своих весьма утонченных вкусов и суженного видения они отстаивали то, что считали своим правом на социальную исключительность.

Тот взгляд, что литературный мир является миром в себе, на который ничто не влияет, позволяет поставить литературную историю в тесное, полугерметичное окружение; однако, при этом упускается тот факт, что писатели — тоже люди, у которых есть и другие интересы, помимо писательских, и что эти интересы неизбежно найдут себе место в их произведениях. Однако, пытаться рассматривать литературную, или интеллектуальную историю, как нечто, обретающее форму в горниле политико-социальных перемен, значит забывать, что писатели также являются и читателями. Как литераторы, они получают воздействие не только от современных им событий, но еще и от книг, которые читают, и от прошлого, которое, посредством этого чтения, становится настоящим. Литераторы — это по определению мужчины и женщины, обреченные на необычно сильное влияние прошлого, то есть манускриптов, с которыми они контактируют практически ежедневно. Эти книги — не только источник, но и стандарт; они составляют собой канон, который не так-то просто отвергнуть. В этом случае лучше, наверное,

предпринять комплексный подход — рассматривать литератора не как заложника социальных воздействий, ни как поставщика чистых идей. Его роль, скорее, представляется в качестве посредника между книгами прошлого, считающимися классическими, и конкретными проблемами и возможностями его времени.

Признание важного предназначения литератора с набором книг, общепризнанных в качестве канона, дает нам полезное орудие для определения всего спектра средневекового опыта Японии. Оно не предоставляет нам обычного комфорта и удобства, как это делает фиксированная на временной линии дата — вроде того, когда произошел перенос столицы, или умер великий правитель; вместо этого, оно придает больше конкретности попытке определить средневековую Японию, как эпоху, в которой доминировали проблемы, тексты и символы буддизма. Думая об этой эпохе в терминах ее канона, мы можем описать японский средневековый период, как отрезок времени, на протяжении которого образованный слой рассматривал буддийскую классику в качестве высшей нормы, то есть канона для интегрирования, интерпретирования и суждения о гораздо более широком круге книг и опытов, также воспринимавшихся, как ценные и, до меньшей степени, авторитетные.

В процессе, длившемся несколько веков, японцы унаследовали с континента не только буддийские сутры, но, в то же время, небуддийских китайских классиков. Они представляли собой записи о местных происшествиях, повествования и мифологические сочинения, и все они были в известной степени авторитетными, хотя и не явно буддийскими. Однако, в эпоху, которую мы здесь определяем, как средневековую, научные разыскания и обучение происходили в основном в буддийских монастырях. То была эпоха, когда буддийским трудам придавалось самое большое значение. Их обычно называли *найкё* — “внутренними писаниями”, в отличие от *гэсё* — “внешних книг”, то есть небуддийских трудов, которые при всей их значимости и ценности рассматривали, как второстепенные, после буддийских сутр.

Настроения в те времена были самые синтетические и синкретичные. Много усилий прикладывалось для гармонизации синтоистских, конфуцианских, даосских и буддийских систем. В особенности, практики традиционных местных верований Синто и импортированные доктрины буддизма виделись полностью совместимыми в схеме *хондзи-суйдзюку*, в соответствии с которой различные божества древней Японии воспринимались, как местные проявления элементов буддийской реальности. Подразумевалось, что между ними не должно быть никаких противоречий, поскольку оба представляли отражение своего контрагента.²⁰

Синтез, однако, это достижение, а не данность. Более того, такое достижение обретается с помощью защиты приоритетов. Даже в самых терпимых интеллектуальных и религиозных рамках зачастую подразумевается, что одна из форм, — возможно, потому, что она рассматривается, как базис для другой, — занимает более высокое место при выражении истины. Именно так

сложилось в средневековой Японии, где буддизм сохранял свое влияние на протяжении всей эпохи, поскольку имел возможность определять темы и давать ответы на вопросы. Мы можем выявить свидетельства сопротивления такому положению дел, а также увидеть, как буддисты моделировали интеллектуальные орудия, с помощью которых гарантировалась из гегемония. В начальных строках раннего хэйанского труда *Нихон рёи-ки* представлена как возможность конфликта, так и формула гармонизации отношений:

Внутренние [буддийские] писания и внешние [небуддийские] классики исходно пришли в Японию через [корейское царство] Пэкче двумя волнами. Позднейшая прошла в правление императора Одзина, жившего во дворце Тоёакира в Курусима, тогда как первая — в правление императора Киммэя, жившего во дворце Канадзаси в Сикисима. В те времена для ученых, штудировавших внешних классиков, представлялось модным ругать буддийские учения, а те, кто читали внутренние писания, отрицали достоинства внешних классиков. Все они — глупцы, введившие сами себя в заблуждения. Мудрые же хорошо начитаны как в сочинениях внутренней, так и внешней традиций; они чувствуют благоговейный страх и верят в закон кармической причинности.²¹

Хотя здесь мы видим призыв к социальной и интеллектуальной гармонии, выражен он в буддийских терминах и при помощи его концептуального аппарата. Само использование разделения на внутренние и внешние подразумевает приоритет важности первых; они предполагаются более глубокими и объемлющими по сравнению с другой разновидностью книг. Вдобавок подразумевается, что на буддистах лежит меньшая вина; они просто отрицают, тогда как их оппоненты активно поносят буддийские учения. Наконец, что более всего характерно, последствия невозможности достичь гармонии выражены в классических буддийских терминах; те, кто нарушают необходимое согласие, обманывают самих себя и будут страдать от последствий плохой кармы. Цена, которую заплатят отказывающиеся синтезировать буддизм с прочими учениями, будет уплачена в буддийской валюте.

Труд *Санго сиики*, написанный приблизительно в то же время учителем школы Сингон Кукаем (774–835), более отточен и олитературен, чем *Нихон рёи-ки*, но и в нем выражена необходимость синтеза в рамках с очевидным превосходством буддизма. Изложение построено в форме беседы представителей конфуцианства, даосизма и буддизма, спорящих друг с другом и соревнующихся с целью обрести расположение молодого повесы. В конце все участники, даже конфуцианец и даос, убеждены доводами нищего буддийского монаха и признают явное превосходство учения, которое он пропагандирует. Они говорят, обращаясь к нему:

Как искусственны учения Конфуция и Лао Цзы! Теперь мы всей своей сутью станем следовать твоему учению — написав его на бумаге из нашей кожи, с

помощью кистей из наших костей, чернил из нашей крови и чернильного камня из наших черепов. Таким образом, твое учение станет лодкой и повозкой, на которой мы сможем переплыть океан превращений.²²

Это — призыв к гармонии, однако с превалярованием в ней буддизма.

Труды наподобие *Нихон рёи-ки* и *Санго сиики* появляются в начале эпохи, которую мы здесь называем средневековой; они аргументативны и настоятельны, поскольку появились в то время, когда было еще далеко не очевидно, что буддизм станет доминирующей интеллектуальной и религиозной доктриной в Японии. К двенадцатому-тринадцатому векам ситуация значительно изменилась; внутри буддийского истеблишмента велись споры о превосходстве той, или иной школы, однако уже не было никакой необходимости защищать буддизм от серьезных соперников. В соответствии с изложенным в этой книге, с конца периода Хэйан и до Муромати развитие японского средневекового опыта достигло своего апогея: несмотря на частые и яростные споры в буддийском лагере, не было ни малейших возражений против того, что буддизм в той, или иной форме является окончательным арбитром во всех вопросах сознания и общественного поведения.

В период Токугава положение вещей кардинально изменилось. Как отмечает Тэцуо Надзита, “если руководящая интеллектуальная сила на протяжении 1000 лет может быть охарактеризована, как прежде всего буддийская, то Япония в эпоху Токугава внезапно и с подозрительной интенсивностью сконцентрировалась на конфуцианских штудиях”²³. Приверженцев неоконфуцианства и школы Национальной Науки перестал устраивать старый синтез; они принялись доказывать, что следует провозглашать не буддизм, что, возможно, надо бы признать более ценным нечто другое, отличное от того, что на протяжении веков сохраняло интеллектуальную гегемонию. Безусловно, буддизм в то время был не в состоянии предложить то, что многие искали, а именно — что Надзита называет “интеллектуальными основами современной японской политики”. Однако, нельзя сказать, что буддийская гегемония исчезла за одну ночь. Рассматривать этот период, как время, когда стала рушиться буддийская система познания мира, воспринимавшаяся до этого, как сама собой разумеющаяся, значит лишь отметить, что буддизм был вновь принужден признать наличие конкурентов и начать защищаться. То было время, когда японцам представили альтернативные модели и способы познания, а буддизм перестал быть единственным каноном для мысли и опыта. Помимо неоконфуцианских и неосинтоистских текстов периода Токугава появилась также так называемая Голландская Наука, ширилось знакомство с классическими произведениями, методами и критериями из западных источников. В этом все ширящемся интеллектуальном смешении буддисты обнаружили, что их древние системы, проблемы и символы теперь всего лишь некоторые из множества. Когда имплицитная гегемония буддизма перестала беспрекословно восприниматься, Япония пришла к окончанию своего средневековья.

Исследования в этой книге сфокусированы на начале, а не конце средневековой эпохи. Большой смысл заключен в том факте, что буддизм и сегодня остается значительным источником и влиятельной силой в японской интеллектуальной и общественной жизни. Пройдя через пароксизм отрицания в период движения *хайбуцу-кисяку* в 60-х годах прошлого века, японский буддизм пережил нечто вроде возрождения в веке двадцатом в среде интеллектуалов, заинтересованных в перенесении прошлого в настоящее. Хотя буддийские проблемы, тексты и символы больше не доминируют в интеллектуальной жизни Японии, они занимают в ней весьма важное место. И, возможно, оттого, что ритуал часто является самым жизненным элементом культуры, сохранение средневекового в современном все еще является немалой частью церемониальной и ритуальной системы Японии наших дней.

Буддийская система символов

Японцы средневековья походили на различные народы средневековой Европы в том, что имели свой язык и отличия, однако, одновременно, являлись частью чего-то большего. Дело в том, что они были фрагментом интеллектуальной жизни континентальной Азии, и потому участвовали в оживленном обмене идеями, осуществлявшемся прежде всего через главные буддийские монастыри и храмы в Китае. В начале японского средневековья буддизм в Китае находился на пике своего влияния. Многие образованные люди в танском Китае были основательно вовлечены в разновидности исследований буддийских идей и отправлений практик, которые продолжали поступать туда из Индии. В терминах материального и духовного культурного обмена, это был открытый и творческий период; Япония находилась на восточной оконечности ойкумены, простиравшейся через Корею и Китай вдоль Великого Шелкового Пути до Индии и Афганистана. Сокровища храма Сёсо-ин, хранившиеся в Нара в восьмом веке, конкретно и безошибочно указывают на богатый и широкий обмен товарами и идеями.

Большая часть обмена происходила под эгидой буддизма. Это был первый и, возможно, последний раз в истории Азии, когда практически все грамотное население от Афганистана до Японии имело единое мнение относительно базисного набора книг, считавшихся истиной в последней инстанции, главным кладезем знаний. Книги эти были в разных редакциях и на разных языках; вряд ли их владельцы сошлись бы во мнениях относительно того, чей текст главнее и чей канон каноничнее, но они не стали бы спорить относительно абсолютной ценности собрания книг, в которых приводились слова, приписываемые Будде Шакьямуни. Институциональная организация буддизма никогда не была столь утонченной и централизованной, как в римской церкви средневековой Европы; также, у него не было подобной ревности к доктринальной ортодоксии. Тем не менее, книги, ритуалы и медитационные практики

буддизма сформировали на основной территории Азии общую “дискурсивную вселенную”.

Образованная часть населения Японии активно участвовала в этом общем эпистемологическом процессе. Некоторые в качестве монахов предпринимали путешествие в Китай, либо — занимались в Японии под руководством учителей-иммигрантов, таких, как Жэнь-чэнь (686?–763), известный в Японии, как Гандзин, или по посмертному имени Великий Учитель, Пересекший Море. Другие, как служители, так и более широкий круг занятых буддийскими практиками мирян, участвовали в том же интеллектуальном процессе, читая и переписывая все множество буддийских текстов на китайском, а также отправляя ритуалы и участвуя в дискуссиях, проводившихся в больших храмах, возведенных в ту эпоху.

Не только служители, но и образованные миряне были вовлечены в процесс восприятия и распространения буддийского учения. Великое множество манускриптов появилось оттого, что шло их интенсивное копирование, рассматривавшееся, как упражнение в благочестии для каждого, кто умел читать и писать.²⁴

Указывает ли практика копирования манускриптов на глубокое укоренение буддизма — вопрос, занимающий исследователей этого периода японской истории. Многие говорят о том, что копирование китайских иероглифов текста могло представлять собой рутинное, механическое упражнение, ни в коей мере не доказывающее, что сам текст был понят, и вообще к содержанию манускрипта относились хоть как-то серьезно. Подозрение в том, что буддийские настроения придворных были в значительной степени искусственными, укрепляются, например, тем местом в *Макура-но соси* (“Записках у изголовья”) Сэй Сёнагон, что в буддизме ей больше всего нравится милость монахов.²⁵

Мы не можем знать, насколько типичным было это замечание десятого века; также не в состоянии мы проникнуть в умы людей, копировавших тексты в давно минувшем столетии. Правильным, наверное, будет предположить, что иногда это было механическим упражнением, а в других случаях переписчик имел представление о том, что он записывал.

Не исключено, что неверно поставлен сам вопрос; действительная вовлеченность образованных мирян в буддизм осуществлялась под непрерывным воздействием различных символов, которыми были переполнены тексты и ритуалы того периода. Даже в том случае, когда миряне не были вовлечены в монастырскую полемику и дебаты, они были весьма активны в поэтических состязаниях, а буддийские сутры являлись естественным, доступным и богатым источником конкретных символов и утонченных метафор. Такое произведение, как *Хоккэ-кё* (Лотосовая сутра), являлось для придворных писателей сокровищницей, переполненной образами;²⁶ на протяжении почти всего средневековья оно было важным не только из-за содержащегося в нем учения, но и в качестве примера изложения. Подобным же образом, этим

буддийским мирянам была близка *Юйма-кицу-гё*, так как ее главный герой, индус Вималакирти, представал сообразительным горожанином, чье глубокое понимание буддизма удостоилось похвалы самого Шакьямуни.²⁷

Поэзия и проза мирян воспринимала, адаптировала и усиливала буддийские символы и тропы, обретенные из континентальных произведений. По этой причине японская литература того периода сформировала блок продолженной и постоянно эволюционирующей традиции.

Признав это, мы разрешим долго дискутировавшийся вопрос относительно того, являлся ли буддизм придворных искусственным явлением, или нет. Хотя из такого удаления мы не в состоянии “читать сердца”, чтобы судить о степени понимания, мы можем читать тексты, те тексты, что оставили нам сами придворные. А по этим текстам — поэмам, всевозможным эссе, повестям, пьесам и трактатам — мы видим, что средневековые японцы глубоко впитали в себя систему символов классического буддизма.²⁸

Поскольку принятие и репродуцирование символов, относящихся к религии, или философии, равноценны их наиболее фундаментальным аспектам, у нас есть все причины сделать вывод, что буддизм являлся неотъемлемой частью японской интеллектуальной и творческой жизни уже на довольно раннем этапе. Таким образом, представляется ошибочным заключать, что на протяжении долгих веков он был только внешним проявлением, а истинное его понимание пришло лишь к японцам тринадцатого века и в эпоху Камакура.²⁹

Хотя великие мыслители и харизматические лидеры того времени подняли буддизм на новую ступень развития, распространив его в массах и написав знаменитые трактаты, читаемые и сейчас, мы не можем (не вступая сами в их дискуссии) считать буддизм ранней Асука, периодов Нара и Хэйан искусственным, или не совсем “настоящим”.

К этому важно добавить, что долгие ритуалы школ Тэндай и Сингон в хэйанский период были, собственно, способами, посредством которых люди того времени полностью вовлекались в обретенную буддийскую традицию и его учения. Эти ритуалы не следует недооценивать, как нечто уродливое, или чрезмерное, несоответствующее тому, что мы воспринимаем, как истинно интеллектуальные, или духовные формы буддизма. Их не стоит рассматривать, как просто телесные, механические, или искусственные, подразумевая этим, что японцам предстояло ждать еще много веков, прежде чем они обрели истинное понимание буддизма. Как доказали многие современные антропологи, ритуал есть разновидность познания.³⁰

Это — способ заучивания, повторения и удерживания нового и важного. То, что ритуал отправляется телесно, а не лишь в уме, не только полностью совпадает с традиционным буддийским отрицанием дихотомии сознания/тела, но также не противоречит тому, что все чаще признается отличительной чертой японской интеллектуальной традиции,³¹ которую можно проследить по крайней мере до утверждения Кукая (774–835), что просветленность

буддиста наступает “в данном теле” (*сокусин дзёбуцу*).³²

Даже деятели эпохи Камакура, хотя их иногда и сравнивают с протестантскими реформаторами, никогда не чернили ритуал и не предлагали дуалистического рассмотрения тела и сознания.

Мы имеем, таким образом, серьезные основания сделать вывод, что образованные люди средневековой Японии были и телесно, и ментально привязаны к первостепенным символам буддизма. Это стало и оставалось центральной и естественной частью их произведений, точно так же, как символы и повествования христианства — для людей, создававших поэзию, прозу и пьесы в средневековой Европе. Попытаться понять, что писали японцы средневековья, без какого бы то ни было понимания системы символов, к которой они апеллировали, подобно попытке прочесть “Божественную Комедию” не зная, что такое христианство.

Использование символики предполагает двухуровневость языка. Трансформируясь в символ, вещь остается тем, чем была, но также становится чем-то еще. То же произошло и с буддийскими символами. В третьей главе этой книги будет показано, как, будучи взлелеяна и усложнена буддийскими импликациями, такая простая вещь, как таверна для путешественников превращается в нечто иное; таким же образом обычное убежище отшельника обретает в японской буддийской литературе гораздо более глубокое значение. Хотя мы сфокусируемся на том, как эти конкретные символы, или литературные образы приобретали свою специфическую резонансность, следует отметить, что вышесказанное — всего лишь два элемента в огромной системе буддийских значений. На протяжении средневекового периода все множество повседневных предметов было структурировано с помощью вторичных и даже третичных значений. Лотосы стали обозначать незапятнанную жизнь, а быстро опадающие лепестки вишни говорили о бренности всех вещей. В эту эпоху склонность видеть во всем буддийский смысл была очень сильна. Луна, паучья паутина, неподвижность камня, западное направление, крик птицы в горах, дальний звук разбивающихся волн все это и многое другое стало частью буддийской системы символов, пронизывавших средневековую Японию. Центральным принципом буддизма являлась уверенность, что вещи не есть то, чем они кажутся; сознание эпохи как бы вознамерилось проиллюстрировать эту истину тысячью способов. И больше всего это устраивало поэтов и писателей, поскольку, что ни говори, но символы являются сутью их жизни и творчества.

Способ рассмотрения буддизма, как, прежде всего, системы символов, являвшейся практически универсальной в японский средневековый период, возможно, поможет разрешить другую проблему, над которой ломают головы студенты, занимающиеся литературами Дальнего Востока, а именно: как обращаться с дидактизмом поэзии, прозы и драмы, сюжеты которых мы исследуем. Часто дилемма возникает по той причине, что, являясь современными исследователями, работающими с восточно-азиатскими материалами,

мы попадаем в ловушку противоречия между местными литературными традициями, воспринимающими дидактические элементы в китайской и японской литературе очень серьезно, и воспринимающимся, как данность, современным западным предположением, что изящные искусства не должны быть дидактичными, а истинному литературному анализу не следует заниматься дидактическими намерениями автора. С одной стороны, мы имеем древние, или средневековые писания восточных авторов, для которых хороший рассказ, или поэма были бы испорчены отсутствием в них некоторых поучений. С другой, мы имеем традицию, занимающую в наше время все еще сильные позиции — к которой Новый Критицизм добавил собственную версию теории искусства ради искусства — заявляющую, что присутствие дидактических элементов в литературном произведении лишает его звания произведения искусства. Попав в ловушку между двумя этими противоположными традициями литературных исследований, мы иногда бываем вынуждены спорить о ценности поэмы, или прозаического отрывка, утверждая, что они хороши, несмотря на присутствующие в них дидактические элементы. Мы, таким образом, иногда обнаруживаем, что занимаемся просеиванием литературы, пытаясь отделить эстетические зерна чистой беллетристики от плевел — элементов, которые, как кажется, замутнят чисто литературные цели литературы.

Это воздвигает ложную стену между идеями и искусством. Это создает из литературы отдельную сферу, тогда как в действительности авторы, которыми мы занимаемся — будь то Бо Цзюйи, Хань Юй, Камо-но Тэмэй, или даже Мотоори Норинага — были людьми, для которых идеи значили очень много. Мы не можем стремиться выделить “чисто литературное” без принесения в жертву намерений автора, или поэта. Мы не можем разложить произведение для чисто литературного инспектирования без того, чтобы не вырвать его из контекста исторических идей и из хода состязаний различных взглядов на мир.

Мне хотелось бы предположить, что, вместо рассмотрения дидактических элементов, как ошибок авторской работы, их следовало бы подвергать эстетической оценке; таковая производится весьма легко, если мы осознаем место произведения в истории идей. В этом отношении мы можем кое-чему научиться у современных поворотов в развитии истории философии науки.³³

Многие из писателей Дальнего Востока, чьими произведениями мы особо восхищаемся, жили и творили во времена, которые историки науки прозвали эпохой “эпистемологического кризиса”; иными словами, они писали тогда, когда буддийская система символов замещала собой конфуцианскую, или синтоистскую, либо сама вытеснялась чем-то еще. Безусловно, Китай девятого века был именно таким местом, и это объясняет страстность, с которой восставал против буддизма Хань Юй (768–824), защищавший конфуцианский способ представления мира. Подобным же образом, в Японии времен Кукая и автора *Нихон рёи-ки* оба автора считали своим долгом представлять

буддийский метод познания крайне дидактично. Точно так же, Мотоори Норинага (1730–1801) много лет спустя поднял свой голос против как буддизма, так и конфуцианства, считая их пагубными, иноземными веяниями, замутнившими японский дух и древнюю литературу, которую он когда-то произвел. Все эти авторы были очень значимыми для литературы, но также и очень дидактичными.

Будучи глубоко вовлечены в процесс защиты, или отвержения определенной системы символов в интеллектуальной среде, дидактические цели таких писателей совершенно неприкрыты, а иногда даже резки. Однако, это происходит оттого, что писатель является, по крайней мере, до определенной степени, вовлечен в дела, формирующие, или разрушающие его мир, а не по причине простого отсутствия литературной тонкости. Поскольку писатель живет во время, когда один набор эпистемологических подтекстов не на жизнь, а на смерть борется с другим, ему не остается ничего другого, кроме как защищать тот, который ему предпочтительнее. Он не может рассказать историю, или спеть песню “ради нее самой”.

Именно по этим причинам в следующей главе я рассматриваю *Нихон рёи-ки* с излишней, по мнению некоторых, снисходительностью, усматривая вопиющее морализаторство этого произведения интересным не только с точки зрения истории развития японской мысли, но также как памятник истории литературы. Его дидактизм вытекает из убежденности автора в том, что он является носителем нового цельного набора познавательных возможностей, которые обязан разделить со своими согражданами путем использования всех риторических орудий, находящихся в его распоряжении. Его, временами резкий, язык внутренне соединен с его авторскими намерениями, а эти намерения соотнесены с местом, занимаемым им в истории.

Кёгэн, форма драматического искусства, о которой идет речь в седьмой главе, так же дидактична, хотя, в противоположность *Нихон рёи-ки*, она кажется задуманной людьми, в среде которых росли скептические настроения в отношении обоснованности средневековой буддийской эпистемы. Авторы *кёгэн* утверждают то, что у них на уме, не морализаторством, но посредством сатиры, однако совершенно очевидно, что им есть что сказать — и чему научить — относительно хрупкости и уязвимости буддийской системы символов.

Собственно, нелегко отыскать литературное произведение, в котором совершенно отсутствовала бы дидактическая программа. Иногда цель просматривается в произведении совершенно явно, формируя то, что можно назвать “жестким дидактизмом”. В других случаях намерения скрыты более глубоко в теле произведения и не кажутся столь очевидными; такой дидактизм мы можем расположить на “мягкой” стороне шкалы.³⁴

Мягкая форма дидактики в литературе, помимо того, что является одним из атрибутов авторского мастерства, может возникнуть также от того, что в данном веке отсутствует интеллектуальный кризис. Соответственно, автор

может предположить, что читатели разделяют его систему символов. Большинство литературных произведений, рассматриваемых в этой книге, относятся к этому, более мягкому дидактическому типу. Они были созданы в тот отрезок японской средневековой эпохи, когда писатель, ясно сознавая, что его читатели понимают и наслаждаются буддийской символикой, мог играть этими символами. Это происходило с большинством лучших произведений той эпохи. И все же, сколько бы ни укреплялась и ни расширялась буддийская система символов, любая поэтическая игра не могла полностью освободиться от дидактических заимствований и влияния. Такая поэзия кажется нам более свободной и утонченной, но это лишь из-за способа, которым нам представляются идеи, а не оттого, что это какая-то “чистая литература”, или “чистое искусство”.

Буддийская критика символов

На основании вышеизложенного может показаться, что средневековую Японию можно понять просто, как азиатского двойника религиозной и интеллектуальной структуры средневековой Европы, территории, где буддизм играл ту же роль, что христианство на Западе. Такие рассуждения не совсем аккуратны, прежде всего по причине базисных философских отличий между европейским христианством и буддизмом Махаяны, сформировавшим средневековую Японию. Детали этих отличий основательно разбираются в главах четвертой и шестой, где говорится о том, как Фудзивара Сюдзэй пользовался идеями школы Тэндай и о теории драмы Дзэами, однако, поскольку буддийская критика символов и ее основанность на идеях Махаяны существенно важны для всего исследования, они заслуживают, чтобы обратить на них некоторое внимание и здесь.

Одна из самых интересных особенностей японской буддийской культуры в период средневековья состоит в том, что она, с одной стороны, интенсивно развивала систему буддийских символов, а, с другой стремилась подчинить весь процесс символизации радикальной критике, которая сама уходила корнями в систему буддизма Махаяны. Видимый парадокс заключен в том, что символическая система буддизма принуждалась к анализу, основанному на положениях того же буддизма.

Этот парадокс следует рассматривать в контексте, возможно, центральной философской проблемы средневековой Японии, а именно — правильного понимания категории *хонгаку*, или “исходной просветленности”. Для японцев самым авторитетным источником по этому термину был *Дайдзё-кисин-рон*,³⁵ отсюда он перешел в труды Кукая, основных ученых школ Тэндай, Дзэн и Чистой Земли. Собственно, если и был хоть один философский момент, по которому эти разные школы в целом приходили к согласию, то это — *хонгаку*. Несмотря на различия формулировок, все их можно подытожить так: *хонгаку*

выражает постижение того, что природа *каку*, или *сатори* (обычно переводятся, как “просветленность”, или “постижение”) принадлежит чему-то уже существующему, а не воображаемому, или возможному в будущем.

Дайдзё-кисин-рон, как и многие другие тексты, начинается с того предположения, что сущностно необходимо перейти от состояния невежества относительно действительности к состоянию ее просветленного познания. Однако, поскольку одной из основных принципиальных особенностей просветленного сознания является его возможность видеть действительность без “двойственности” — то есть освободившись от линз нашего обычного дифференцирующего сознания само разделение на “невежественный ум” и “просветленное сознание” весьма проблематично и нуждается в превосходжении. Поскольку оно постулирует, что просветленное сознание находится где-то в месте, или во времени, совершенно удаленном от того, где я пребываю в настоящее время, это различие абсолютно.

Собственно, мысль о желании стать просветленным — часто называемая «зерном просветленности», возникает, или пускает ростки в обычном сознании, именуемом заблуждающимся. С литературной тонкостью и собственной логической стройностью *Дайдзё-кисин-рон* демонстрирует это, намеренно меняя местами “четыре характерных состояния” традиционного буддизма (*сё-дзю-и-мэцу*).³⁶

Основанное на аналогии с жизненным циклом обычного человеческого, или животного существа, классическое описание развития к полной просветленности было следующим: (а) возникновение мысли о просветлении, сравниваемое с рождением ребенка; (б) терпение и дисциплина, уподобляемые продолженности роста и развития от детства до взрослого возраста; (в) трансформация, сравниваемая с изменением от расцвета жизненных сил до старости; (г) уничтожение всех заблуждений, сравниваемое со старением и исчезновением. В *Дайдзё-кисин-рон* этот порядок намеренно изменен с тем, чтобы продемонстрировать, что думанье о просветленности в терминах процесса, последовательности и проектирования будущей возможности — иллюзия само по себе. В начале, или основе (*хон*) этого видимого процесса уже можно найти просветленность (*каку*). Без просветленности в начале ее не может быть в конце.

Это не было утверждением невежества, но — способом нивелировать дистанцию, или разрыв между обычным и просветленным сознанием, отринув, таким образом, дуализм, который сам по себе есть заблуждение. Будучи развитым в японском контексте Кукаем, основателем школы Сингон, это утверждение легло в основу его положения *сокусин дзёбуцу*, “просветленности в настоящем теле”. Признав *хонгаку* принципом радикального не-дуализма, мы выясняем для себя, почему Кукай отвергал целый набор противоположений.³⁷

Он настаивает, что было бы недомыслием относить просветленность куда-то в будущее, в место, достижимое лишь после продолжительного процесса

превращений, утверждая, что просветление относится к “этой самой жизни”. В том же ключе он отбрасывает противопоставление тела и сознания, утверждая, что человек есть неразделимое единство Ёсито С.Хакэда назвал это видение Кукаем человека концепцией “тело-сознание”.³⁸

В этом смысле, для него было естественно представлять буддизм, как учение, разворачивающееся в телесно-экспрессивных ритуалах, почти танцеобразных *мудр* — фигур, составленных из пальцев, *мандал* с их сложными сочетаниями фигур и цветов, и *мантр*, вибрации которых доносили буддийское учение до ушей и голосовых связок последователей. Это размещение истины в физической форме никогда не было для Кукая движением по нисходящей, или олицетворением какого-либо высшего, более духовного плана, но — естественным, ни в коей мере не адаптированным выражением истины в физическом мире. Это был также способ установления радикального не-дуализма в традиции Махаяны; телу и сознанию не позволялось становиться раздельными, или противоположными реальностями.

Принцип *хонгаку* был также очень важен для школы Тэндай. В ней его превратили в целую кольчугу философских шагов, каждый из которых по-своему подчеркивал, что мир рождений и смертей является, одновременно, миром истинной просветленности. Однако, белой нитью через все рассуждения проходила та мысль, что просветленным надо *быть*, а не *становиться*; Тэндай даже отказывалась поэтому делать четкое разделение между людьми и прочими живыми существами. Логическим следствием для таких мыслителей Тэндай, как Рёгэн (912–985) и Тюдзин (1065–1138), стало использование принципа *хонгаку* в качестве основы для своих пространственных аргументов в пользу признания того, что даже растения и деревья обладают природой Будды (*сомоку дзёбуцу*).³⁹

Подобным же образом учитель *дзэн* Догэн (1200–1253) по-своему исследовал *хонгаку* и пришел к самому основному положению своего учения, а именно — к неразрывному “единству практики и обретаемого” (*сюэ итто*). Догэн чувствовал, что в обычных различениях средств и целей что-то неверно, в особенности, когда говорят об отношениях между просветленностью и послушаниями и практиками, необходимыми для достижения просветленности.⁴⁰

Ему не нравилось безоговорочно подчиненное положение, занимаемое практикой по отношению к обретаемому, превращавшее практику во всего лишь средство достижения цели, полагаемой вне этого средства. Он сделал вывод, что практики, которыми занимается буддист — для него это была сидячая медитация — сами по себе есть реальность просветленности. Лицо, занимающееся *дзадзэн*, не рассматривает это, как средство, или некую стратегию обретения чего-то, находящегося где-то в другом месте, доходя до состояния, при котором уничтожается всякая необходимость в практике. Догэн хотел снять различия между средством и целью, укрепив, таким образом, ценность и значение практики.

Это — лишь пример того, как принцип *хонгаку* формировал интеллектуальные настроения средневековой Японии. Вероятно, его самой характерной чертой являлось постоянное отрицание наличия всяческих оснований для дуалистического мышления. Таким образом, этот принцип бросает вызов нашей обычной привычке относить некоторые феномены к категории “просто средств”, подчиненной другой категории вещей, рассматриваемых, как цели. В системе мышления *хонгаку* имплицитная дуализму иерархия стирается, а следом за ней — суждения на основе несбалансированных ценностей. Не существует чисто инструментального подхода; философски рассуждая, все феномены находятся на одной плоскости. Эта идея пронизывает всю Лотосовую Сутру — один из главных текстов той эпохи.

Воздействие категории *хонгаку* на буддийскую теорию символов совершенно очевидно. Мы указывали ранее, что символы по определению подразумевают двухуровневость языка: когда нечто трансформируется в символ, оно остается тем, чем было ранее, но к тому же становится и чем-то еще. Для средневекового японского буддиста постоянный двор, где путешественник останавливался на ночлег, стал символом, указывающим на весь процесс превращений жизни и миров. Однако, даже сами буддийские символы должны были подчиняться тому утверждению *хонгаку*, что ни одна вещь не есть указатель на другую, или средство для ее познания. Поскольку принцип *хонгаку* требовал абсолютного равенства феноменов, ценности, подразумеваемые самим процессом символизации — в котором феномен служит указателем на что-то еще, попали под огонь критики буддийской философии.

Конкретные формы этой критики были значительно более утонченными и позитивными, нежели те, которые мы обычно понимаем под этим словом. Она велась не ради формальной философской согласованности, но из-за того, что это был базовый компонент реализации истины, как его воспринимали буддисты. К примеру, его ясно выразил в своем известном заявлении учитель *дзэн* Цин-юань (1067–1120) во времена династии Сун:

До того, как я стал заниматься *дзэн*, за чем провел тридцать лет, я видел горы — как горы, а воды — как воды. Когда я обрел более углубленное знание, горы перестали для меня быть горами, а воды — водами. Теперь же, когда я обрел суть, то достиг покоя. Горы для меня теперь — снова горы, а воды — снова воды.

Отношение между этим способом формулирования и сколлапсировавшим дуализмом *хонгаку* очевидно.

Следует заметить, что в буддизме проблема, ставящаяся процессом символизации, идущим в сознании, схожа с теми, что представляют из себя сны наяву, фантазии и проецирования, снижающие в нас способность “правильного видения”. В известном смысле, процесс символизации есть сам по себе отклонение, движение от ясного восприятия гор — как гор, а вод

— как вод. В конце концов, постоянные дворы — это не более, чем дорожные гостиницы, а убежища отшельников — простые хижины.

Такая критика символов вызвала к жизни весьма специфическое эстетическое течение то, что мы обычно ассоциируем с *дзэн*; однако оно появилось в Японии еще до расцвета *дзэн* в тринадцатом веке и во многих смыслах является последствием логики *хонгаку*. Оно требует, чтобы восприятие и сознание поэта вернулись к простому осознанию феноменов. Это осознание содержит в себе большую силу, поскольку представляет собой *возобновленную простоту*, в отличие от простоты наивной. Такая эстетическая тенденция перенаправляет наше внимание, сфокусированное на феноменах лишь ради них самих. И делает это с ошеломляющим эффектом путем изменения направления привычки нашего сознания к символизации на противоположное.

Поэзия, возникшая из этого эстетического течения и выражавшая его, приглашает нас видеть вещи в себе и для себя; она намеренно отвергала попытки открыть “значения”, подтексты, сокрытые, или закодированные в произведении. Так, Сайгё, мастер символизации в свой ранний период, к концу жизни стал писать стихотворения, читающиеся, как записи чистого, определенного и неприкрашенного восприятия.

*фуру хата но
соба но тацу ки ни
иру хато но
томо ёбу коэ но
сугоки юугурэ*

Старое поле,
и на одиноко стоящем дереве
сидит голубь,
горюющий по другу;
ужасный вечер...⁴¹

Кажется, что в этом стихотворении ничто не “привязано” и не добавлено к видимому и слышимому. Другой пример, подробнее разбираемый в последующих главах известное стихотворение Фудзивара Тэйка:

*миватасэба
хана мо момидзи мо
накарикэри
ура но томая но
аки но юугурэ*

Взгляни подальше,
через цветы вишни и
алые листья клена,
на те хижины у гавани,
в осенней дымке вечера.⁴²

Эти стихи иллюстрируют эстетическое приглашение вернуться к тому, что ранние буддисты называли “истинным видением”.

Ирия Ёситака мудро указал, что в случае с китайским дзэнским поэтом Хань-шанем можно сказать, что «его лучшие работы, удачные примеры истинной поэзии, не содержат религиозных постулатов, но те, где поэт забавляется, свободно и без усилий веселится на Пути,— это веселое излияние ‘спортивного *самадхи*’»⁴³.

То же самое может быть сказано о некоторых из лучших буддийских

поэтов Японии. Кажется, что они — по причинам, явно связанным с их пониманием буддизма — решили отвернуться от поэзии и прозы, нагруженных символами, пришедшими из буддийской традиции.

В результате возникла напряженность и амбивалентность, просматривавшаяся даже в середине японского средневековья. Многие поэты, эссеисты и литературные теоретики вдруг оказались одновременно вовлеченными и в построение, и в разрушение системы буддийских символов, и все это оттого, что они следовали подтекстам *своего* понимания буддизма и пытались выразить его в литературной форме. Этот феномен рассматривается в шестой главе, в том виде, как он отразился в восприятии Дзэми драмы Но; его глубокое понимание принципа *хонгаку* приводит к некоторым удивительным и интересным выводам.

Возможно, глубокая амбивалентность в японском буддизме относительно адекватности самой буддийской символической системы также помогает объяснить трудность фиксации момента, когда японская средневековая эпистема уступила место современной. Поскольку критика буддийской системы символов отчасти исходила от самих буддистов, противостояние конкурирующих систем, по мере того, как Япония входила в эпоху современности, было гораздо менее явным, чем то, которое характеризовало мучительное продвижение Европы от католического средневековья к “секуляризованной” современности. Иными словами, движение к секуляризации буддийских символов могло начаться в Японии достаточно рано, уже в сердце самой буддийской философии. Парадоксально, но в результате в современной Японии сохранилось больше от средневековья, чем в современной Европы.

Мы стоим перед сложной проблемой. Она проходит по всем последующим главам и выходит на поверхность в финальном рассмотрении творчества Басё, воспринимаемого, как поэт с необычайно развитым самоосознанием, в работах которого делается предположение, что в интеллектуальных и художественных терминах большинство из средневекового все еще присутствовало в его дни, а большинство из того, что станет современным нам, может быть отыскано в средние века.

ГЛАВА II

ВНУТРИ И ВНЕ РОКУДО: КЁКАЙ И ФОРМИРОВАНИЕ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЯПОНИИ

Natura nihil agit frustra — единственная неоспоримая философская аксиома; в природе нет гротесков, равным образом, как и ничего для заполнения пустых областей; нет в ней и ненужных пространств.

—Сэр Томас Браун (1605–1682)
Религио Медичи

Буддизм укоренился в средневековой Японии в основном потому, что он выдвинул понятное объяснение мира и человеческого опыта; это было единственное удовлетворительное и внятное объяснение, доступное японцам в то время. Это, разумеется, не отрицает, что буддизм поддерживался лицами, обладавшими большой социальной и политической властью, а также то, что он подтверждал легитимность их власти и престижа. Более того, этим вовсе не упускается из вида внушительная техническая и художественная сторона буддизма, пришедшего в Японию из Китая и Кореи: его величественная архитектура, рисунки, иконография, одеяния, художественные свитки и хореографический ритуал. Здесь всего лишь хочется привлечь внимание к его познавательному измерению и отметить, что буддизм предоставлял не только возможности спасения, но и объяснения. То есть, в качестве религии в средневековом контексте, он был значительно более понятен, чем религия в ее современном виде. Во многих смыслах буддизм исполнял в средневековой Японии роль, в настоящее время относимую к науке.⁴⁴ Дело в том, что буддизм давал эпохе базисную карту действительности, в познавательном плане удовлетворявшую не только ученых монахов в монастырях, но и неграмотных крестьян на полях. В этой главе предпринимается попытка реконструирования этой карты в том виде, как она была принята в средневековой Японии.

Я бы не согласился с тем, что познавательные рамки буддизма отличаются простотой и доступностью. Он вполне эффективно функционировал в качестве того, что Макс Вебер назвал *теодицеей*; иными словами, он делал мир и огромное количество индивидуальных судеб рациональными и приемлемыми а это было нужно равным образом и принципам, и крестьянам.⁴⁵

Вдобавок он предоставлял относительно простую систему, внутри которой

огромное количество вариативных и сложных данных могли быть размещены и описаны. Основное описание вселенной в терминах систематики, именуемой *рокудо*, или “Шесть Путей”, в целом было принято всеми буддийскими школами и включало в себя убеждение, что кармические награды, или воздаяния за предыдущие поступки двигали все разновидности существ вверх и вниз по лестнице вселенной.

Однако, по иронии судьбы, несмотря на познавательную удовлетворительность буддизма, в плане индивидуальном он не обязательно успокаивал. Средневековая Япония представляла собой контекст, в котором практически каждый верил во множественность жизней и в систему кармической причинности; однако, большинство этих людей находили это в лучшем случае угнетающим, а в худшем — ужасающим. Поэтому они тем или иным способом искали личного спасения от причинной следственности. Во многих смыслах буддизм предоставлял объяснение, но также и ставил проблему. Реконструкция, представленная в этой главе, будет идти, таким образом, в две стадии: сперва обзор образования средневековой парадигмы на основе анализа основных буддийских текстов, затем — перечень некоторого количества специфически буддийских снадобий от персональной неустроенности, создаваемой этой парадигмой. Здесь также мы пространно остановимся на отношении этих вещей к литературным произведениям эпохи.

В качестве систематики средневековой Японии я описываю то, что китайцы называли термином *лю-дао*, а японцы — *рокудо*.⁴⁶

Это была всепроникающая идея на Дальнем Востоке, хотя зародилась она в Индии. Так, она присутствует в сутрах индийского происхождения, в самых важных китайских комментариях и в основных буддийских текстах, составленных самими японцами. Мы находим ее в *Саддхарма-пундарика-сутра*, произносимой по-японски *Хоккэ-кё* (что обычно переводится, как *Лотосовая Сутра*),⁴⁷ в *Да-чжэн ци-синь-лунь* (Дайдзё-кисин-рон),⁴⁸ в *Мо-хо чжи-гуань* (Макасикан),⁴⁹ в *У-мэнь гуань* (Мумонкан)⁵⁰ и *Одзё-ё-сю*,⁵¹ в *Сёбо-гэндзо*⁵² и в *Танни-сё*⁵³, — и это лишь некоторые из важнейших текстов той эпохи. Ее использование и восприятие превозмогало всевозможные различия в доктринах и практиках между школами, а, следовательно, верно будет рассматривать ее, как общепринятую. Во всех этих трудах описание вселенной, как конгломерата из шести основных видов бытия, связанного кармической причинностью, продвигающей все живые существа по элементам этой системы, предполагается истинным и очевидным. Идея усиливалась с каждым ее упоминанием; познавательная схема оказалась столь основательной и убедительной, что проникла практически во все важные литературные произведения. Упоминания о карме и перерождениях появляются не только в явно буддийских трудах, таких как *Сясэки-сю*, или лирических сборниках, специально посвященных буддизму, но также во всех основных поэтических антологиях, во всех *моногатари*, во всех центральных пьесах того периода. Для Но это является существенной частью его театральных механизмов и

значений. Они пронизывают всю литературу и искусство средневековой Японии.⁵⁴

По Вацудзи Тэцуро,

Вера в перерождения на Шести Путих превратилась в восприятие вещей, представлявшееся вполне разумным, поскольку она лежала в основе обычного видения жизни. С ее посредством жизни всех людей объяснялись, как демонстрация принципа кармических воздаяний и наказаний. Не будет преувеличением сказать, что изящные искусства в средневековой Японии были целиком и безусловно под ее влиянием.⁵⁵

Интересное и несколько застенчивое упоминание *рокудо* мы находим уже в стихотворении Отомо Табито (665–731), помещенном в *Манъёсю*; оно стоит в разделе из тринадцати его стихов, славящих удовольствия от пьянства:

<i>има но ё ни си</i>	Обретение таких удовольствий
<i>таносику араба</i>	в нынешней жизни
<i>кому ё ни ва</i>	может обратить меня
<i>муси ни тори ни мо</i>	в насекомое, или птицу
<i>варэ ва нариану</i>	в следующей жизни. ⁵⁶

То, что поэт не особо волновала его кармическая судьба, возможно, объясняется ранней датировкой стихотворения.

Система *рокудо*, несомненно, не являлась лишь японским феноменом. Она была интегрирована в буддизм, воспринятый японцами из Китая и Кореи. Ее посредством процесс трансмиграции предстал конкретно и отчетливо. Он заключался в классифицировании всех живых существ по шести категориям: божества, люди, ашуры, животные, голодные демоны и существа ада. Некоторые вариации в их последовательности были возможны, однако всегда подразумевалось, что это была иерархия ценностей.⁵⁷

Вероятно, лишь две из этих рубрик требуют объяснений: ашуры (*асюра*) — это титаны, прошлые военные подвиги которых придали им вечно воинственный и боевой характер; голодные демоны (*гаки*) — существа с буквально ненасытными стремлениями и желаниями (их часто изображают с огромными животами и тоненькими шеями). Эта шестерка обычно ранжировалась следующим образом:

божества	(<i>ками</i>)
люди	(<i>нингэн</i>)
ашуры	(<i>асюра</i>)
животные	(<i>тикусё</i>)
голодные демоны	(<i>гаки</i>)
существа ада	(<i>дзигоку</i>)

В качестве системы классификации существ во вселенной, она включает и комбинирует как типажи, наблюдаемые ежедневно, так и те, которых не встретишь почти никогда. Она, таким образом, придает невидимому ауру присутствия и достоверности. В некоторых моментах она подобна системе, широко распространенной в средневековой Европе. Существует, однако, по крайней мере одно решительное отличие, происходящее от индийской идеи о перерождении. Каждый из шести элементов является не только рубрикой, но и маршрутом. Всякое существо во вселенной претерпевает нескончаемое путешествие и, на фоне практически бесконечного космического времени, лишь на какой-то срок занимает ту или иную нишу. Смерть сменится возрождением, а это перерождение всегда несет в себе возможность как прогресса, так и соскальзывания на иную ступень системы. В точных интерпретациях, все зависит от жизни, проживаемой сейчас, и от кармы, присутствующей в настоящем. Таким образом, эта система делает каждое лицо лично ответственным за его собственное будущее. Несправедливость здесь невозможна.

Эрик Цюрхер указывал, что индийское учение о карме и перерождении довольно рано овладело воображением китайцев, еще когда буддизм только начал проникать в эту страну. Как ни странно, идея индийского буддизма *анатман*, то есть отрицание всякого постоянного “я” (включая и все намеки на душу), которую многие современные исследователи считают в буддизме ключевой, пришла к китайским буддистам гораздо позже, в процессе их более тесного контакта с буддийской традицией из Индии. Для ранних китайских буддистов перерождение являлось процессом, включавшим в себя последующие инкарнации *души*.⁵⁸

Если бы китайский буддизм рассматривался с позиций стандартно-ортодоксальной индийской концепции *анатман*, то, по крайней мере в его ранний период, он стоял бы ниже всякой критики. Мы же берем здесь во внимание лишь исторический процесс, так что представляется очевидным, что простая идея кармы и перерождения заинтересовала вначале китайцев, а затем и японцев, по мере того, как буддизм проникал в Восточную Азию. Это были новые идеи, но они предлагали весьма простое объяснение тому, как работает вселенная и что происходит с судьбами человеческих существ, так что их было легко принять.

Лучший способ рассматривать заинтересованность японцев этим новым способом смотреть на мир в терминах кармы и перерождений — через посредство ранне-хэйанского произведения *Нихонкоку гэнпо дзэнъаку рёи-ки* (название обычно сокращается до *Нихон рёи-ки*).⁵⁹

Для историков — это богатый источник информации о поздней Нара и раннем периоде Хэйан, а для изучающих литературу — первая из *сэцува*: обширного жанра “легендарной” японской литературы. Анализ этого произведения, предпринятый в данной книге, имеет своей целью прежде всего продемонстрировать, что *Нихон рёи-ки* может служить как бы смотровой

целью для наблюдения за формированием средневековой японской эпистемы. Это уникально ценный текст, поскольку с его посредством мы становимся свидетелями перехода от архаичной к средневековой парадигме. И все это оттого, что, по словам Такэтори Масао, он представляет нам “базисное буддийское мировоззрение”.

Однако, такой способ рассмотрения *Нихон рёи-ки* нуждается в определенной защите. Поскольку это — собрание рассказов, характерных как грубоватостью изложения, так и, зачастую, откровенным морализаторством, произведение часто воспринималось, как интересная, но не глубокая работа, труд ревностного монаха с прекрасными намерениями, но недостаточным образованием.⁶⁰

Такой подход состоит в рассмотрении произведения, как важного источника исторической информации, которая, однако, несистематизирована и, безусловно, не является крайне важным документом в интеллектуальной истории Японии. В противовоположность этому, мой довод состоит в том, что грубость не мешает утонченности, и что как тонкость, так и систематичность лежат и на, и под поверхностью *Нихон рёи-ки*. Я надеюсь показать, как ее можно воспринимать в качестве весьма значительной работы, несмотря на графичность деталей и морализаторство на уровне кнута и пряника. Хотя совершенно ясно, что ее автор, монах из Нара по имени Кёкай (возможно — Кэйкай) не входил в число самых эрудированных знатоков буддийских сутр своего времени, он создал литературное и интеллектуальное произведение, само по себе являющееся проявлением силы и изобретательности. Несмотря на наличие китайских прототипов, работа Кёкая представляется уникальным произведением, соотнесшим буддийские учения с ранним японским опытом, и одновременно агитировавшим за принятие целиком всей буддийской парадигмы реальности.

Нихон рёи-ки представляет собой водораздел. Приводя аргументы в пользу буддийских идей кармы и перерождений, оно отражает время, когда эти идеи были еще новыми, непринятыми, или непонятыми большинством населения Японии. В этом смысле она остро контрастирует с великими литературными произведениями средневековой Японии: *Повестью о Принце Гэндзи*, пространными военными романами, произведениями последовавшей “легендарной” литературы, такими, как *Кондзюку-моногатари*, поэтическими антологиями, начинающимися с *Кокин-сю*, а также частными собраниями служителей и мирян, историческими хрониками типа *Гукан-сё*, и классическими драмами Но. Основное различие между ними в том, что во всех этих произведениях таксисомия *рокудо* и воздействия кармы воспринимаются, как истинные, общеприменимые и понятные. В *Нихон рёи-ки* так не предполагается. Ее подтекстом служит мысль, что эти идеи не слишком хорошо известны и поэтому требуют демонстрирования и аргументации. Вот почему, как мне кажется, она представляет собой вступительную песнь к новой эре эпистемологических возможностей в Японии, являясь, возможно,

ключевым произведением для понимания хода развития японского средневекового опыта.

Отрывок из введения к *Нихон рёи-ки* иллюстрирует нам, как прямо в тексте проявляется возбужденность Кёкая от начала новой эпохи.

Я — Кёкай, монах храма Якуси-дзи, что в Нара. Я близко наблюдаю человеческое общество и вижу способных людей, творящих зло. У некоторых алчность и стремление к наживе бывает сильнее магнита, вытягивающего железо из горы. Они домогаются того, чем обладают другие, и держатся за все, что принадлежит им, сжимая кулаки так же сильно, как мельник, давящий даже ореховую скорлупу в надежде выдавить что-то. Некоторые смеются над буддийскими храмами; они, безусловно, переродятся в виде тельцов и отплатят своим трудом за то, что делают сейчас. Некоторые поносят буддийских монахов; такие будут иметь неприятности уже в этой жизни. Другие же следуют буддийским путем и упорядочивают себя; они будут вознаграждены уже в данной жизни. Некоторые имеют глубокую веру, практикуют добрые дела и наслаждаются счастьем здесь и сейчас. Добрые, или злые поступки влекут награду, или воздаяние так же, как предмет на солнце неизбежно отбрасывает тень. Боль и удовольствие возникают от таких поступков точно так же, как эхо, возникающее от голоса в долине. Те, кто видят и слышат такие вещи, немедленно считают их чудом, забывая, однако, что все это — действительные события нашего собственного мира. Некто, у кого есть причины стыдиться, внезапно обнаруживает, что его сердце сильно забилось; он ищет способа поскорее уйти. Если у нас не будет примеров тому, что есть добро, а что — зло, чем мы сможем воспользоваться, дабы выправить тех, чьи жизни искривлены, как сможем мы отличить зло от добра? Также, без этих примеров воздействия закона кармы, чем сможем мы выправить злонамеренных и как — последовать по пути истинного добра?

Давным-давно в Китае были составлены *Мин-бао ци* («Записки о Невидимой Карме»), а при великой династии Тан — *Бо-жо янь-ци* («Записки о Чудесах, Связанные с Ваджра-Праздникапарамита-сутрой»). Отчего мы замираем в благоговении перед трудами, составленными в других странах, но не верим и не дивимся странным вещам, происходящим на нашей собственной земле? Собственными глазами увидев, как такие события происходят у нас, я не смог оставаться праздным и безразличным. Много времени я провел, сидя и думая об этом, но теперь пришло время нарушить молчание. Поэтому я составил некоторое ограниченное количество рассказов о тех случаях, что достигли моих ушей, и озаглавил труд *Нихонкоку гэнто дзэн'аку рёи-ки* [*Записки о Чудесных Случаях в Японском Государстве, о Проявленных Наградах и Воздаяниях за Добро и Зло*].⁶¹

Последующие произведения буддийской литературы в Японии были, вероятно, более “гладкими”; их авторы вплавляли свои дидактические цели в сердцевину своих работ глубже и тоньше, так что они не бросались в глаза

своей намеренностью и остротой. По сравнению с ними *Нихон рёи-ки* кажется примитивной и наивной. Кёкай прямо заявляет о своих намерениях:

“Составляя эти рассказы о чудесных случаях, я хотел, чтобы ко мне поворачивались уши людей многих поколений, протянуть им руку и ободрить, показать, как можно отрясти прах зла со своих ног”⁶².

Однако, было бы ошибочным делать вывод, на основе такого чистосердечного признания, или грубоватости и специфичности изложения, что это произведение не является важным для японской литературной и интеллектуальной истории.

Одной из ироний судьбы в эпоху Хэйан было то, что работы наиболее эрудированных интеллектуалов оставались, в основном, непрочитанными. Кукай (774–835), современник Кёкай, писал утонченную, высоко литературную прозу и даже стихи на китайском языке. И все же, его влияние на историю было оказано не тем, что он написал, но силой личности и мистическим ореолом, окружавшим его образ. Его произведения “не были широко известны за пределом ограниченного круга буддийских ученых и служителей школы Сингон”⁶³.

Такие примеры, как в случае с Кукаем, ясно показывают, что интеллектуальная и литературная история не может быть исследована только на основе анализа произведений мыслителей и писателей, поражающих нас своей утонченной интеллектуальностью или художественными достоинствами. Безусловно, фигуры, подобные Кукаю, возвышаются в японской истории, поскольку они играли роли, по выражению Джозефа М. Китагава, “учителей и спасителей”⁶⁴.

Что же касается роли Кукай в истории, как писателя, то, судя по всему, ирония истории состоит в том, что его трактаты имели гораздо меньше исторического воздействия, чем 116 рассказов, собранных и отредактированных неизвестным монахом по имени Кёкай. Дело в том, что, хотя и они были написаны по-китайски, рассказы *Нихон рёи-ки* легко адаптировались японскими служителями в храмовые проповеди; они апеллировали к массовому воображению; они дали начало целому направлению “легендарной” литературы, сохранявшему важное положение на протяжении всей средневековой эпохи.

Однако, существует еще более важная причина подчеркнуть значимость *Нихон рёи-ки*. Более, чем любое другое произведение того периода, *Нихон рёи-ки* демонстрирует как горячность, так и проблематику происходившей тогда революции в мыслях. Хотя она основана на непреклонном убеждении, что буддийские идеи кармы и перерождения могут объяснить все в мире, Кёкай выстраивает свои доказательства через реинтерпретацию старых историй. И, хотя иногда такая схема работает хорошо, в других случаях гетерогенная природа его источников мешает Кёкаю усилить свою аргумен-

тацию в подобном изложении. Однако, вместо того, чтобы отбросить, он оставляет их, как будто на некотором глубинном уровне понимания они все же помогают ему утверждать свою позицию. В результате мы имеем некоторую интеллектуальную неопределенность, однако задуманная структура остается неизменной.

Таким образом, эта работа крайне важна для наблюдения за исторической адаптацией новой парадигмы миропостижения процесса, имеющего сходство с теми, что в иных контекстах описаны Томасом С. Куном в его книге “Структура научных революций”⁶⁵.

Парадигма Кёкай имеет свои уязвимые места, однако *Нихон рёи-ки* становится занимательным документом, когда мы представляем себе его автора, захваченного перспективой предложить своим современникам на всех уровнях общества новый способ объяснения мира и его восприятия. Разумеется, он был не одинок в представлении действительности в таких терминах; именно немалое количество предлагавших эту интерпретацию реальности позволяет нам говорить о средневековой эпистеме в Японии. Карма и системность *рокудо* в конечном счете стали тем, что Вацудзи назвал “здравым смыслом”, присущим людям всех общественных сфер.

Основной писательской стратегией Кёкай было начать с описаний странных, причудливых событий, представляемых по принципу “хотите верьте, хотите нет”. Он старается быть дотошным в указывании их географических и временных рамок; в его рассказах содержится необычно большое количество деталей, усиливающих ощущение правдоподобия. Похоже, с помощью этой “точности” и определенности он старался снизить недоверие к самим описываемым событиям. Вероятно, он пересказывал то, что сам когда-то слышал, добавляя и приукрашивая кое-что. Центром внимания для него были *рёи* — чудесные происшествия и причудливые феномены в городах и деревнях. Кёко Мотомоти Накамура перевела *рёи*, как “чудо”, но я предпочитаю вариант “аномалия”. Разница здесь более, чем вербальная; она возникает из различия наших интерпретаций книги Кёкай.

Действительно, и *рёи*, и *чудеса* относятся к крайне необычным и нетипичным событиям. Однако, между ними существует важное различие. В религиозной и духовной истории Запада чудеса обычно понимались, как замещения законов природы или как вмешательство божественной воли в естественные вселенские правила. В традиционном понимании, такие вмешательства открывали существование оказывающего свое внимание божества, которое, являясь творцом космоса, имело возможность приостанавливать действие его законов. Цельная космология средневековой Европы включала в себя, таким образом, не только мир и его законы, но также и Создателя, который, сотворив мир, теперь провиденциально поддерживал его законами, иногда вмешиваясь в дела этого мира и его законы посредством чуда.

В противоположность этому, космос в представлении Кёкай не имел ни функциональной роли для творческого божества, ни реальной поддержки в

виде основного закона (то есть закона кармы и превращений).⁶⁶

Это не означает, что в буддийских представлениях отсутствовала идея приостановки действия кармы,⁶⁷ но лишь то, что для Кёкай они не были концептуально важны.

Собственно, Кёкай собрал и представил широкое разнообразие *рёи* — событий, представлявшихся туманными и занятно странными, потому что считал, что они в принципе поддаются полнейшему пониманию и объяснению в терминах буддийской концепции закона. Иными словами, он берет события, которые другие люди считают совершенно непостижимыми, и пытается изложить их абсолютно доступным способом. Он видит их, как “причуды”, которые, понятые, предстают полностью соответствующими закону феноменами. Он уверен в том, что располагает системой объяснений, с помощью которой можно отыскать смысл в самых аномальных событиях. Карма и превращения на шести путях становятся фундаментальной парадигмой такого понимания, а, поскольку монастырские институты обладают этой высшей парадигмой понимания и передают ее, они получают от Кёкай высшую похвалу. Кёкай никогда не упускает возможности сказать своему читателю, что располагает знанием основ системы, объясняющей и дающей смысл самым непонятным и чудесным происшествиям. Все эти события, утверждает он, не происходят случайно, или по каким-то причинам в “природном” течении вещей; скорее, будучи правильно объясненными, они являют нам самые яркие примеры подспудно-универсального закона, проявлений кармы, неизменно присутствующей в событиях, о которых не информированный человек судит, как о чудесах. Кёкай заявляет, что для тех, кто видит систему, здесь нет аномалии, ничего действительно необычного, пребывающего вне закона кармы.

Хотя, как мы увидим, Кёкай пользовался риторикой, чтобы подстроить вещи под свою систему объяснений, в действительности его рассказы и та система, которую они иллюстрировали, достигали масс не непосредственно, но через храмовые проповеди и подражательные литературные произведения. Таким образом, хотя *Нихон рёи-ки* в одиночку вряд ли могло изменить сознание японцев, но оно сделало много для формирования эпистемологических возможностей средневековой Японии. Оно сыграло свою роль в представлении новой парадигмы, казавшейся более понятной, чем старая. Оно объясняло вещи, ранее казавшиеся непостижимыми. В этом смысле оно стало частью научной революции, нового способа мироописания. Работа Кёкай требовала от своей эпохи доверия и, как представляется, достаточно преуспела в получении такового.

В следующем отрывке можно наблюдать, как Кёкай занимается любимым делом: объясняет ход вещей в мире:

В провинции Кавати жил некогда торговец арбузами по имени Исовакэ. Он нагружал огромные выюки на свою лошадь, гораздо более того, что она могла

увезти. Если же та не двигалась, он разъярялся и гнал ее вперед, хлеща кнутом. Тогда лошадь шла вперед, но из ее двух глаз катились слезы. Продав все арбузы, этот человек убивал лошадь. Таким образом он погубил много животных. Позже, однако, когда Исовакэ смотрел в котелок, в котором кипела вода, его оба глаза вдруг вывалились из глазниц, упали в котелок и сварились. Воздаяние наступает быстро. Нам следует верить в кармическую причинность. Пусть даже мы и воспринимаем животных, как бессловесных скотов, в одной из прошлых жизней они были нашими родителями. В действительности, прохождение по шести путям в соответствии с четырьмя способами рождения формируют нашу действительную семью. Поэтому нам не следует быть безжалостными.⁶⁸

Этот очерк совершенно очевидно основан на какой-то местной легенде и, возможно, претерпел множество пересказов, став в конечном счете восприниматься, как свершившийся факт. Кёкай не пропускает возможности продемонстрировать поэтическое подтверждение излагаемым случаям⁶⁹ — как и здесь, когда слезы, падающие из глаз перегруженной лошади, в результате приводят к тому, что глаза ее хозяина падают в котелок с кипящей водой. Совпадение, однако, более чем тематическое, или поэтическое; оно усиливает точность и совершенный баланс, которые Кёкай считает основными характеристиками космической системы кармического вознаграждения и воздаяния.

Этой историей Кёкай объясняет двойную аномалию. Он не только растолковывает людям, задумавшимся над тем, что могло скрываться за случаем, когда у человека выпали глаза (как бы ни было приукрашено и натянуто изложение действительного события), но также объясняет гораздо более общий, хотя и аномальный феномен, а именно — переполненные влагой глаза животного. Современникам Кёкай должно было быть хорошо известно, что одно из явных различий между людьми и животными состояло в том, что последняя категория не знает плача; боль, или эмоциональные расстройства не вызывают на их глаза слез. Тем не менее, бывают исключения: животные с влагой на глазах по причинам, которые мы в настоящее время относим к медицинским. Объяснение, данное Кёкаем такому феномену, было, разумеется, не медицинским, но исполненным в терминах кармы и перерождений. Для него плачущая лошадь — ясный пример остаточной активности прежней инкарнации, то есть — существа, бывшего прежде человеком, которое все еще в известном смысле “пребывает” в лошади, подавая этим знак о своем присутствии. Кёкай излагает свою позицию: “Животные в настоящей жизни могли быть нашими родителями в жизни прошлой. Мы проходим по шести путям существования в четырех способах рождения. Осознание этого показывает нам, что нельзя быть немилосердным”. Интеллектуальное воздействие этого простого примера потрясающе. Так, исследуемые аномалии предстают проявлениями внутренней системы, а сама система иллюстрируется и укрепляется. В таком процессе интерпретации может быть что-то от круговращения,

но по-своему и для своего времени он исполнил работу по замене парадигмы и созданию новой.

Вот другой случай, где замечательно проявляется техника интерпретации Кёкая:

Танако-но Махито Хиромусимэ была женой управляющего района Мики в провинции Сануки в ранге шестого низшего младшего по имени Оя-но Агатануси Миятэ. Она родила восемь детей и была чрезвычайно богата. Лошади, скот, рабы, рис, деньги и поля — все это и многое другое принадлежало ей. Однако, она никогда не выказывала приверженности Пути будд и была очень скупа, отказываясь дать другим что бы то ни было. Она добавляла воду в рисовое вино, которым торговала, и крупно выгадывала на этом разбавленном сакэ. В день, когда она одалживала что-либо, она пользовалась маленькой чашкой-меркой, но в день возврата — большой. Отвешивая рис, ее весы показывали маленькие порции, а при расплате — большие. Проценты, насчитывавшиеся ею, были огромными: иногда в десять, а иногда в сто раз больше одолженного. При сборе долгов она была непреклонной, не выказывая ни малейшей жалости. Из-за этого многие приходили в состояние отчаяния; они оставляли свои жилища, чтобы убраться подальше от нее, и отправлялись странствовать по другим провинциям. В алчности ей не было равных.

Однако, в первый день шестого месяца седьмого года эпохи Хоки (776) она заболела и провела в постели много дней. На двадцатый день седьмого месяца она позвала мужа и восемь своих сыновей и рассказала им обо сне, который увидела. Она поведала сведущее: “Меня призвали во дворец Яма, повелителя смерти. Там мне представили три вида моих грехов. Первый — грех многих заимствований из Трех Сокровищ [Будда, Дхарма, Сангха] и невозвращения. Второй — грех огромных барышей от продажи разбавленного сакэ. Третий — грех пользования неравными мерками и весами, а также выдачи займа в семь десятых и приеме долга в двенадцать десятых. Затем Повелитель Яма сказал мне: ‘Я призвал тебя сюда из-за этих грехов и потому, что хочу показать тебе, что ты будешь наказана проявленным возмездием.’”

Рассказав подробности своего сна, женщина в тот же день умерла. Они не кремировали тело семь дней и собрали тридцать двух монахов и мирян, чтобы те провели девять дней в молитвах о ее упокоении и спокойном пребывании. Однако, вечером седьмого дня она ожила и сама открыла крышку своего гроба. Тех, кто подошел взглянуть на нее, поразила невыносимая вонь. От пояса и выше она превратилась в быка с четырехдюймовыми рогами, выросшими на ее голове. Две ее руки стали бычьими копытами; ногти ее потрескались и напоминали бычий подъем. Однако, от пояса и ниже ее тело осталось человеческим. Она не любила рис, предпочитая есть траву. Манера ее еды стала жевательной. Обнаженная, она не надевала никакой одежды и лежала в собственных экскрементах. И с запада, и с востока много людей спешило, чтобы взглянуть на нее; в бесконечном потоке любопытствующих не было ни малейшего просвета. Управляющий, ее

муж, и дети были глубоко унижены и печалились; они простирались ниц и давали несчетные обеты. Чтобы искупить ее грех, они поднесли всевозможные ценности из своих домов храмам Мики-дэра и Тодай-дзи, подарили семьдесят быков, тридцать лошадей, пятьдесят акров рисовых полей и четыре тысячи снопов риса. Должникам были прощены все их долги, как если бы те уже все уплатили. Провинциальное и районное начальство осмотрело ее, и, когда они уже собирались отослать доклад центральному правительству, она умерла, пробыв в таком состоянии пять дней. Все люди того района и провинции, кто видел это, пребывали в тоске и беспокойстве. Эта женщина никогда не держала в уме закона кармы. И, по причине нарушения ею того, что верно и правильно, ей пришлось получить немедленное проявленное возмездие. Насколько же большими, тогда, будут кармические воздействия в будущих жизнях! Как говорится в одной сутре: «Когда мы не платим за взятое в долг, приходится расглаживаться тем, что превращаешься в лошадь, или быка. Должник подобен рабу; кредитор подобен хозяину. Или, еще: должник — фазан, а его кредитор — ястреб. Если тебе довелось дать в долг, не оказывая излишнего давления на своего должника, чтобы тот расплатился. В противном случае ты возродишься лошадкой, или быком и будешь отдан в работу тому, кто брал у тебя в долг, так что платить тебе придется намного больше».⁷²

Вновь здесь присутствует черта поэтической справедливости: женщина, извлекавшая выгоду, разбавляя рисовое вино, или сакэ водой, сама в конечном счете становится “разбавленной”, когда принимает смешанную форму: наполовину человек, наполовину бык.

Эта история достойна детального рассмотрения. Разумеется, невозможно точно выснить все детали истинного происшествия в провинции Сануки (современный Сикоку). Нетрудно выявить то, что мы сегодня назвали бы случаем ярко выраженного психоза у женщины, чье поведение стало больше напоминать звериное, чем человеческое. Это могло сопровождаться вторичными, физиологическими изменениями, вероятно достаточно проявленными, чтобы люди увидели в ее теле признаки начинающейся бестиализации. Собственное объяснение Кёкая вновь не медицинское, а моральное, для него это явный случай “немедленного возмездия [*энто*] за неразумные действия и неправильные поступки”. Конкретным преступлением женщины была чрезвычайная алчность, которая привела ее, несмотря на огромное богатство, к ряду несправедливых поступков. Нельзя сказать, что к этому не имела отношения и была неважной возникшая социальная напряженность: из-за ее действий “много людей впадали в тоску, оставляли свои дома, чтобы убежать от нее, и бродили по другим провинциям”. Ее жадность наносила ущерб не только индивидам, но всему обществу, вызывая беспокойство и волнения.

Природа трансформации женщины интересна и важна. Ей приснился сон, в котором Яма, повелитель и судья ада, сказал ей, что она получит наказание типа *энто*. Этот термин *сянь-пао* из китайских текстов часто означал

кармическое воздаяние, или награду в данной человеческой жизни, в противоположность *шэн-пао* (*сёхо*) — воздаянию, или награде в следующей жизни, что также отличалось от *хоу-пао* (*гохо*) — кармическому действию, созревающему в дальнейших жизнях.⁷¹ В этой истории проблема с обычной интерпретацией *гэнпо* состоит в том, что немедленно после оглашения ее участи во сне и пересказа ее своей семье жадная женщина умерла. Более того, ее истинным наказанием представляется не смерть, но то, что произошло с ней на протяжении пяти дней, когда, очнувшись от смерти, комы, или чего бы то ни было, она явно и у всех на виду претерпевает превращение в урод, существо наполовину человеческое, наполовину — быкообразное.

В этой истории и других центральных эпизодах *Нихон рёи-ки* основная сила термина *гэнпо* заключена в разновидности кармического воздаяния, или вознаграждения, что ощущается эмпирически, или наблюдается публично, либо — по крайней мере так описывается Кёкаем. Именно поэтому история о жадной женщине из Сануки крайне важна для понимания такой аргументации. Ибо Кёкай полагается на тот, вероятно — широко известный, случай крайне неадекватного поведения и явных физиологических перемен; он упоминает, что “толпы людей с востока и запада спешили, чтобы в изумлении посмотреть на нее.” И для этой массово наблюдаемой и обсуждаемой аномалии Кёкай приготовил объяснение, удаляющее всякую таинственность из события. Он объявляет это случаем, когда превращение произошло не в невидимом промежутке между смертью и возрождением, но на глазах у всей семьи, соседей и толп любопытных, собравшихся в Сануки.

Он настаивал на том, что увиденное людьми в Сануки было не уродом, но эмпирическим примером действия кармы и системы трансмиграции на шести путях. Физические и поведенческие изменения, которые можно было наблюдать, стали результатом транспецификации (в данном случае — от человеческого к животному) прямо на глазах у всех. Обычно такая перемена видов случается между смертью и перерождением, то есть во время и в месте, недоступных человеческому восприятию. Однако случаи *гэнпо* не ждут таких условий, но происходят там, где могут ощущаться эмпирически. В таких случаях ясно видится работа всей космической системы. Так Кёкай смог объяснить аномалию и, посредством этой аномалии и ее объяснения, обрести больше доверия к базисной парадигме, которую разработал. Он делает логичный вывод: “За то, что она нарушала и верное, и правильное, она получила немедленное проявленное возмездие. Насколько же большим будет кармическое воздействие в будущих жизнях!”

Хотя все случаи физического уродства и превращений в *Нихон рёи-ки* интерпретируются, как кармические результаты прошлых поступков, нестандартное тело необязательно указывает на воздаяние в отрицательном плане. Интересные примеры уродцев, в отношении которых предполагаются изменения положительного характера, так же встречаются, как это следует из следующего отрывка:

Ниу-но атаи Отоками был человеком, жившим в районе Ивата в провинции Тотоми. Однажды он дал обет построить буддийскую пагоду, однако годы шли, а пагода так и оставалась не построенной. Однако, он не забывал о своем обете и часто сожалел, что не может его исполнить. Во время правления императора Сёму этот человек Отоками, хотя ему тогда уже исполнилось семьдесят лет, зачал ребенка со своей женой шестидесяти двух лет, и та родила девочку. Родившись, младенец не мог разжать левую руку, остававшуюся сжатой в кулачок. Обеспокоенные, родители пытались разжать ее, но та, казалось, сжималась еще крепче. Как они ни старались, им так ничего и не удалось. Горюя о случившемся, они говорили: “Женщина была слишком старой для родов, и потому у родившейся — дефективный орган. Это весьма унижительно для нас. Но ты, дитя, стало нашим ребенком из-за кармы прошлого”. Они не отвергли ее и не разлюбили; напротив, они выказывали ей свою самую горячую любовь и заботились о ней, как только могли.

Понемногу она выросла и стала очень привлекательной девочкой. Когда ей исполнилось семь, в один из дней она разжала свою сжатую ладонь и показала ее матери со словами: “Взгляни на это!” Внутри обнаружили две частички, оказавшихся углями Будды. Родители усмотрели в этом событии причину как для радости, так и для изумления и позволили многим людям узнать о происшедшем. Все разделяли их восторженную радость. Провинциальные и районные власти были также очень обрадованы и возглавили комиссию по возведению семиуровневой пагоды. В ней они поместили священные угли, проведя церемонию посвящения. Эта пагода стоит сегодня в районе Ивата и принадлежит храму Ивата-дэра. После того, как пагода была построена, ребенок внезапно умер. Следует ясно понимать: единожды данный обет никуда не исчезает. Вот, что бывает, когда, как говорится, данный обет неизбежно исполняется.⁷²

В этой истории проиллюстрированы несколько добродетелей. Почитание буддизма демонстрируется идеей строительства пагоды и неизбежным исполнением обета. Присутствует также более типичная конфуцианская добродетель домашней гармонии и родительской ответственности даже за неполноценного ребенка. Однако, механизм, приводящий все это в действие, лежит в развязке, когда аномальный ребенок-инвалид в семилетнем возрасте становится совсем не тем, за кого его принимали родители. То есть, это — не ребенок, родившийся дефективным из-за каких-то грехов его родителей в этой или в предыдущих жизнях. Напротив, она оказывается ребенком, в ладони которого скрывались угли кремнированного Будды — объект традиционно высшего почтения, представлявшего собой немедленную причину для построения святилища. На протяжении семи лет ребенок, незаметно для своих преданных родителей, носил в себе, как в храме, физические останки Будды. Она являлась человеческой пагодой. Как только это стало явным, и угли были помещены в архитектурном сооружении, причин для ее пребывания в такой форме не стало, и она умерла.

Опять-таки, мы не имеем никакой точной информации с современной и медицинской точек зрения относительно того, что произошло в провинции Тотоми; нам остается только догадываться — что же послужило источником для этого причудливого изложения и его интерпретации. В рассказе просто говорится, что ребенок родился со сжатым кулачком, который раскрылся, когда ему исполнилось семь; кожа внутри, как и следовало ожидать, была сморщенной и гранулированной. Современная медицина может счесть это частичной регенерацией после какой-либо разновидности паралича руки.

Кёкай, однако, смотрел на все по-другому. Его парадигма восприятия такой аномалии состояла в трансмиграции на шести путях. Чтобы следовать ходу его понимания событий, важно понять, что для Кёкая принадлежность к роду человеческому не была первостепенной; ее превосходили божества, или *ками*. Более того, в его интерпретации будды и божества в принципе занимали равную позицию по шкале, стоявшую выше людей и прочих существ. Современные исследования раннего буддизма в Индии и палийских текстов делают ударение на нормативной гомоцентрике этих источников, в соответствии с которой считалось, что состояние будды есть высшая форма человеческого состояния, а не совершенно от него отличная. Не таков, однако, взгляд, принятый в *Нихон рёи-ки*. Этот текст ясно предполагает, что божества и будды существуют на уровне, превосходящем людей по обретенной систематике.

В свете этого повествование о девочке с углями в руке приобретает особый интерес. Ее деформированная рука указывает на необычное, однако эмпирически ощущаемое перемещение между двумя типами: человеческим и божественным (или — буддоподобным). В терминах системы *рокудо*, она представляет значение не только из-за того, что несла в себе, но так же — что из себя представляла. Ибо она, на протяжении семи лет, пока не разжала кулак, являла собой телесное слияние будды и человека. Таким образом, Кёкай представляет ее, как еще один случай редчайшего смещения, широко известного и засвидетельствованного, эмпирический пример действия системы превращений. Она двигалась в направлении прямо противоположном тому, каким женщина-ростовщик превратилась в быка. Тем не менее, обе они похожи, будучи примерами *гэмто* — немедленного и наблюдаемого трансформирования. Далее, не менее интересна смерть девочки немедленно после строительства пагоды. Хотя теперь в районе Ивата каждому ясно, что она была смещением человеческого и божественного, смерть ее, что примечательно, была не оплакана; не горевали, похоже, даже престарелые родители. Отчасти это могло быть от того, что они восприняли угли будды, как достаточную компенсацию; другая возможная причина в том, что, учитывая восходящее движение кармических вознаграждений в этой истории, продолжение жизни в человеческом теле было бы несправедливо. Для нее должным вознаграждением явилось беспрепятственное и несмешанное перемещение в категорию божества, или будды. Зная, что их карма была скорее хорошей,

чем плохой, ее престарелые родители радовались и не видели смысла в горевании по поводу кончины их ребенка. В самом буквальном смысле, она поднялась на более высокую стадию бытия.

Проживание девочки в течении семи лет в доме Отоками и его жены можно интерпретировать и в иных, также буддийских терминах. Без изменения системы ссылок, возможно рассматривать девочку, как инкарнацию, то есть осознанное движение вниз по таксономической лестнице со стороны высшего существа, которое ради того, чтобы облагодетельствовать людей вообще и передать им реликтовые угли в частности приняло человеческую форму. В прецедентах и в буддийских текстах такое нисходящее движение самопожертвования, или кенозиса, было характерно для бодхисаттв; учитывая же общую системную слабость Кёкая, это могло быть действием бодхисаттвы, будды, или даже *ками*.

Слабость системы Кёкая была удобна во многих смыслах; с ее помощью он смог сделать важный вклад в интеллектуальную и общественную гармонизацию буддизма с более ранними формами японских верований, особенно — Синто. Оттого, что текст настаивал на предпочтительности и жизнестойкости буддийской парадигмы, ему пришлось определять место для более старых форм понимания и практик в пределах новой эпистемы. Он сформировал немалую часть вложений интеллектуальной и художественной энергии средневековой Японии в споры об отношениях между буддизмом и синтоизмом. Исследования на японском и западных языках показывают, что это был сложный процесс, поскольку японцы не делали ни упрощенного уподобления, ни резкого противопоставления между буддизмом и синтоизмом. Скорее, посредством таких концептуальных моделей, как *хондзи-суйдзюку* и *рёбусинто*, сведенных под буддийский зонтик экзотеризма-эзотеризма (*кэнмицу*) той эпохи, была предпринята длительная и утонченная попытка снизить возможность конфликта и выработать компромисс между двумя формами познания.⁷³ Моя цель состоит в том, чтобы показать, как *Нихон рёи-ки*, со своей характерной яркостью и риторическим проворством, служит интересным и важным окном в этот средневековый процесс. Особенно показательна история, во многом напоминающая рассказ о девочке, родившейся с углями будды в руке; в этой истории есть и другие удивительные черты.

В деревне Тоёбуку района Ядусиро провинции Хиго жена Тоёбуку-но Хирогими забеременела. В году 771-м, около четырех утра пятнадцатого дня одиннадцатого лунного месяца, зимой, она родила шарообразную плоть. Формой она была похожа на яйцо. Муж и жена сочили это дурным предзнаменованием, положили плоть в коробку и отнесли ее в горную пещеру. Семь дней спустя они вновь пришли в ту пещеру и увидели, что оболочка шара из плоти распалась, и из нее появился младенец — девочка. Родители взяли ее с собой, и мать стала ее нянчить. Много людей приходило, чтобы посмотреть на эту диковину, и все они поражались увиденному. Восемь месяцев спустя ее тело вдруг стало очень большим. Ее голова

росла прямо из плеч, потому что, в отличие от других людей, у нее не было подбородка. Ростом она была трех с половиной футов. Она также была умна и сообразительна от природы. Еще до того, как ей исполнилось семь лет, она выучила наизусть и могла декламировать всю *Лотосовую сутру* и восемьдесят свитков *Сутры Кэгон*. Тем не менее, она не хвасталась этим и даже не упоминала про свои способности в разговорах с людьми. В конце концов она решила покинуть мирскую жизнь, побрила голову, надела одеяния монахини и склоняла других к деланию добрых дел. Не было ни одного, кто бы усомнился в том, чему она учила. Голос у нее был прекрасный, так что все, кто ее слышал, бывали глубоко тронуты. Тело ее отличалось от обычного в том, что у нее не было влагалища, и она не могла выйти замуж; однако в ее теле было отверстие для мочеиспускания.

Некоторые глупцы из мирян насмеялись над ней, называя *сарухидзири*, то есть намекая, что она, подобно обезьяне, подражает поведению святых. Однажды два монаха, один из провинциального храма в районе Такума, а второй из Дайдзин-дзи в Яката, что в районе Уса провинции Бидзэн, особенно завидовали этой монахине и сказали ей: “То, чему ты учишь никакой не буддизм!” Глядя на нее сверху вниз, они насмеялись и унижали ее. И вот тогда с небес спустилось сверхъестественное существо и сделало вид, как будто хочет зарубить их алебардой. Монахи пришли в ужас, испускали страшные крики и в конце концов умерли.

Где-то в 776-м, или 777-м году случилось так, что Его Преосвященство монах Каймё из Дайан-дзи получил почетный пост Учителя Страны в провинции Цукуси. Тогда правитель района Сага провинции Хидзэн, имевший высший старший седьмой ранг, по имени Сагано кими Когими, выделил средства на буддийский приют. Он пригласил Его Преосвященство Каймё прочесть лекции по восьмидесяти свиткам *Сутры Кэгон*. На протяжении всех лекций монахиня сидела со всеми, не пропустив ни одной. Лектор заметил это и обратился к ней со следующими словами: “Откуда взялась эта монахиня? И почему она сидит среди монахов, в нарушение всех буддийских правил?” Монахиня ответила так: “Именно от великого и не разделяющего сострадания Будда распространял истинные учения. Отчего ты хочешь отлучить меня от этого сообщества?” Затем она задала тот же вопрос в поэтической форме, основываясь на сутре, но учитель был не в состоянии ответить ей собственным стихом такого же содержания. Пораженные этим, большая группа известных и мудрых монахов подвергла ее пристрастным расспросам и испытаниям. И ни разу монахиня не дала неверный ответ. Так они поняли, что она является инкарнацией Будды; желая дать ей другое имя, они назвали ее “Сари Бодхисаттва”.⁷⁴ И монахи, и миряне внимали ее поучениям с глубоким почтением и считали ее своим учителем.

Давным-давно, во времена жизни Будды, Сумана, дочь богатого человека из Шравасты по имени Судатта, родила десять яиц. Они раскололись, и на свет появились десять мальчиков, которые все отринули жизнь домоправителя, стали архатами и обрели просветленность. Таким же образом, жена богатого человека из Капиластаву забеременела и родила шар из плоти, который по истечении семи

дней лопнул и явил внутри сто детей. Все они отринули жизнь домовладельца, стали архатами и обрели просветленность. Япония, наша страна мала и узка, но даже здесь мы встречаем нечто такое же чудесное, как девочка, описанная выше. Это, также, примечательное явление.⁷⁵

Изложение начинается с чудесного рождения шара из плоти, напоминавшего яйцо. Этот шар сперва помещают в коробку, а затем — и в пещеру для дальнейшей инкубации. После семидневного ожидания он «лопается», но его содержимое сохраняет необычные физические характеристики: лицо без подбородка и крупные размеры, что подразумевало шарообразную массу. У ребенка также не было вагины.

Описание рождения девочки в форме яйца, которое потребовало периода инкубации — крайне важная деталь в изложении. Во времена Кёкая была широко распространена теория четырех видов рождения (*сисё*). Это были: живое рождение из чрева (способ у животных и людей); рождение в форме яйца (у птиц); рождение из мокроты (у насекомых); рождение путем превращений (у *ками* и демонов). Пришедшая из Индии и санскритских источников, это была еще одна классификационная система, проникшая в Японию, как часть буддийской науки. Ее аргументации легко следовать. Она начинается с эмпирического наблюдения, конкретно — за различием между живородящими и яйцекладущими. Далее она переходит на то, что в те времена казалось совершенно очевидным, однако в нашу эпоху представляется несколько сомнительным: к предположению, что, поскольку все насекомые, казалось бы, возникают из водоемов и болот, следовательно их порождает сама мокрота. Четвертый вид рождения — божеств и демонов посредством превращений — есть прыжок от видимого к невидимому, от физического к метафизическому. То, что он стоит в одном ряду с тремя предыдущими, придает ему ауру равной достоверности; экстраполяция с видимого на невидимое становится формой «подтверждения». Как в архаичном *синто*, так и в той разновидности буддизма, что была представлена в *Нихон рёи-ки*, утверждалось, что высшие существа не оставались постоянно в одном и том же состоянии; время от времени они инкарнировались в более низших формах, либо, по крайней мере, приобретали бихевиористские черты иных существ. В *синто* считалось, что такая способность к быстрым изменениям была характерной для *ками*: лисы иногда становились людьми, деревья разговаривали, а такие великие, как Эн-но Гёдзя, могли ходить по воде и летать по небу, как птицы (что также изложено в *Нихон рёи-ки*).⁷⁶ Таким же образом, в понимании буддизма Кёкаем, высшее существо, как например бодхисаттва, или Будда, решает родиться в виде простого человека и скрывает свою истинную суть, проживая инкогнито в человеческом обществе. Классическое понимание такого поступка осуществлялось в терминах состояния бодхисаттвы, который, после практик на Пути и отправления всего необходимого для вступления в нирвану, вместо этого решает инкарнироваться — возможно,

в ничтожном и низком виде – для того, чтобы работать над спасением всех живых существ.

Все это проиллюстрировано историей о девочке, родившейся из шара плоти в рассказе тщательно структурированном и умело изложенном. В нем описывается долгая борьба между очевидным умом и глубокой мудростью молодой девочки и слепым фанатизмом и злобой мужчин-монахов. В конце повествования даже им становится ясно, что все это время она являлась *хидзири* – типом существа редким для *Нихон рёи-ки*, но важной инкарнацией будды, или бодхисаттвы. Мудрые признали это и прозвали ее «Бодхисаттва Сари». Все это время она была редким проявлением существа совершенно иного типа.

Однако, во всех религиозных традициях существует проблема с подобными метаморфозами. Хотя считается, что они представляют собой редкое вхождение божественного в форму иного, низшего существа – обычно человеческого, или животного в самой этой инкарнации, или метаморфозе нет ничего, что говорило бы о экстраординарности такого превращения. Движение из горних пределов и божественных рангов в низшие разряды невозможно зафиксировать. В противоположность живорождению, рождению из яйца, или, предположительно, рождению из мокроты, здесь метаморфозы происходят вне поля человеческого зрения; следовательно, они должны сопровождаться обстоятельствами и эффектами, свидетельствующими об экстраординарной природе события. Необходимо подать сигнал о присутствии божественного существа, появившегося инкогнито среди людей. Чаше всего повествование о рождении помещает образ рождения вне сферы обычного: рождение у девственницы, появление на свет не из детородного канала, а из какого-либо другого места, или, как в данном случае, рождение из яйца плоти, требующего дополнительной инкубации. Все эти моменты присутствуют в рассказах о рождениях, как широко известные сигналы о том, что происходит нечто необычное, то есть – инкарнация, редкое явление в рамках обретенной систематики. Частота таких случаев различна в разных традициях; в христианстве это случилось лишь раз, тогда как в индуизме происходило неоднократно, однако, в качестве превращения в низшее существо, такие инкарнации имеют на удивление похожую структуру.

Вот какова роль упоминаний о рождении из шаров плоти в начале и в конце эпизода с Бодхисаттвой Сари. Они предстают, как предположительно наблюдавшиеся и хорошо известные аномалии, сигнализирующие о том, что за сценой произошли метаморфозы, в результате которых Будда, или бодхисаттва родился в человеческой форме. В систематике Кёкая, такое *кэсё* есть переход от определенно высшего типа существа к пребыванию в обычном человеческом теле, или, возможно, к форме жизни, еще низшей по иерархии.

Такая формулировка поместила традиционный образ синтоистских *ками* в полутени интерпретации, позволявшей рассматривать их, как участников той же самой структуры поведения, что включала в себя классических бодхи-

саттв буддийской традиции: то есть временное перемещение высших существ вниз, по той или иной причине. Подразумевалось, что, какими бы ни были эпифеноменальные различия между *ками* и бодхисаттвами, базовое структуральное подобие было глубоким и сильным. Таким способом древней мистериологии давалось новое объяснение, усиливавшее ее важность и ее роль. В случаях, подобных изложенному, объяснение не подразумевало исчезновение, или отрицание того, что считалось непостижимым; напротив, оно придавало дополнительную ценность его античному очарованию и силе.

Подобным же образом *Нихон рёи-ки* переоценивает архаичную японскую традицию шаманских провидцев, вероятно, важнейших религиозных фигур в добуддийские времена. Пример этому мы находим в следующем эпизоде:

В старой столице, в деревне, окружавшей Ганго-дзи, случилось однажды ритуальное собрание буддистов, которые пригласили Его Преосвященство Гёги излагать им Дхарму на протяжении семи дней. И монахи, и миряне собрались, чтобы послушать его проповеди. Среди присутствовавших, внимавших церемонии, была одна женщина, намазавшая волосы жиром дикого кабана. Увидев это, Гёги упрекнул женщину следующими словами: «Этот запах представляется мне ужасным. У женщины волосы в крови. Уберите ее отсюда». Женщине стало нестерпимо стыдно, и она ушла. Наши обычные глаза не увидят ничего, кроме жира на голове такой женщины. Однако, проницательный глаз святого явно увидел кровь убитого животного. Прямо здесь, в Японии, таковой является инкарнацией Будды, божеством, скрывающим свою сущность.⁷⁷

Кёко Мотомоти Накамура совершенно верно заостряет внимание как на роли Гёги в *Нихон рёи-ки*, так и на «божественном глазе», которым он, по преданию, обладал. Она пишет, что в буддийской традиции такой необычный, всепроницающий глаз есть «особенность, отличающая будду и бодхисаттву от обычного человека. С помощью такого глаза человек может видеть прошлое и будущее точно так же, как настоящее; он способен также читать мысли других».⁷⁸

Многое о Гёги остается неизвестным. Хотя в конце жизни он был возвышен до звания архиепископа (*содзу*), но провел большинство своих лет в качестве странствующего святого, чья колоссальная популярность временами вызывала подозрительность центральных властей. Из того, что о нем сказано в *Нихон рёи-ки*, можно заключить, что он весьма и весьма походил на шамана; суровость его поведения и способность к провидению — черты шаманизма в архаичной Японии.

Весьма примечательно то, что делает с Гёги *Нихон рёи-ки*. Прежде всего, в ней он называется *кэсин*, или «инкарнацией», что еще более усиливает массовое убеждение в том, что Гёги в действительности являлся особым переродившимся существом что в более ранней традиции также подразумевалось, когда о нем говорилось, как о «Гёги босацу», то есть бодхисаттве

Гёги. Одновременно, как указывает Накамура, и здесь, и в других местах *Нихон рёи-ки* предполагается, что у Гёги был оптический орган, отличный от глаз простых людей. Часто называвшийся *тэнгэн*, «небесный глаз», этот орган традиционно принадлежал тем сверхъестественным существам, которые могли видеть систему *рокудо* за явлениями жизни. В традиции, начавшейся в индийском буддизме и переместившейся в Китай и Японию, существовало верование, что существо с таким глазом было способно видеть прошлые и будущие жизни других в цикле перерождений.⁷⁹ В отрывке, приведенном выше, провидение Гёги есть как бы следствие такой способности, поскольку он видит не только жир, но и кровь животного, убитого, чтобы этот жир произвести.

Автор *Нихон рёи-ки* представил конкретный пример того, что Джозеф М. Китагава назвал «слиянием буддизма с примитивным шаманизмом и прорицательством, творческим импульсом, выявлявшимся в эпоху Хэйан точно так же, как и в последующей истории японской религии»⁸⁰. Представляя Гёги таким образом, этот труд заново интерпретирует необычайные способности шамана (каковым является Гёги), как если бы они всегда были присущи обладателю небесного глаза. Шаманы и провидцы архаичной религии теперь получают новую оценку, как исключительные существа, способные видеть всю систему *рокудо* и прохождение через нее отдельных индивидов. Даже архаичные шаманы представляются теперь не просто, как провидцы индивидуальных судеб, но – всей *системы*, понимаемой, как сущностно буддийская.

Таким образом, *Нихон рёи-ки* легитимизирует архаическую роль шаманов, провидцев и святых, типа Гёги и Эн-но Гёдзя. Она также пользуется их высокой репутацией среди населения для придания веса системе *рокудо* и буддийской теории кармы. Эта работа делает все, что возможно, ради уменьшения концептуальных и институциональных трений между двумя системами мировоззрения и религиозной практики. Такой синкретизм сложно-утончен и совсем не легок для внедрения.

Однако, это не является всего лишь слиянием и перемешиванием двух *равных* мыслительных систем. Кёкай представляет буддизм способным вобрать архаичное *синто* и шаманизм в новую предлагаемую парадигму. Новый способ видения вещей представляется более постижимым и удовлетворительным, чем старый, но, одновременно, *Нихон рёи-ки* отвечает критерию, заданному Элесдером Макинтайром для такого переключения парадигм. Макинтайр замечает, что, для того, чтобы быть успешным, подобный переход включает в себя «не только новый способ восприятия природы, но также обязательно – новый тип понимания способа понимания природы старой наукой»⁸¹. Это хорошо подходит для вхождения Японии в средневековую эпистему; такая работа, как *Нихон рёи-ки*, предлагала не только новейшую, более удовлетворительную парадигму, но также новый способ понимания причины того, что старые формы были долгое время удовлетворительными

и пригодными для столь многих. За буддизмом провозглашалась некая интеллектуальная гегемония (которую отвергнут Кокугаку и другие движения в эпоху Токугава), однако Кёкай и другие буддисты дали логическое обоснование старым системам, несмотря на то, что ратовали за принятие новой. Это не только позволяло концептуально приспособиться, но также снижало потенциальную возможность социального раскола между институтами, игравшими важные роли в этих системах.

Как ясно видно на протяжении всего изложения в *Нихон рёи-ки*, для Кёкая чрезвычайно важным было защитить сангху, которая к концу эпохи Нара стала подвергаться серьезным нападкам за коррумпированность и распущенность. Собственно, в 798 году император Камму попытался распространить над ней полный контроль государства. Это, безусловно, послужило фоном, на котором Кёкай защищал монашество, используя свой привычный аргумент: внешность может быть обманчивой:

Следует даже терпеть монахов, которые сами посвятили себя в духовный сан. Причина этого всего лишь в том, что святые иногда живут незаметно среди нас, смешавшись с простыми людьми. Не старайтесь обнаружить недостатки у людей, у которых нет очевидных упущений; это было бы похожем на то, как отдувают волосы, чтобы найти шрамы.⁸²

Кёкай также защищал своего современника – императора Сага (Камино) (786–842), который, судя по тексту, также подвергался нападкам. Защита Кёкая состояла в утверждении, что император являлся реинкарнацией знаменитого и священного буддийского учителя по имени Дзякүсэн, умершего за двадцать восемь лет до того.⁸³ Для Кёкая это – конкретный пример общего правила. Те, кто пребывают на руководящих постах, либо — родились в богатых семействах, имеют на это право до тех пор, пока не притесняют сангху. Они пребывают там из-за кармического вознаграждения за добро, сделанное в прошлых жизнях. В этом смысле им дозволены поступки, представляющие реальную опасность для остальных. Для Кёкая теория трансмиграции имела ясные и очевидные социальные последствия.

Прежде чем мы закончим рассмотрение *Нихон рёи-ки*, необходимо сделать еще одно замечание относительно авторской техники изложения. Система доказательств в работе следующая. Кёкай заявляет, что отчетливо видит мир и имеет объяснение для событий и феноменов, приводивших в недоумение большинство его современников. Приведение имен, точных географических названий и социальных статусов действующих лиц в начале каждого эпизода придает всей работе ауру достоверности. Этим предполагалось не только убедить современников в том, что подобные происшествия случались в Японии, но и представить аргументацию Кёкая, построенной на случаях, которые при желании можно эмпирически подтвердить. Потенциальный сомневающийся должен был столкнуться с широким доверием в

массах к историям, приводимым Кёкаем, хотя при ином угле рассмотрения его «свидетельства» — это не более, чем домыслы.

В своих рассказах Кёкай приводит некоторые так, как если бы был уверен, что совершенно очевидные случаи трансмиграции произошли на глазах у свидетелей. Как видно, он настаивает на том, что даже “уродцы” в действительности есть истинные примеры ускоренного, случившегося здесь и сейчас кармического воздаяния, или вознаграждения. Он пытается развеять то, что ранее считалось ненормальным, или загадочным, заявляя, что для всех подобных явлений существует вполне рациональное объяснение. Из этого он *a fortiori* [тем более] выводит, что трансмиграция в соответствии с систематикой *рокудо* представляет собой наиважнейшую особенность вселенной; собственно — ее основной закон.

Экстраполируя с видимого на невидимое, автор *Нихон рёи-ки* далее предполагает, что бесчисленное количество изменений и превращений происходит вне наших возможностей восприятия. Это позволяет ему давать весьма и весьма широкие объяснения к подавляющему большинству рассказов. Многие из них он оставляет вообще без пояснений, замечая лишь, что это — еще один случай “чудесных происшествий”. Подразумевается, что все они потенциально объяснимы с помощью принципа кармы и трансмиграции, сведением к таким событиям, как инкарнация *ками*, бодхисаттвы, или Будды. Причина может состоять в том, что, из-за гетерогенности своего материала, Кёкай не мог легко интегрировать все свои истории в систему трансмиграционной аргументации; поэтому он предпринял обходной маневр, просто-напросто заявив, что все они лишь укрепляют центральную тему. Так он заставляет “работать” свою парадигму. Как заметил Кун, “для научной теории, быть замечательно успешным никогда не означает — быть полностью успешным”⁸⁴.

Совершенно очевидно, что Кёкай убедил своих современников, хотя при близком рассмотрении оказывается, что он подтянул и залатал некоторые вещи, чтобы они сходились. На протяжении веков эта система объяснений была принята в Японии, как связанная и безупречная.

Это внимание к карме в *Нихон рёи-ки* было тесно соотнесено с различными теориями спасения, появившимися в Японии в большом количестве в средневековый период. Такая концепция кармы и система *рокудо* представляла ответ на один вопрос, но выдвигала новый, или, по крайней мере, заостряла старую проблему. Подобно многим системам объяснений, буддийская являлась удовлетворительной на одном уровне, но сомнительной — на другом. До сего момента мое рассмотрение *Нихон рёи-ки* фокусировалось на том, как ее основная парадигма объясняла движения в мире и классифицировала различные формы бытия — видимые и невидимые. Необходимо, однако, признать, что в этом изложении кармического закона было нечто глубоко беспокоящее.

Судя по изложенному в *Нихон рёи-ки*, действие кармы неотвратимо:

награды и воздаяния представляют собой точный эквивалент соответствующих хороших и плохих поступков. Ученые отметили, что этот процесс не является неизбежно пессимистичным; тем не менее, Кёкай предстает явным оптимистом в оценке возможностей избежать страшных последствий и обрести поступательное движение по шести путям. Для него это просто способ выяснения, как работает система. Такое знание, считает он, изменит поведение и приведет к хорошим результатам. Это, возглашает он, работа по “притягиванию ушей людей во многих поколениях, предложению им ободряющей руки, показыванию, как очистить зло с их ног”. Хотя в работе есть упоминания будд и бодхисаттв, этим не отменяются кармические результаты предыдущих действий; они не представляют собой фигур спасителей.⁸⁵

Автор *Нихон рёи-ки* считает, что знание системы так изменит поведение, что люди добровольно и эффективно будут продвигаться вверх по лестнице превращений.

Некоторые из его современников и люди последующей эпохи были, однако, менее оптимистичны. Удовлетворительные ответы на вопросы о базисном функционировании космической системы не снимали индивидуальных страхов относительно их личных судеб. Естественные страхи перед лицом неопределенностей смерти обострялся теперь глубокой взволнованностью относительно опасности переродиться на низшем уровне и попасть в ад. Существует масса свидетельств того, что люди во всех сферах общества, совершенно убежденные в способах воздействия кармы, проявляли беспокойство, в особенности, судя по всему, в периоды военных действий, когда многим доводилось убивать себе подобных в сражениях.

Чтобы не пребывать постоянно в отчаянии, люди в Японии нуждались некоем освобождении от концепции кармы и перерождения — точной, неумолимой и не смягчаемой. Им нужно было то, что позже получило название *рокудо-бакку*, или “избегание страданий на шести путях”. В средневековый период возникло великое множество теорий спасения. Хотя все их рассмотреть не представляется возможным, каждая по-своему укрепляла возможность надежды и оптимизма. Я попытаюсь коротко описать то, что представляю себе, как четыре основных типа *рокудо-бакку*, стараясь не быть утомительным, но продемонстрировать интеллектуальное творчество приукрашивания основной системы *рокудо* с целью превращения ее в схему, объясняющую мир, но не ввергающую, одновременно, людей в состояние перманентного ужаса и паники. Хотя каждый из четырех есть отдельный способ облегчения страданий на *рокудо*, все они признают существование шести путей, как непреложной данности. Я называю эти четыре способа просачиванием, превосхождением, совместным проникновением и обращением в игру. Их важность для изящных искусств на протяжении всего средневекового периода трудно переоценить.

Облегчение страданий на *рокудо* посредством проникновения типизиру-

ется в поклонении Каннон (Авалокитешвара) — бодхисаттве сострадания, и Дзидзо (Кшитигарбха) — бодхисаттве Сокровищницы-Земли. Один из важных указателей к концепции этих бодхисаттв, пронизывающих шесть путей — иконографические свидетельства. Ранее, в средневековый период обе фигуры появлялись в шести вариантах: *року Каннон* и *року Дзидзо*.⁸⁶

Подразумевалось — и это нашло отражение в текстах — что в каждом круге систематики *рокудо* присутствуют по одному Каннон и Дзидзо. Это широко пропагандировалось с тем, чтобы подвижник, все еще считавший себя страдающим путником, движущимся по шести путям, мог бы обрести утешение и помощь этих бодхисаттв *внутри* мира превращений. Хотя очень часто Каннон и Дзидзо представлялись иконографически служителями будды, например — Амитабхи,⁸⁷ между Буддой и бодхисаттвой существует существенная разница. Амидаистское благочестие уверено в том, что Амида, как Будда, является наипросветленнейшим существом из всех, обладая властью непосредственного перемещения верующего из области сансары в нирвану. В противоположность этому, культ таких фигур, как Каннон и Дзидзо выражает концепцию бодхисаттвы, который осознанно остается в сансаре, в области превращений, ради того, чтобы помогать подвижникам в восхождении по системной лестнице. Эти две формы сострадания были совместимы; легко увидеть, что буддисты, желающие покоя и безопасности на каждом уровне и для каждой возможности, практиковали оба подхода.

Милосердие, проявленное собранием шести Каннон (Гуань-инь), имело своим происхождением Китай; мы находим изображения таких фигур на стенах Дунь-хуан, о них упоминается в самом важном тексте школы Тянь-тай *Мо-хо-чжи-гуань*, составленном Чжи-и (538–597).⁸⁸ Что касается Ди-цзана, китайского предшественника Дзидзо, то здесь не просматривается наличия шести его фигур в соответствии с шестью путями.⁸⁹ В Японии же Дзидзо считается способным помочь избежать страданий на каждом из шести путей со второй половины девятого века. Существует много свидетельств того, что фигура Дзидзо пустила особо глубокие корни в массовом сознании японцев. Например, в *Кондзяку-моногатари*, важном литературном произведении эпохи Хэйан, получившем широкое распространение, Дзидзо описывается, как один единственный бодхисаттва, занятый умерением страданий обитателей ада.⁹⁰

В *Сясэки-сю*, самом важном произведении легендарной литературы тринадцатого века, Дзидзо подчеркнута изображен отличным от Шакьямуни и Амида в том, что он избирает не жизнь в Чистой Земле, но шесть путей, где может помогать много согрешившим и уменьшать их страдания.⁹¹

В японской иконографии понемногу стали предпочитать изображения Дзидзо в виде молодого монаха (или мальчика), а к периоду Муромати (1334–1573) прочно установилась особая связь между его образом и детьми, в особенности — умершими, переходящими из одной жизни в другую; в некоторых *отоги-дзоси* (морализаторских рассказах для детей) это ясно отражено.

Впоследствии особо ярким развитием этой популярной традиции стало помещение изображений Дзидзо — зачастую чрезвычайно грубых, рубленых — на перекрестках и поворотах дорог. Сходство со структурой шести путей было очевидным; по всей японской территории были расположены видимые напоминания о невидимом бодхисаттве, который мог направить живые существа, особенно — детей, стоявших на самом критическом перепутье: между смертью и последующим рождением. Так и вся средневековая системность, и особо действенные средства достижения более предпочтительного перерождения символизировались в придорожных каменных иконках Дзидзо, причем еще более усиленно, когда на перепутье ставилась группа из шести фигурок. Некоторые считают, что формы статуэток, несколько фаллические по форме, могли вызывать ментальные ассоциации с плодородием,⁹² посредством чего Дзидзо становился дважды эффективной фигурой для родителей, недавно лишившихся ребенка, которые желали ему добра, а также хотели бы усилить перспективы обретения будущего потомства.

Вторым способом избежания страданий на шести путях (*рокудо-бакку*) было — определить место, превосходящее их все. Из таковых самым популярным был Западный Рай Амида. По Вацудзи Тэцуро, Западный Рай (*дзёдо*) являлся в сущности седьмым метафизическим уровнем, расположенным выше и вне исходных шести.⁹³ Он рассматривался, как географическое место нирваны; исходные же шесть, в противоположность, являлись миром сансары. Те, кто возрождался в Чистой Земле, уже никогда не должны были перерождаться в каком-либо из *рокудо*, будучи вытаснены оттуда божественной властью Будды Амида. Наилучшим способом реализации неразрывной связи между Амида и подвижниками являлось возгласение *нэмбуцу*. По представлениям амидаистов, перерождение не детерминируется просто точным подсчетом добрых и злых поступков на суде Яма, царя страны мертвых (о чем упоминается в *Нихон рёи-ки*). Скорее, по их убеждению, последние часы жизни человека, его последние мгновения, имеют чрезвычайную важность. Это — время перехода, опасности, возможности. Для последователя Чистой Земли в средневековой Японии эта возможность была ни с чем не сравнима; они старались воспользоваться ею максимально, возгласая *нэмбуцу* и удерживая пятицветные нити, шедшие от рук умирающего к иконографическому изображению Амида.

Самым важным раннеяпонским текстом амидаистского благочестия был *Одзё-ё-сю*, написанный Гэнсином (942–1017), монахом школы Тэндай в 985 году. Он оказал чрезвычайно сильное воздействие на сознание и литературу средневековой Японии. В нем отношения *рокудо* и рая Амида описываются, как контрастирующие. Повествование начинается с описания различных кругов ада — низшего уровня *рокудо*, а затем переходит на пять других уровней, причем они описываются в весьма непривлекательной форме. Даже область небожителей предстает несколько болезненной и предосудительной. В конце описания *рокудо*, Гэнсин пишет о Хисо-тэн, высшем из небес: “Наконец,

даже на небе Хисо никто не избегает кармы. Из этого мы можем заключить, что даже небесных удовольствий не стоит желать”⁹⁴.

Далее, с той же, а может — еще большей, чем в описаниях ада, силой изображения, Гэнсин говорит о Западном Рае в ярких деталях. Нетрудно понять, отчего этот труд стал популярен среди образованных людей на несколько столетий, моделью для соперничества в графических и литературных жанрах. Современными произведениями графики по мотивам работы Гэнсина стали *Дзигоку-дзоси* и *Гаки-дзоси* — картины, распространившие эти идеи в широкие массы.

В важном исследовании, контрастирующем с работой Гэнсина и *Нихон рёи-ки*, Бандо Сёдзюн замечает, что, если рассказы Кёкая демонстрируют кармические награды и воздаяния весьма конкретно, то *Одзё-ё-сю* озабочено прежде всего тем, чтобы “сделать ясным, что *нэмбуцу* — сущность способа превозмогания закона кармы”⁹⁵.

Таким образом, разница между двумя работами больше, чем стилистическая, это разница между кармой, считающейся неизбежной, и кармой, которую, как представляется, можно отменить. Разумеется, возможности для личного пессимизма еще более усиливались, когда подвижники амидаизма считали, что ими движет сострадание и сила, нивелирующая все воздействия плохих поступков. Связь между концепцией Гэнсина и воззрениями Хонэна (1133–1212) и Синрана (1173–1262) очевидна; превосхождение кармы и убежденность в перерождении в Чистой Земле давала жителям средневековой Японии потенциальную возможность снять напряженность в отношении перерождений на *рокудо*.

Хотя Вацудзи, вероятно, был прав, заметив, что большинство людей считали Чистую Землю седьмым уровнем, превосходящим все *рокудо*, оптимизм, происходивший из веры в силу Амида отменить карму, сильно повлиял и на то, как эти люди видели свою нынешнюю жизнь.⁹⁶

В конце XII века отошедший от дел экс-император Госиракава сочинил стихи, составившие *Рёдзин-хи-сё*; во многих из них самые прекрасные вещи этого мира сравнивались с тем, что находится в Чистой Земле. В этих стихах ощущается понимание того, что поляризация нирваны и сансары конфликтует с глубинными принципами философии Махаяны. Фудзивара Сюдзэй (1114–1204) стремился превзойти малейшее упоминание о трансцендентности Чистой Земли и выработал из этого понимания новую эстетическую категорию *югэн*. Те, кто следовал логике Махаяны, понимали, что не может быть нирваны в отрыве от сансары; в качестве амидаистов, они прилагали это и к Чистой Земле.

Третий путь снижения обеспокоенности перед лицом смерти и перерождения сочетает в себе проникновение и превосхождение, и потому несколько более сложен, чем предыдущий. В основном он был сформулирован внутри школы Тэндай, и я назвал бы его взаимопроникновением. В нем есть две фазы, вместе составляющие его уникальность. Первая — это движение с

целью превзойти *рокудо* с использованием метода, несколько напоминающего амидаистский: то есть, путем построения некоего образования выше и вне шести путей. В данном случае это четыре дополнительных пути, которые взяты из буддийской традиции в целом и из *Лотосовой Сутры* в частности. Хотя все четыре воспринимаются, как составляющие уровень нирваны, превосходящий уровень сансары (то есть нижележащие шесть путей), даже внутри этих наложенных четырех существует иерархия ценностей и размещения. В нисходящем порядке, четыре новых ранга представляют собой следующее: *шравака* (*сёмон*) — те, кто в действительности своими ушами слушали проповеди Шакьямуни; *пратьекабудды* (*энгаку*) — самопросветленные будды; бодхисаттвы (*босацу*) — те, кто станут Буддами; наконец — сами будды. В Тэндай произошла смена терминологии, в результате чего десять *путей* превратились в десять стратифицированных *миров*; их называли *дзикай*, — термином, включавшим в себя как шесть низлежащих путей, так и дополнительные четыре.

Однако, тэндайская мысль на этом не остановилась. В интеллектуальных поисках, предпринимавшихся сперва в китайской школе Тянь-гай, стало упоминаться *ши-цзе ху-чжу* (*дзикай гоку*), или “взаимопроникновение десяти миров”. Вероятно, первым эту фразу употребил Чжи-и, равно, как и подобные ей остальные. В своем величайшем труде *Мо-хо чжи-гуань* он писал, что, хотя обычно мы говорим о десяти мирах, как о неосприкасающихся местах, где каждое действие имеет свое кармическое последствие, в действительности “каждый мир включает в себя свои собственные десять миров”⁹⁷. Подразумевается полное взаимопроникновение; в каждом из десяти миров содержатся все остальные. А это означает не только то, что в аду есть будды, но и что в буддах есть нечто от ада.

Многие современные исследователи восточно-азиатского буддизма видят в этом интеллектуальный прорыв колоссального для Махаяны значения, поскольку он отрицал и снимал дуализм, присущий обычному ментальному восприятию шести путей, или десяти миров; он отбросил восприятие вселенной, как объекта, понимаемого с помощью обычной иерархии ценностей, растянутой между двумя полюсами. Тамура Ёсиро, например, видит в этом крайнее выражение не-двойственности, представляющей собой фундаментальный момент диалектики Махаяны. По этой причине, добро и зло уже не рассматриваются, как крайние противоположности, но, напротив как взаимозависимые понятия.⁹⁸

Помимо принятия этого в Тэндай, многие амидаисты с готовностью восприняли столь важное развитие мысли и инкорпорировали его в свое восприятие Чистой Земли; несомненно, Хонэн и Синран использовали этот логический ход, сделанный в традиции Тэндай, который исходно принадлежал им самим. Также и Нитирэн в своем *Кандзин-хондзон-сё*⁹⁹ писал о взаимопроникновении десяти миров.

Важность этого развития в школе Тэндай не ограничилась его влиянием

на буддийских лидеров, что обычно ассоциируется с изменениями в эпоху Камакура. После *Лотосовой*, *Кэгон* и *Вималакирти* сутр, трактаты, приписывавшиеся Чжи-и — в особенности *Мо-хо чжи-гуань* (*Макасикиан*) — были, вероятно, трудами на китайском языке, самыми читаемыми образованными людьми в эпоху Хэйан. Мы рассмотрим позже важность мыслей Чжи-и для хэйанских поэтов; он оказывал воздействие на поэзию на протяжении всего средневекового периода. Я попытаюсь также показать, что они легли в основу размышлений Дзэами и пронизывают всю драму Но. Недвойственность была не только основной проблемой, занимавшей буддийских мыслителей в период средневековья; она стала также концептуальным контекстом и стимулом для выдающихся художественных достижений.¹⁰⁰

В этой короткой типологии способов избежать страдания перерождений последний, четвертый метод является, возможно, наиболее утонченным. У него есть сходства с другими тремя, однако также и важный отличающийся нюанс. За неимением лучшего термина, я называю его «людизацией» перерождения в систематике ценностей, чтобы указать на восприятие всей системы *рокудо*, как арены для игр.¹⁰¹

Она чрезвычайно важна во многих аспектах для отношений буддизма с различными искусствами средневековой Японии. Она имеет также громадную ценность для понимания того, как, на основе ортодоксального буддизма, сознание средневековой Японии избежало пессимизма таких идей, как *манпо*,¹⁰² и вместо этого открыло замечательную способность радоваться; ту способность, что на протяжении столетий производила массу юмора, праздников, шуток и удовольствий “изменчивого мира”, лирику Иккю и Рёкана и комедии *кёгэн*. Коротко говоря, средневековые японцы продемонстрировали способность к игре во многих ее формах.

Свидетельства этому, как концептуальные, так и текстуальные, существуют во множестве источников. В одной из последующих глав рассматривается, к примеру, как *Вималакирти-сутра* (*Юйма-гё*) функционирует в качестве базиса некой блестящей словесной игры образованных людей. Нижеследующее рассуждение Кадзияма Юити относится к элементу игры (*асоби*) в литературе *Праджняпарамита* (*Ханья*) и *Аватамсака-сутры* (*Кэгон-кё*). Он делает важное замечание о концепции бодхисаттвы, трудящегося в сфере страданий с тем, чтобы помочь всем живым существам обрести спасение.

Бодхисаттва — не тот, кто добивается совершенства в мудрости, одновременно считая свою деятельность суровым испытанием. Он никогда не сможет сделать ничего доброго для живых существ, если будет видеть в себе аскета; напротив, лишь получая удовольствие от делаемого добьется он успеха. Причина в том, что, поскольку “я” отсутствует совершенно, даже “я” бодхисаттвы — это пустота.¹⁰³

Далее Кадзияма пишет о том, что часто называют *дзюдзи-кё* — о главе из

Сутры Кэгон, в которой описываются десять самых важных *бхуми*, или стадий развития бодхисаттвы. Суммируя все, что говорится в сутре о высших стадиях, он говорит:

Затем, все действия бодхисаттвы отправляются свободно, без единого намека на хоть какое-то усилие [*муку югё*]. Это значит, что его действия не есть нечто намеренное, производимое с целью достижения его собственных определенных целей; они, таким образом, не обусловлены намерениями. Это подразумевает, что спасение обретается легкими практиками, иногда эквивалентными “играм” [*асоби*, или *югё дзинцу*]. Даже сострадание не мыслится, как сострадание, но становится, так сказать, несвязанным состраданием, поскольку в нем нет приверженности целям. Вот почему действия бодхисаттвы пустотны и чисты.¹⁰⁴

Хотя это ударение на свободе бодхисаттвы и его не-привязанности к целям, актуализирующим “я”, характерно для большинства источников традиции Махаяны, самые конкретные примеры его действий, рассматриваемых, как разновидность игры, мы находим в литературе Дзэн. По Янагида Сэйдзан, эта концепция имела прямое воздействие на всю идею кармы и перерождений на *рокудо*. Янагида предполагает, что, начиная с Ма-цзы Дао-и (709–788), в традиции стали смотреть на проблему трансмиграции позитивно: “[Дзэн] делал ударение на объяснении перерождений в терминах непосредственного перехода в другой вид [*ируи-тюгё*], то есть взваливания на себя кармы ранних жизней и веселой игры на всех шести путях и четырех типах рождений [*рокудо сисё*]”¹⁰⁵.

Идея *ируи-тюгё* чрезвычайно ценна, поскольку сопрягает и подразумевает в себе одновременно по крайней мере три момента: во-первых, свободное движение трансспецификации по *рокудо*; во-вторых, движение со стороны Будды, когда тот оставляет свой просветленный мир и входит в мир загрязненный, чтобы спасти других; в-третьих, использование дзэнским мастером различных техник и методов для способствования обретению просветленности учениками. Ударение делается скорее на свободе, чем на необходимости, и каждое из этих значений включает в себя остальные.

Этим иерархия ценностей, в которой будды ставятся на самый верх, а страдальцы ада — на самый низ, радикально релятивизируется — по крайней мере для тех, кто стали приверженцами *ируи-тюгё* и обрели свободу бодхисаттвы, то есть независимость от привязанности к целям, направленным на собственное “я”. В этом смысле, даже состояние будды находится нигде, кроме как в том самом месте, где ты есть. Как написано в *Линь-цзи лу*, Учитель сказал: “Упокой мысль беспрестанно ищущего сознания, и ты ничем не будешь отличаться от Патриарха Будды. Ты хочешь узнать Патриарха Будду? Он — не кто иной, как ты, стоящий передо мной и слушающий наставления”¹⁰⁶.

В *Линь-цзи лу* (*Риндзай-року*) изображен человек, не понимающий, что “обыденное сознание и есть Дао”, и поэтому терроризируемый мыслями о

перерождениях. В следующих отрывках этого классического текста Янагида, однако, находит моменты, позитивно оценивающие карму ранних жизней и пользующиеся ею для собственного удовольствия: “Истинный Муж Пути ... находит использование своей прошлой карме; принимая все вещи такими, какими они приходят, он одевается; когда он хочет гулять, он гуляет, когда — сидеть, то сидит; у него никогда нет даже намека на мысль о стремлении к состоянию Будды”¹⁰⁷.

Возможно, введение элемента игры в *рокудо* лучше всего продемонстрировано в классическом коане из *У-мэнь гуань*, озаглавленном “Бай-чжан и Лиса”:

Когда бы Учитель Бай-чжан ни давал наставлений (*тэйсэ*) о Дзэн, среди монахов сидел и слушал пожилой человек, ухивший после окончания со всеми. Но в один из дней он остался, и Учитель спросил: “Кто ты, стоящий здесь передо мной?” Старик ответил: “Я не есть человеческое существо. В прошлом, во времена Будды Кашьяпа, я был настоятелем монастыря. Однажды монах спросил меня: ‘Впадает ли просветленный человек в [сети] причинности?’ ‘Нет,— ответил я,— и из-за такого ответа был принужден жить в теле лисы пятьсот лет. Умоляю тебя, скажи мне нужные слова и освободи меня из лисьего тела’”. Затем старик спросил Бай-чжана: “Впадает ли просветленный человек в [сети] причинности?” Учитель ответил: “Он не отрицает причинность”. Услышав это, старик немедленно стал просветленным. Поклонившись Бай-чжану, он сказал: “Теперь я освобожден от лисьего тела, которое будет найдено за горами. Осмелюсь просить у Учителя похоронить меня, как почившего монаха”.

Учитель приказал ударить в гонг и объявил монахам, что после полуденной еды произойдет погребение усопшего монаха. Монахи удивлялись, говоря: “Мы все в добром здравии. В Храме Нирваны нет больных монахов. О чем он говорил?”

После еды Учитель повел монахов к скале за горой, указал посохом на мертвую лисицу и приказал кремировать ее.

Вечером Учитель взшел на помост в зале и рассказал монахам всю историю. Тогда Хуан-бо спросил: “Ты говоришь, что старик не смог дать правильный ответ и был принужден пятьсот лет жить в лисьем теле; а если бы его ответ был верным, кем бы он стал?” Учитель ответил: “Подойди ко мне ближе, я скажу тебе”. Хуан-бо подступил тогда к Бай-чжану и шлепнул его по лицу. Учитель громко рассмеялся и сказал: “Я думал, что у чужеземцев красная борода, но вижу, что это — чужеземец с красной бородой”.

Комментарий У-мэня:

Не впадать в причинность. Отчего его обратили в лису? Не отрицать причинность. Почему его освободили из лисьего тела? Если у тебя есть глаза, чтобы увидеть сквозь это, тогда ты поймешь, что бывший настоятель монастыря поистине наслаждался своими благословенными пятьюстами годами жизни в виде лисы.

Стихотворение У-мэня:

Не впадая и не отрицая:
Чет и нечет — на одной костяшке.
Не отрицая и не впадая:
Сотни и тысячи сожалений!¹⁰⁸

В стиле Чань, или Дзэн, этот *коан* отрицает обыденное понимание перерождения; “падение” старого монаха в тело лисы на срок в 500 лет интерпретируется У-мэнем, как проживание пятисот счастливых, благословенных жизней, а значит это — никакое не падение. Здесь, однако, нет простого отрицания; хód гораздо более сложный. “Людизация” *рокудо* не подразумевает его снижения до уровня смешного. Также, превращение его в арену для игры и удовольствий истинного человека Дао не означает его изменения до уровня символа. Дзэнские тексты признают, что перерождение ввергает непросветленных в состояние паники и страха, при том, что по иронии именно их всеобъемлющий страх не дает им понять — как надо играть на шести путях.

Тем не менее, сравнивая эпизоды из *Нихон рёи-ки* с подобными вышеизложенному из *У-мэнь гуань*, можно сразу же заметить значительную разницу в отношениях. Хотя в обоих текстах говорится о перерождениях, они серьезно отличаются, причем не в смысле простоватости одного и утонченности другого; как мы видели, и в *Нихон рёи-ки* демонстрируется достаточная риторическая способность, тогда как (что отмечают многие) *У-мэнь гуань* содержит некоторые элементы грубоватости. Разница заключается в той степени, до которой в *У-мэнь гуань* иерархические ценности в систематике *рокудо* рассматриваются, как самообусловленные и относительные. Человек Пути обладает свободой, чтобы перевернуть их с ног на голову, или даже “убить Будду”, потому что, по словам *Линь-цзи лу*, он — “человек без рангов”,¹⁰⁹ тот, кто, “обретя истинное видение, не ощущает воздействия рождений-смертей, но свободно уходит, или остается”¹¹⁰. Его свобода есть часть игры ни к чему не привязанного бодхисаттвы.

Хотя игровой метод превосходения боли перерождений получает в Дзэн особое ударение и яркую выраженность, он ни в коей мере не ограничивается этой традицией. Поскольку он основывается на концепции бодхисаттвы, общей для почти всей Махаяны, идея спасения, прочувствованного в форме игры, в том или ином виде появляется в целом ряде школ. Мы уже отмечали, что в сборнике стихов императора Гоширакава *Рёдзин-хи-сё* верующий амидаист описывается как бы играющим в этом мире, как если бы это уже была Чистая Земля. Более, чем похоже, что многочисленные ритуальные доспехи буддизма Сингон следует, при всей их величавости, рассматривать, как глубоко игровые. Несомненно, практика *одори нэмбуцу* (“танцующее возглашение имени Будды”) являлась разновидностью спасения посредством игры. Танцы, корни которых ведут к пляскам и припевкам святого человека Коя (903–972), стали

регулярной частью амидаистских молений Иппэна (1239–1289) и в основанной им школе Дзи. Целые комнаты были построены для буддийских танцев, и современники (зачастую критически к этому относящиеся) описывали их, как не жилые, но предназначенные исключительно для «игр». ¹¹¹

Примеры игровых способов избегания, или, по крайней мере, смягчения страданий, связанных с перерождением, можно приводить до бесконечности. Более того, как мы укажем позже, существовала глубокая связь между понятием спасения, как игры, и буддийским оправданием игривости в литературе и драматургии. Эта связь была отображена средневековой японской культурой всем многообразием способов.

Приведенное краткое описание четырех основных типов *рокудо-бакку* далеко не исчерпывает всего многообразия. Этим перечнем мы предполагали представить интеллектуальный спектр, в котором концепции и символы спасения — каждый имел свое особое место и играл специальную роль. С точки зрения историка любая из них, равным образом, как и философия *Нихон рёи-ки*, провозглашает себя традиционной и истинно буддийской. Выделить из них какую-то одну значило бы вступить в средневековую полемику; в результате мы вынуждены были бы принести в жертву возможность наблюдать весь ряд интеллектуальных возможностей, включавших в себя всю средневековую эпистему.

Такой анализ также предполагает, что значение различных культов, школ и движений в средневековом японском буддизме не было выявлено в достаточной степени социологическими и психологическими объяснениями. Более полезным является признать продолжительную интеллектуальную борьбу, чтобы прийти к удовлетворительной концепции мира. Попытка нарисовать понимаемый и удовлетворительный портрет действительности требовала не только усилия образованных людей и интеллектуалов, но также осмысленного участия простолюдинов. Разумеется, в любом подобном усилии значительную роль играли социальные и личностные процессы.

В этом содержится подтекст для нашей интерпретации явных соперничеств между харизматическими буддийскими лидерами и различными школами в средневековой Японии. Не отрицая того, что каждая из них стремилась к власти и к увеличению числа своих последователей, мы должны признать, что каждый мыслитель и каждая школа старались также дать ответы на интеллектуальные и экзистенциальные вопросы, поставленные систематикой *рокудо* и принципом перерождения. Каждая из них стремилась найти самый адекватный путь к снятию всех несоответствий, аномалий и разрывов в описываемой парадигме реальности. Более того, каждая провозглашала, что нашла в существующем каноне в процессе передачи учения некий специфический, единственный текст, фразу, символ, клятву, ритуал, или концепцию, которая, если придавать ей первостепенное значение, снимала, или полностью разрешала наиболее сложные проблемы. История того периода переполнена примерами такого рода.

Простое преумножение таких решений, равным образом, как и интенсивность соперничества между школами и их лидерами, в особенности в

период Камакура, до определенной степени скрывали тот факт, что все они в значительной мере разделяли одну и ту же эпистему. Хотя они не соглашались друг с другом, но сходились на общем наборе проблем, относительно которых между ними не было согласия. ¹¹²

Так, у них был единый словарь, общие процедуры апеллирования к властям (текстуальные и институциональные) и общая уверенность в том, что особое созвездие специфических черт делало буддизм достойным интеллектуальной и социальной гегемонии. Более того, систематика *рокудо* являлась тем базовым компонентом общей эпистемы, разделявшейся как образованными интеллектуалами, так и темными крестьянами. Принятая в конце концов, как априорная истина, она получила доверие людей всех общественных сфер. По выражению Вацудзи, для той эпохи это был “здоровый смысл”.

Анализируя такую работу, как *Нихон рёи-ки*, возможно стать свидетелем начала средневековой эпохи в Японии. Гораздо труднее описать окончание этой эпохи; вероятно, к этой проблеме легче будет подойти, предположив важность различия *присутствия* и *гегемонии* буддийской парадигмы. Остаточное присутствие космологии *рокудо* и концепции перерождений продолжается и в Японии двадцатого века, хотя современные ученые и апологеты буддизма делают ударение на психологической, а не буквальной истинности концепций шести путей и трансмиграции. Также, среди традиционалистов и горячих последователей буддизма в менее образованных кругах японского общества перерождение и шесть путей, вероятно, продолжают сохранять свой средневековый статус в виде здравого смысла, не нуждающегося в особой защите. Тем не менее, сам факт, что в двадцатом веке в Японии пришлось прибегнуть к апологии буддизма, является доказательством того, что он где-то потерял свою жизнеспособность, свой априорный статус неоспоримой истины в отношении реальности. Среди интеллектуалов и просто образованных людей это отступление буддийской парадигмы в область, где ее можно подвергать сомнению и нападкам, без сомнения произошло в эпоху Токугава. Потеря буддизмом своей интеллектуальной гегемонии ясно просматривается в отрицании Мотоори Норинага (1730–1801) и в движении Кокугаку, которое рассматривало и буддизм, и конфуцианство, как иноземные заимствования в Японию. Этот возврат к истокам представляет то, что Г.Д. Арутюнян назвал “изобретением, или ‘внезапным возникновением’ нового способа изложения” ¹¹³.

Хотя верно то, что и для Мотоори Норинага, и для Хирата Ацутанэ (1776–1843) “вопрос смерти и потустороннего существования казался насущным”, ¹¹⁴ они выводили свои космологические взгляды из архаичных, небуддийских источников и не использовали в целях познания идеи кармы и перерождения. Они, таким образом, явились явными конкурентами долго державшейся буддийской схемы; это — сигнал, что парадигма *рокудо*, как бы долго она не присутствовала, больше не могла удерживать свои средневековые позиции в качестве априорной истины, здравого смысла своего времени.

ГЛАВА III

ПОСТОЯЛЫЕ ДВОРЫ И ХИЖИНЫ: СТРУКТУРА НЕПОСТОЯНСТВА

quid ultra?
concupiscent docte;
— Ювенал VI, 189
неверно процитированный Монтенем

Буддийское учение о том, что вне закона *анитья*, или “необходимых перемен”, ничего нет, кажется всеприсущим, когда мы обозреваем литературу традиционной Японии. По-японски это называлось *мудзэ* и поскольку, как заметил Айван Моррис, было даже темой азбучного стихотворения, разучиваемого младшеклассниками, нам не следует удивляться, когда мы обнаруживаем, что “... буддийское ударение на неизбежном исчезновении всего оказало основное влияние на литературу Хэйан и позднейших периодов”¹¹⁵.

Богатство и разнообразие оттенков этой идеи недостаточно исследовались западными учеными. В данной главе предпринята попытка бросить взгляд на некоторые из сокровищ в основном проводя кое-какие разграничительные линии и отмечая определенные зависимости. Основной целью мы ставили выяснение структуры *мудзэ* в том виде, в каком она проявилась в литературных образах хижины отшельника и постоянного двора.

Поскольку мы собираемся обращать внимание на *структурные* особенности, лежащие под поверхностью океана индивидуальных примеров, ударение в этой главе сделано на логическом соотношении между этими двумя образами, взятыми более или менее синхронно, а не на том, что выступает за диахроническую перспективу.¹¹⁶

Такое ударение на длительности внутри обычаев не должны, однако, исключить несколько предварительных замечаний о переменах, произошедших с идеей повсеместных изменений.

Хелен Крэйг Маккаллоу описывает различия между Китаем и Японией с учетом *мудзэ* следующим образом: “В большинстве случаев буддизм эпохи Хэйан не слишком отличался от буддизма эпохи Шести Династий, или ранней Тан, однако в нем действительно можно найти необычное внимание к концепции непостоянства в природе и человеческих отношениях”¹¹⁷.

В таких классических произведениях, как “Повести о блистательном принце Гэндзи”, это проявляется особенно отчетливо, причем когда под “природой” подразумевается кругооборот времен года, а “человеческие отношения” означают постоянно меняющиеся любовные связи в среде пресыщен-

ной элиты. Вместе они повторяют и усиливают тему неизбежности исчезновения. Однако, к концу эпохи Хэйан — то есть к двенадцатому веку — в литературе проявилось особое ударение на *мудзэ* жилищ и временных пристанищ.¹¹⁸

А это предполагает, что с того момента и далее *мудзэ* рассматривалось не только как *непостоянство* то есть, как временная категория, но и как *нестабильность* — категория пространственная. Эта пространственная коннотация, матрица, из которой возникли литературные образы постоянного двора и хижина отшельника, есть также продление сферы воздействия *мудзэ*. Ее появление совпадает с изменением также и в объеме и характере *мудзэ* природы. Больше она уже не ограничивается более или менее предсказуемой сменой сезонов; через посредство землетрясений, наводнений и пожаров непостоянство/нестабильность приобретает совершенно непредсказуемый характер.

В своей новой коннотации *мудзэ* часто ощущалось публично и коллективно; оно уже не ограничивалось частным опытом тех, чье взаимное любовное чувство исчезло. И, как ясно показывает литература, отражавшая исторические события второй половины двенадцатого века, военные действия тех лет рассматривались не только, как сигнал к окончанию эпохи Хэйан, но и как сильное проявление *мудзэ* в общественной жизни, как результат вовлеченности самого человека в невежественное состояние.

Понемногу *мудзэ* стало применимо ко всему. Все вещи движутся в пространстве и во времени. Ничто не остается неподвижным и не пребывает неизменным. Многократно использовавшимся символом *мудзэ* в литературе того периода было человеческое жилище, особо выраженное в современных тому времени образах хижина отшельника и постоянного двора для путешественников. Японцы позднеклассического и средневекового периодов находили в этих образах выражение *мудзэ*, остававшееся неизменным на протяжении столетий и, возможно, латентно присутствующее даже в японской беллетристике двадцатого века. Хижина и постоянный двор немедленно воспринимаются читателем японской литературы, как потенциальные символы непостоянства/непрочности. Два эти образа функционируют весьма утонченно и в конечном счете понимаются лучше не изолированно друг от друга, но как две половины единой структуры “двуликого Януса”. Их анализ раскрывает некоторые уникальные аспекты сознания средневековых японцев. В данной главе мы рассматриваем их сперва обособленно, а затем — вместе, как единое целое.

Хижина отшельника

На протяжении двенадцатого века в Японии произошел внезапный и радикальный поворот во взглядах людей, сочинявших лучшие образцы поэзии и прозы. Женщины во дворцах и роскошных особняках уже не писали

произведения, составлявшие золотой фонд литературы; большинство лучших работ сочинялись мужчинами, считавшими себя монахами, или, по крайней мере, до определенной степени удалившимися от общества.¹¹⁹ Причины этого сложны и включают в себя как изменение ситуации в обществе, так и новые влияния с материка. Для нашего конкретного рассмотрения важно то, что кисть перешла из рук придворной дамы к монаху (*индзя*), то есть к лицу, либо оставившему мир, либо считавшему, что так поступает. Таким образом получилось, что хижина отшельника, *ио*, или *иори*, часто альтернативно именованная *соан* («травяная хижина»), стала не только реальным, или предполагаемым местоположением литературного сочинительства, но также одним из центральных литературных образов.¹²⁰ Как демонстрируется ниже-приведенным примером, это была, одновременно, и условность, и структура.

На Камо-но Тёмэя (1153–1216) частично повлияли описания даосских и буддийских отшельнических хижин в китайской литературе, а также *Титэй-но ки* — японское произведение десятого века; однако, его *Ходзэ-ки* («Записки из хижины») считается, вероятно, лучшим прозаическим описанием жилища, намеренно смоделированного по принципу *мудзэ*, который формировал всю реальную действительность. Исида Ёсисада, признанный исследователь такой литературы, видит работу Тёмэя, как наиболее типичный средневековый взгляд на хижину отшельника.¹²¹ Приведем несколько ключевых отрывков из «Ходзэ-ки»:

Течение в реке не прекращается, а ее вода никогда не одна и та же. Пузырьки, плавающие на поверхности пруда, то исчезающие, то вновь образующиеся, недолговечны: то же и в мире людей и их жилищ. Можно представить себе, что дома в столице, большие и маленькие, состоящие друг с другом роскошеством крыш, остаются неизменными на протяжении поколений, однако, когда мы начинаем выяснять — так ли это, то оказывается, что старых домов очень мало. Некоторые сгорели в прошлом году и выстроены заново; величественные строения превратились в лачуги, а те, кто в них жил, пали столь же низко. Город тот же, что и был, количество людей столь же велико, но из тех, кого я знал, едва ли остался каждый двадцатый. Они умирают утром, они рождаются вечером, подобно пене на воде.

Из человеческих стремлений ни одно не есть столь же бессмысленно, как использование сокровищ и сил души для постройки домов в столь опасном месте, как столица.

Теперь, когда я достиг возраста шестидесяти лет, и моя жизнь вскоре растворится, как исчезают капельки росы, я устроил себе временное жилище, где проведу свои последние годы. Это — хижина, в которой путешественник сможет провести единственную ночь; она подобна кокону, свитому престарелым шелкопрядом. Это жилище не составляет по размерам и сотой доли того особняка, в котором я провел среднюю половину своей жизни.

Я не успел и опомниться, как отяжелел годами, и с каждым переездом мое

жилище становилось все меньше. Нынешняя моя хижина выглядит необычно. Она всего десять квадратных футов по площади и менее семи футов в высоту. Я не выбирал именно это место взамен какого-то другого и построил свой дом, не советуясь с предсказателями. Я заложил фундамент и покрыл крышу грубым тростником. Я закрепил штыри на соединениях бревен чтобы было проще переехать в другое место, если мне что-то не понравится. Что сложного будет мне сменить свое жилище? Всего двух повозок хватит, чтобы перевезти весь дом, и, кроме платы вознице, не будет никаких расходов.

Лишь в маленькой хижине, построенной на короткое время, можно жить безо всякого страха. Она очень мала, но вмещает кровать, на которой я сплю ночью, и стул для сидения днем; в ней есть все необходимое для моего проживания. Краб-отшельник предпочитает жить в маленькой раковине, потому что знает размеры своего тела. Скопа остается на пустынном берегу, поскольку боится людей. Я похож на них. Зная себя и мир, я не имею амбиций и не смешиваюсь с миром. Я ищу лишь покоя; я радуюсь отсутствию горя.¹²²

На основе этого отрывка мы можем сделать следующее предположение. Во-первых, *мудзэ*, внимание к которому привлекает Тёмэй, явно выходит за рамки смены времен года и частной жизни индивидов. К этому моменту в истории *мудзэ* также виделось в естественных катаклизмах и во всей общественной жизни. Тёмэй мог, разумеется, указать на многочисленные крушения конца двенадцатого века, как на очевидные доказательства того, что происшествия, отмеченные в континентальных источниках, случались также и на японском архипелаге. Во-вторых, особенно важным представляется фокусированность Тёмэя на том, что происходит с человеческим жилищем; он выделяет его для особого рассмотрения — «...недолговечны; так же и люди, и их жилища». Место проживания становится не просто еще одним примером демонстраций *мудзэ*, но контекстом особой важности, специальным посредником между большим контекстом — миром в целом, и маленьким — индивидом. Все пронизано *мудзэ*; оно всеприсуще.

В *Ходзэ-ки*, однако, есть гораздо больше заслуживающего внимания. Мы можем узнать больше относительно того, что хочет сказать Тёмэй об отшельничестве, если выявим особенности уединенной хижины в его описании, противопоставив их другому типу жилища — обычному дому. Ибо, несмотря на то, что некоторые из особенностей всего лишь контурно намечены, или подразумеваются, Тёмэй явно определяет свои предпочтения, а предпочтения подразумевают контраст. Ниже приведены наиболее бросающиеся в глаза сравнительные характеристики:

Обычный дом	Хижина отшельника
1. в столице	вдалеке от столицы; в горах
2. насколько можно большой	насколько можно маленькая («с каждым переездом... все меньше»)

Обычный дом	Хижина отшельника
3. открыта опасностям («опасная... столица»)	свободна от опасностей, неподвержена им («подобна скопе на пустынном берегу»)
4. неподвижен, с фиксированным местоположением («неизменен от поколения к поколению»)	намеренно подвижна, может быть перенесена на другое место («ее перевозят две повозки»)

Тёмэй изо всех сил стремится сделать свое жилище подвижным, однако совершенно безразличен к выбору места. Устраивая свою хижину, он не придает никакого значения обычному учитыванию геомантии в китайской традиции *фэн шуй*: «Я построил свой дом, не советуясь с прорицателями». К тому же, он собрал хижину, вероятно, с помощью металлических крюков с петлей¹²³, — тип конструкции, предназначенной для разборки и собирания в ином месте. «Разве сложно будет сменить мое жилище?», — спрашивает он.

Этот риторический вопрос Тёмэя чрезвычайно важен, особенно потому, что он недвусмысленно отмечает ненужность, или бесполезность предсказателей. Здесь осознанно буддийский характер работы становится совершенно очевидным. Тёмэй говорит о том, что тщательное следование правилам геомантии — важному элементу традиционной китайской мысли, который являлся не менее важным и для японцев (при выборе, к примеру, лучшего места для основания столицы Хэйан-кё, а также благоприятных местоположений для буддийских монастырей) — стало для него непринципиальным, либо — делом достаточно вторичным. Внимание Тёмэя к этому моменту представляется несколько намеренным; он говорит, что геомантия не может быть достаточно эффективной в предотвращении неурядиц и потрясений. В противоположность этому, он находит *мудзё* — специфически буддийскую идею, интеллектуально и персонально совершенно неотразимой. Здесь очень отчетливо выступает гегемоничность буддийских идей в средневековой Японии. Тёмэй видит, что все концептуальные системы занимают таким обыденным и приземленным делом, как выбор места для жилища на земной поверхности; и он видит различие между философией китайской геомантии и буддизма. Вместо несвязанного набора идей и систем в подобном контексте, для него открываются четко выстроенные приоритеты, среди которых превагирует отчетливо буддийская идея.

Это еще более усиливается тем, что Тёмэй принимает *мудзё*, как факт существования, с которым ему необходимо гармонизировать себя. Так, когда он задает риторический вопрос — «Разве трудно будет мне сменить это жилище?», на втором смысловом уровне подразумевается изменение своего места, или пребывания в последовательности жизней в буддийской схеме вещей. Легкая смена местожительства в эмпирическом мире аналогична перемещению без усилий по серии инкарнаций к конечной цели — нирване. Поскольку

метафизические движения в идеале должны совершаться с максимальной готовностью, перемещения без усилий по ветхой хижине, стоящей на обычной земной поверхности, указывает на упрощенность делания более серьезных шагов — из одной жизни в другую. В идеале оба вида перемещений должны быть осуществляемы с максимальной легкостью. Более того, перемещение своей хижины здесь и сейчас есть ни с чем не сравнимая практика умирания и перерождения. Тёмэй желает сказать, что человек должен научиться вести такое существование, которое на всех уровнях пребывает в гармонии с законом непостоянства/нестабильности. Неизбежным следствием представляется то, что он должен отбросить все позиции и конструкции укреплений против *мудзё*, — все эти тщеславные и пронизанные невежеством величественные дома с «гордыми крышами», весьма подверженные воздействию огня и воды.

Таким образом, разница между обычным домом и хижинной отшельника состоит не только в материальной конструкции, но и в религиозной символике; уже изложенные феноменологические контрасты выражают также следующие личностные и религиозные:

Обычный дом	Хижина отшельника
5. возводится от невежества («безрассудства человеческих стараний»)	возводится от знания («Теперь мне... шестьдесят») («Зная себя и мир...»)
6. вызывает страдания, страх, мучения, скорбь	дает покой («я радуюсь отсутствию скорби»)

Все же, дидактический элемент никогда не предстает навязчивым в *Ходзё-ки*, но пребывает скрытым в массиве, который без него явился бы чистой формой беллетристики.

В случае с монахом Сайгё прославления его убежища предстают, скорее, не в прозаической, но поэтической форме. Несколько предвосхищая слова Тёмэя, описания, которые дает Сайгё своей хижине, также отображают ее сущностную преходящность, но в терминах ее легкости и проницаемости, а не подвижности:

абарэтару
куса-но иори-ни
мору цуки о
содэ-ни уцуситэ
нагамэцуру кана

Эта протекающая, рассыпающаяся
хижина из травы, открытая лунному свету...
Я смотрел на нее
все то время, что она отражалась
в слезинке, упавшей мне на рукав.¹²⁴

Возможно, именно характерное для Сайгё настаивание на прямых отношениях с миром природы приводит к тому, что он предпочитает такую образность, где жилище предстает распадающимся и, таким образом, снимающим барьер между поэтом и природой.¹²⁵ Но, вдобавок к личным причинам

такого изображения хижины, Сайгё наверняка показывал ее такой, какой она вообще представлялась, а именно: протекающей, неустойчивой и расползающейся по швам конструкцией. В этом стихотворении хижина (*иори*) представлена в беспорядке (*абарэтару*), как бы подверженная опустошительному воздействию стихии. Образ воды, понижающий поэму, скрыто присутствует уже в первом слове; *абарэтару* предполагает, что только что прошла сильная буря. В таком обветшалом состоянии хижина позволяет лунному свету проникать, или протекать (*мору*) внутрь, отражаясь в слезинке, которая, хотя это лишь подразумевается, лежит на рукаве одежды поэта. Дождь, «протекающий» внутрь лунный свет и слезы, катящиеся из глаз поэта — таковы три взаимоусиливающие ассоциации открытости и пронизаемости, вновь и вновь вызывающие образ ветхости хижины.

Такое описание хижины, в буквальном смысле разваливающейся на куски, представляется базисным; хижина должна быть восприимчива, как некий переход. Здесь, однако, изменения видятся, как естественные разрушения, а не как предвидимые разборки и перемещения. По объяснению Исиды: «В дополнение к тому, что эти отшельнические хижины собирались весьма примитивным способом, многие из них разрушались, но никогда не восстанавливались. Таким образом, поскольку они оставались в таком ветхом состоянии, мы привыкли ассоциировать ‘хижину из трав’ с чем-то развалившимся. И в литературе они неизбежно описываются, как нечто в полном запустении»¹²⁶. Итак, мы с полным основанием воспринимаем образ отшельнической хижины, как жилища в состоянии всепронизываемости и беспорядка. Более того, в поэме Сайгё заключены столь богатые ассоциации мокроты и текучести, что мы воспринимаем хижину как бы промокшей насквозь, или, во всяком случае, далеко не сухой.

В следующем стихотворении Сайгё говорит о том же, но с использованием иной поэтической техники:

идзуку-ни мо
сумарэдзуба тада
сумадэ аран
сиба-но иори-но
сибаси нару ё-ни

Нигде нет места
чтобы остаться и жить,
кроме как — где угодно.
Любая хижина из трав скоро оставляет
свое место в этом губительном мире.¹²⁷

Поэт полностью использует омофонический потенциал двух слов в последних двух строчках: *сиба* («трава») и *сибаси* («временный»). Оба функционируют грамматически, как определения. Они звучат почти одинаково. Вдобавок присутствует концептуальное подобие, поскольку построенное из травы является неизбежно временным. Таким образом, мы не сильно ошибемся, увидев соединение существительных с определением и сделав заключение, что поэт предполагает связь между *иори* (хижиной) и *ё* (миром).

Использование слова *ё* придает поэме простор для ловкой двусмысленности, поскольку перемещается от столь широкого и собирательного

значения, как «мир», или «общество», до узкого и личного — нынешняя «инкарнация». Однако, вне зависимости от точного значения, оно квалифицируется, как *сибаси нару*, «временное»; предполагать постоянство было бы самообманом. Отшельническая хижина, разваливающаяся на глазах, служит образом призрачности, конкретной иллюстрацией того, какими в действительности являются все вещи.

Ёсида Кэнко (1283–1350) написал *Цурэдзурэ-гуса*, известное в английском переводе, как *Записки от Безделья*, где-то в промежутке между 1330 и 1332 годами. Его также в целом считают писателем-отшельником, *индзя*, хотя его отношение и подход значительно более урбанистичны, чем у Тёмэя и Сайгё. И у Кэнко высоко ценится простота, однако она воспринимается, как признак хорошего вкуса. Чрезмерность и изобилие несовместимы с развитой чувствительностью. В нижеследующем отрывке из *Цурэдзурэ-гуса* выражены вкусы и идеалы Кэнко:

Где-то в десятом месяце мне выдался случай посетить деревню, расположенную за местечком под названием Курусуно. Я долго спускался по тропинке, покрытой мхом, пока не вышел к одинокой хижине. Не раздавалось ни звука, кроме того, что производила вода, капавшая из бамбуковой трубки, заваленной опавшими листьями. Веер хризантем и красных кленовых листьев был тщательно уложен на уступе у святого источника. Несомненно, здесь кто-то жил. Тронутый, я подумал: «Даже в таком месте кто-то способен жить!» но тут заметил в саду подальше большое мандариновое дерево, ветви которого сгибались под тяжестью плодов; от посторонних его отгораживал забор. Весьма разочарованный, я сказал себе: «Если бы здесь не было этого дерева!»¹²⁸

Хижина соответствовала бы всем стандартам Кэнко, если бы на мандариновом дереве в саду не висело так много плодов. Хотя в других местах книги он неоднократно ясно дает понять, что ценит прелести жизни, его идеал убежища практически исчерпывающе выражен в вышеприведенном отрывке; оно одиноко, покойно, скрыто от посторонних, почти неотличимо от природного окружения. Оно далеко от перекрестков цивилизации и торговли.

Несмотря на то, что поэт Мацуо Басё (1644–1694) жил гораздо позже, он тоже принял образ одинокой хижины, часто пользуясь им в своих эссе и *хайкай*. Инкапсуляция условностей и его собственного идеала могут быть увидены в нижеследующем переводе его короткого эссе «Запись о Доме Опавшей Хурмы» (*Ракусися-но ки*):

Человек по имени Кёрай жил в уединении прямо за Киото посреди бамбуковой рощи в Симо Сага, рядом с местом, где река Ои протекает у подножия горы Араси. Это исполненное покоя место очень хорошо для размышлений. Тот парень Кёрай, что жил в тех местах, был столь ленив, что выросшая вокруг его хижины трава закрыла окна, а слишком многочисленные ветви хурмы свешивались,

казалось, надо всем. Во время долгих майских дождей хижина протекала насквозь; соломенные циновки и раздвижные бумажные стенки настолько покрывались плесенью, что негде было прилечь хоть с каким-то удобством. Как ни своеобразно это может показаться, но все, что хозяин мог предложить гостю в знак гостеприимства, был лучик света внутри хижины.

самидарэ я
сикиси эгитару

кабэ-но ато

Долгие майские дожди...
Кусочек бумаги, оторванный, чтобы написать
стихотворение,
оставляет прореху¹²⁹

Читая Басё, мы понимаем, что на протяжении веков определенные вещи изменились, в особенности – эстетический вкус. Также, в приличествующем для *хайкай/хайку* стиле, в том, как Басё представляет очаровательную праздность Кёкая, присутствует легкость, далеко отошедшая от сделанных Тёмзем описаний города, пораженного всякого рода напастями. Тем не менее, остается лежащее в основе отшельнической хижины *сине qua non*¹³⁰: условие обветшалости и удаленного от цивилизации местонахождения. Выявляется намеренное желание отразить состояние ценностей, обратных тем, что господствуют в городских центрах. В дополнение, хижина отшельника, как аккуратно описал ее в своей “Поэтике пространства” Гастон Башляр, “немедленно становится концентрированным одиночеством, ибо в стране легенд не существует другой, граничащей с ней хижины... И вокруг этого централизованного одиночества распространяется вселенная сосредоточения и молитв, вселенная вне вселенной. Хижина не может получить никаких богатств ‘этого мира’. Она обладает качеством интенсивной бедности; собственно, в ней проявлена слава бедности; по мере углубления состояния нужды, она дает нам доступ к абсолютному спасению”¹³¹. Башляр держит в уме европейские примеры, однако те же самые общие моменты *mutatis mutandis*¹³² характеризуют *иори* в традиционной японской литературе.

Как подробно и документально подтвердил Дональд Шивели, Басё тесно идентифицировал себя с буддийским принципом непостоянства. Эта идентификация простерлась до принятия им литературного псевдонима, так как *басё* означает «банановое дерево», каковое по преданию росло рядом с хижной поэта.¹³³ В важном тексте традиции Махаяна, *Вималакирти-нирдеша-сутре*, банановое дерево приводится, как пример непостоянства в строке: «Его тело подобно банановому дереву; внутри его нет твердой сердцевины». Этот мотив передавался драмами Но и был затем воспринят Басё.¹³⁴ Суммируя причины симпатии поэта к этому дереву, Шивели отмечает: «Он ощущал особое духовное родство с банановым деревом, которое, подобно ему самому, было одиноко и беззащитно, сгибалось под бурями этого мира. Оно символизировало хрупкость и преходящесть его собственной жизни как он любил ее описывать»¹³⁵. И вновь мы имеем набор взаимоусиливающих образов: дерево, поэт и хижина похожи в своей слабости и недолговечности.

Постоялый двор

Первое впечатление таково: постоялый двор есть прямая противоположность отшельнической хижине, — как в частностях, так и по фундаментальной концепции. В то время, как затворник, или отшельник – пусть даже временный – понимался, как лицо, оставившее мир и резко уменьшившее количество социальных контактов, избрав жизнь, по выражению Башляра, в «концентрированном одиночестве», путешественник, останавливавшийся на постоялом дворе, имел возможность (по крайней мере, в произведениях японской литературы) получать удовольствие от социальных контактов, количество которых значительно превосходило обычное. Постоялый двор воспринимался, как место встреч и общения. Вдобавок, поскольку здесь снимались комнаты для отдыха, его часто описывали, как место, где мужчины могли приобрести услуги куртизанок, или проституток (*юдзё*, «женщин-игрушек»). В этом постоялый двор как бы резко контрастирует с хижинной: считалось, что, поселившись в хижине, социальные связи человека сведутся к минимуму, в то время, как перемещаясь на своем пути с одного постоялого двора на другой такие связи многократно умножатся. Если хижина давала приют тому, кто, пусть на время, считал себя монахом, то на постоялом дворе человек, также временно, становится повесой. Если в хижине помещался тот, кто в известном смысле оставил мир, то на постоялом дворе останавливались люди, более чем когда-нибудь «от мира сего». Суммируя, мы можем сказать, что лицо, поселявшееся в хижине, следовало религиозным или квазирелигиозным целям, тогда как тот, кто выбирал постоялый двор, представлял подчеркнутую мирским человеком.

Однако, эти несовпадения можно увидеть, как сравнительно искусственные. Они скрывают как более фундаментальные различия, так и весьма основательную концептуальную преемственность. Подвергнутые анализу, тексты в этой главе раскрывают нам тонкую структуру взаимоотношений между двумя художественными образами местопребывания.

Для японцев символ постоялого двора имеет религиозные ассоциации из-за интересного эпизода в интеллектуальной истории Японии. Индийские формы астрологии являлись неотъемлемой частью буддийских текстов (в особенности – в эзотерической традиции), привезенных в страну из Китая в восьмом веке. По мнению Сигэру Накаяма, индийская астрология, абсорбированная Японией, являлась «безусловно гороскопической астрологией для индивидуального пользования, в противоположность традиционной китайской астрологии предзнаменований».¹³⁶ Японцы называли ее *сукиё-до*, «путем лунных домов и планет». Интересная особенность этого состоит в том, что, вместе с прочими телами, проходящими по ночному небу, луна следует курсу, разбитому на отрезки с двадцатью восьмью различными «остановками». Санскритское слово для определения этих остановок (*накшатра*), транслитерировалось на китайский язык со звучанием *сю*, и на японский, как *суку*

(сюку). Тот же китайский иероглиф использовался для записи слова *ядо*, которое в широком смысле могло означать «дом», но чаще всего использовалось для обозначения «постоялого двора». ¹³⁷

Взращенная в сфере эзотерического буддизма, гороскопическая астрология обрела в японском обществе свое постоянное место. В то же время в национальный вокабуляр вошли новые родственные слова от *сюку/ядо*. Такие слова, как *сюкусэ* («предыдущая жизнь»), *сюкумэй* («судьба») и *сюкуго* («карма прошлого») происходят из аналогии, по которой все небесные тела занимают наверху различные временные места-позиции, влияющие на человеческие судьбы. Такая аналогия, похоже, работает в обе стороны. Проекция идеи временного жилища, или постоянного двора на космос произвела эффект бумеранга в том смысле, что постоянные дворы в посястороннем, эмпирическом мире стали рассматриваться, как символы череды реинкарнаций. Движение планет и луны через последовательность «квартир», или временных пристанищ на небе представлялось уместной параллелью сериям жизней, или инкарнаций, через которые проходят земные существа. А, когда этому придавалась настоятельность идеи *мудзэ*, то получался ясный и определенный способ представления преходящей и эфемерной природы существования. Его развитие в литературный прием было совершенно естественным. Как писал критик Мэдзаки Токуэ, «поскольку буддийское представление о том, что «эта жизнь есть всего лишь одна остановка на ночлег», господствовала над умами людей средневековья, представляясь им самоочевидным, во всех произведениях литературы и драматургии того периода этот мотив стал наиболее доминирующим» ¹³⁸. Исследование образа *ядо*, или постоянного двора в традиционной японской литературе лучше всего, вероятно, начать с двух стихотворений Сайгё. Он включил их в собрание своих стихов *Санка-сю*. Вступление и первое из них считается принадлежащим самому монаху Сайгё, а второе – безвестной женщине, которую он встретил при следующих обстоятельствах:

По пути в храм, именуемый Тэнно-дзи, я попал под дождь. В местности Эгути я попросил в одном месте, чтобы меня пустили на ночь. Когда мне отказали, я ответил так:

ё-но нака о
итоу мадэ косо
катакарамэ
кари-но ядори о
осиму кими кана

Наверное, непросто
не любя этот мир расставаться с ним;
но ты скупись даже
оставить меня на ночь
в этом временном пристанище.

«Женщина-игрушка» ответила:

из о идзуру
хито то си кикэба

Поскольку я слыхала,
что ты уже не привязан к жизни,

кари-но, ядо-ни
кокоро томуна то
омоу бакари дзо

как домовладелец,
я не хочу привязывать тебя
к этому двору, где останавливаются
ненадолго и за деньги. ¹³⁹

Поэт полностью использует двусмысленность ситуации. Он оставляет невыясненным – только ли погода принудила его завернуть в Эгути, портовый район, в настоящее время являющийся частью города Осака, известный в ту пору своими проститутками. ¹⁴⁰ Неизвестно – какими играми занимались на том постоялом дворе, однако в поэзии игры более, чем достаточно; все вращается вокруг двойного значения *кари-но*, что можно перевести, как «временное», но также предполагающего смысл «взятое напрокат», «заимствованное».

Стих, представляемый Сайгё, как свой собственный, выдвигает идею отказа: он, как монах, отрекся от мира, поэтому женщина с готовностью отказывает ему в комнате и (косвенно) в себе на ночь. Находчивый ответ женщины представляется в своем роде классическим. Она выворачивает двойной смысл наизнанку, делая ударение на религиозных, а не скабрёзных возможностях в своих фразах. Ее позиция заключается в том, что отказ монаху возник не из-за недостаточной раскрепощенности, но оттого, что она заботится о его будущем. Поскольку он избрал призвание, предполагающее гармонию с *мудзэ*, то есть вышел из состояния домовладельца, она не желает видеть, как он потеряет свою свободу, став «привязанным» к ее дому. Тонкий поворот в ее удачном ответе состоит в том, что, хотя все жилища временны и не могут быть абсолютно «обладаемы» кем бы то ни было, ее постоянный двор (бордель) есть место для особо коротких остановок.

Понимание постоянного двора, таким образом, основано на двойном значении омофона *кари-но*. Игра слов заключена в двух альтернативных чтениях *кари-но ядо*; в одном случае употреблены иероглифы, означающие «арендуемый постоянный двор», а в другом – со значением «временный постоянный двор». Идея в том, что постоянный двор (бордель) выявляет истину обо всех жилищах – *из*, а с этого слова начинается стихотворение женщины. Она провозглашает истину о фундаментальном непостоянстве/нестабильности, которое в действительности характерно для всех этих жилищ. Парадигматическая значимость постоянного двора недвусмысленно указывает на весьма двусмысленную ситуацию и богатый язык.

Весьма полезно взглянуть на то, как это произведение и куртизанка, появляющаяся в двух стихотворениях, были использованы позднее драматургом Канъами (1333–1384) в его пьесе *Эгути* для театра Но. Оба стихотворения получили большую распространенность после того, как были включены в императорскую антологию *Синкокин-сю* в 1206 году. ¹⁴¹ Ко времени составления *Эгути* уже возникла легенда, что женщина, встреченная Сайгё на постоялом дворе, была в действительности инкарнацией бодхисаттвы Самантабхадра (Фугэн босацу). Прогрессивное откровение на стадии «реального»

персонажа, следующей за представленной в начале, есть, разумеется, один из тех моментов, для которых в сущности и предназначена структура Но. Более того, в *Эгути* куртизанка-бодхисаттва демонстрирует свое понимание религиозных истин не отказывая монахам у дверей, а учит мужчин значению *мудзэ* в процессе развлечений в своей спальне. Она превратила свою подушку в разновидность кафедр. Нижеследующий отрывок ключевой части пьесы в достаточной степени демонстрирует понимание роли постоянного двора:

Женщина Хотя родиться в человеческом облике —
 Случай, редкий для нас,
 Труднодостижимый,
 Хор Карма принуждает нас стать
 Женщинами, сформированными нашими грехами —
 Особенно — в данном случае
 Женщинами, плывущими по жизни
 Бесцельно, подобно кускам бамбука,
 Болтающимся на поверхности речной воды.
 Мы скорбим, вспоминая
 Множество неверных поступков в прошлых жизнях,
 Действия, приведшие нас к этому состоянию:
 (кусэ) Как весенним утром,
 Когда алые цветы
 Превращали склоны холмов
 В алую парчу перед нашими глазами,
 Но к вечеру уже были сорваны
 И унесены прочь ветерком;
 Осень, с ее золотыми
 Листьями превращала лес в
 Куски позолоченных лент,
 Богатых расцветкой...
 Но и они тоже исчезали
 Под холодными утренними заморозками;
 Пока ветер мягко шептал
 Сквозь сосны и под луной,
 Пробивавшейся сквозь виноградные гроздья,
 Свисавшие с решетки,
 Женщины обменивались тихими словами
 Со своими ночными гостями,
 Которые, придя один раз, уже не возвращались!
 Ибо даже те, кто слился в любви
 На сдвинутых подушках
 За зелеными шторами
 В алых покаях,

Должны когда-то расстаться.
 Ибо есть ли хоть один, хоть один
 Среди неодоушевленных растений, или
 Людей, наделенных чувствами,
 Кого бы обошли перемены, обошла грусть?
 Мы знаем все это... и все же...
 Женщина Иногда нас пленяет
 Некий цвет, который долго держит нас
 Своим очарованием,
 Хор А иногда звук
 Голоса захватывает нас,
 Покуда сознание и рот
 Содействуют обману —
 Так же, как происходит у нас с мужчинами:
 Шесть органов восприятия
 Все грешным образом участвуют
 В шести областях воспринимаемого...
 Слышание, видение
 И сознание сбиваются с пути.¹⁴²

За этим следует танец, исполняемый женщиной из *Эгути*, в сопровождении соответствующих высказываний о тщеславной мужской привязанности ко временным пристанищам (*кари-но ядо*), в чем и заключен корень их проблем, и развязка, в которой становится ясно, что Женщина в действительности есть замаскированный бодхисаттва Самантабхадра. После этого сообщается, что она отлетает в Западные Небеса в своей лодке, превратившейся в слона молочного цвета.

В некоторых смыслах это описание напоминает женскую литературу эпохи Хэйан: роскошные декорации, тонкая линия различения между красотами природы и декором корабля удовольствий (в данном случае изображенного в качестве постоянного двора), и представление *мудзэ*, как эфемерности человеческих дел, совершенной аналогии смены сезонов. Но это — не единственное понимание *мудзэ* в драме, где все приобретает значительно более сложный характер. В *Эгути* восприятие идентичности роли раскрывается калейдоскопично. То есть, сперва женский характер видится, как проститутка, которую Сайгэ встретил в районе *Эгути*, затем — как аристократка, известная по имени Дама из *Эгути*, и, наконец как бодхисаттва Самантабхадра. По мере развития событий в пьесе, из ряда концептуальных характеров выявляется все более “истинный” персонаж.

Хотя существует глубочайшая социальная пропасть между придворной женщиной, возлюбленной принца Гэндзи, и проституткой, встреченной Сайгэ, именно последняя представлена в конце концов как религиозный наставник. Такая прогрессия обща для целого ряда культур.¹⁴³ Фактологическая особен-

ность в данном случае состоит в том, что женщина из Эгути проживает на постоялом дворе, в месте, насыщенном *мудзё*. Не только ее существование в качестве проститутки, но и ее жилище воспринимается, как выражение истины непостоянства. Женщины хэйанского двора, вероятно, страдали в своей частной жизни, но в средневековый период развития японской литературы роль наставников мужчин все больше берут на себя проститутки, в особенности относительно буддийского учения *мудзё*.¹⁴⁴ Становились ли их будуары кельями, где давались наставления о шести органах восприятия и шести сферах воспринимаемого, либо – просто местами, где обращалось внимание на эфемерность любви, в любом случае эти женщины побуждали своих клиентов к пониманию буддийской дхармы.

Роль куртизанки и образ постоялого двора взаимосвязаны. Двор функционирует в качестве яркого символа реальности в целом. Когда, например, в Эгути происходит обмен между куртизанками и клиентами-гостями типа «Единойды покинув это место, больше не приходи», это происходит от понимания обеими сторонами того, что постоялый двор по определению является местом, где люди могут пребывать лишь временно. В противном случае оно бы тяготело к становлению «домом» и уже не могло бы служить очевидным символом всепроницающего *мудзё*, характеризующего все вещи. Именно оттого, что куртизанка постигла глубинную структуру реальности, она сопрягает на постоялом дворе свою профессию с местом проживания; и то, и другое выражают непостоянство-непрочность.

Мацуо Басё, когда он был бродячим поэтом, записывал свои впечатления от целого ряда постоянных дворов, однако ни одна из этих записей не интересна так, как описание того, что произошло с ним при остановке в Итибури в провинции Эттю. Вот, как он излагает это в *Оку-но хосомити* («Узкая дорога на далекий Север»):

Мы измучились, проходя по нескольким опасным местам здесь на севере, по местам с красноречивыми названиями «Не знавшие родителей», «Не имевшие детей», «Отверженная собака», «Отправленная назад лошадь» и тому подобные. Однако, остановившись на ночь [на границе Итибури], мы услышали голоса в комнате прямо напротив нашей; очевидно, голоса двух молодых женщин. Вместе с ними звучал и голос мужчины, старшего их по возрасту, и я понял из сказанного, что женщины были куртизанками из Ниигата в провинции Этиго, направляющиеся в храм Исэ. Пожилой мужчина, похоже, сопровождал их, но здесь на границе собирався с ними расстаться и на следующее утро отправиться в родной город с обычными посланиями семье и друзьям. Я слышал, как они называли себя «Плывущими, подобно белой пене, пузырящейся на гребнях волн, разбивающихся о берег, ставшими отвратительными от этой жизни, от кармы, не дающей устроить их личную жизнь, изменяющуюся ежедневно...» Я заснул, но на следующее утро, когда мы с полуптиками покидали то место, к нам подошли две женщины со слезами на глазах и высказали такую просьбу: «Мы совершенно не знаем, куда идти по этим дорогам. Мы в отчаянии. Не позволите ли следовать за вами всего

лишь в пределах видимости? Пожалуйста, разрешите нам идти за вашими монашескими одеяниями, узнать ваше великое снисхождение и надеяться однажды освободиться от своей кармы!» Мы отвечали так: «К сожалению, наши планы неудобны для вас. По пути у нас будет много мест, где мы намереемся остановиться. Но вы могли бы присоединиться к любому, кто идет в одну с вами сторону. Амагэрасу обязательно позаботится о вас и доставит вас невредимыми к вашей цели». С этими словами мы оставили их... но какое-то время глубокое сочувствие к ним не покидало нас.

*хитоцу я ни
юдзё мо нэтари
хаги то цуки*

Под одной крышей
спят и «женщины-игрушки»,
и кустистый клевер, и луна.

Когда я прочел это стихотворение, Сора немедленно записал его в тетрадь.¹⁴⁵

Это – довольно странная история, которую Басё закутал в одежды избыточной многосмысленности. Первое впечатление, особенно из-за того, что Басё отказывается помочь женщинам, то, что здесь (как и во всех прочих местах)¹⁴⁶ религиозные облачения Басё покрывают совершенно неприемлемый случай малодушия. Однако тщательный анализ открывает нам большее. В своей книге *Естественные Символы* антрополог Мэри Дуглас напоминает нам, что структурный анализ особо настаивает на «знакомом эстетическом принципе. Стил, соответствующий любому посланию, скоординирует все каналы, по которым это послание выдается»¹⁴⁷. Так, перечисление географических названий в начале записи Басё совершенно неслучайно, скорее, оно указывает на саму тему. «Не знавшие родителей», «Не имевшие детей», «Отверженная собака», «Отправленная назад лошадь», — все это довольно необычные для Японии, чтобы не сказать большего, названия. Помимо общих неприятных коннотаций, их общим знаменателем является то, что каждое предполагает разрыв отношений. Даже прогнанные животные остаются домашними животными. Таким образом, с самых первых слов проявляется главная тема: непостоянных отношений. Когда несколькими строчками ниже Басё рассказывает нам, что подслушал, как куртизанки говорили о себе, как о «плывущих по течению... изломанных... кармой, которая сделала их личную жизнь неустроенной; каждый день разных», мы имеем усиление темы, заложенной в самом начале. Отказ поэта согласиться на совместный с женщинами переход, вплоть до запрещения им даже следовать поодаль, полностью соответствует теме неизбежного и всеприсущего *мудзё*.

В этом эпизоде события, обороты и детали высказываний, как и местоположение, — все повторяет главную тему. Хотя карма свела женщин-игрушек и поэта-пилигрима на одну ночь под одной крышей, это были самые короткие и поверхностные отношения. Басё зафиксировал их пафос в стихотворении: постоялый двор толкуется, как таковой по определению — место для остановки на одну ночь. Как место, размещающее людей проходящих, оно выражает всепреходящность.

Между хижиной отшельника и постоялым двором

Для того, чтобы очертить контур логических отношений между хижиной отшельника и постоялым двором, предшествующие параграфы дают весьма репрезентативную выборку материалов, хорошо иллюстрирующих центр средневековой традиции в Японии. Хотя примеры из громадного объема японской литературы могут представлять некоторые вариации в представлении образа хижини и двора, уже данные характеристики и нижеследующая структура в целом остаются верными.

Как мы уже отметили, наше внимание прежде всего привлекает несоответствие между хижиной отшельника и постоялым двором. Во многих случаях два образа являются прямо противоположными. Эту полярность мы можем выразить схематично следующим образом:

<i>Хижина отшельника</i>	<i>Постоялый двор</i>
расположена вдали от основных транспортных и торговых путей	расположен в транспортных узлах, или в торговых местах
<i>(Ходзё-ки; Цурэдзурэ-гуса)</i>	<i>(Эгуми; Застава Итибури)</i>
ограниченные социальные контакты; одиночество	активные социальные контакты; "случайные" встречи
отсутствие сексуальных отношений	сексуальная распущенность

Более того, поскольку проживающий в хижине определяет себя, как настоящего, или потенциального монаха (тогда как с постоялым двором ассоциируется женщина-игрушка) мы можем рассматривать хижину, как символ ухода от мира, а двор — как противоположное ему, средоточие всех мирских моментов.

Однако, предыдущие примеры заставляют нас подозревать, что проблема отказа от мира в противоположность привязанности к нему в действительности гораздо более сложна. Если мы проследим за последовательным присутствием и отшельнической хижини, и постоялого двора, как глубоко символических образов буддийского учения относительно *мудзё*, то различие между ними уступит место сходству. Это сходство возникает из контраста между двумя этими эфемерными пребываниями и третьим, легко упускаемым из вида "обычным" типом: жизнью домовладельца.

Контраст между существованием домовладельца (*дзайкэ*) и жизнью "отвергнутого", или пребывающего вне дома (*сюккэ*) являлся базовым при проникновении буддизма в Японию. Основной объем дискуссий и споров в

средневековье представлял собой именно попытки постичь суть двух этих очевидных вариантов. Традиционно предполагалось, что так называемое религиозное призвание в качестве монаха, или монахини являлось путем постижения *сюккэ*, или отказа от мира/дома; обычный же человек, оставшийся со своей семьей, следовал, в противоположность этому, пути *дзайкэ*, или привязанности к миру/дому.¹⁴⁸

Интригующим аспектом всего этого представляется расхождение между правилами, установленными для монахов и монахинь в кодексах *виная* (по-японски *рицу*), и отношениями между монахами и куртизанками, описанными в различных жанрах литературы. Дело в том, что, несмотря на запрещение таких контактов правилами, в поэзии и прозе часто встречаются примеры сходства монахов и куртизанок. Более того, это чувственное сходство есть нечто большее, нежели простая притягательность запретного.¹⁴⁹

Здесь, как кажется, можно усмотреть базис той идеи, что в традиционной литературе куртизанка, подобно монаху, является лицом, отказавшимся от жизни "домовладельца". Она также приняла существование *сюккэ* вне общества, пусть даже это и выражено не совсем очевидно. Поскольку в определенном смысле обе фигуры представляются "сияющими", и монах, и проститутка занимают на удивление сходную позицию в своем противопоставлении обычному домовладельцу; возможно, именно поэтому Дама из Эгуми представлена понимающей глубокое значение *мудзё* и поучающей этому в своей спальне.

Вероятно, здесь же кроется причина того, что Басё ощутил сходство путешествующих куртизанок, которых встретил на постоялом дворе в Итибури, сходство, которое позволила ему выразить лаконичная форма *хайку*:

хитоцу я-ни
юудзё мо нэтари
хаги то цуки

Под одной крышей
спят и «женщины-игрушки»,
и кустистый клевер, и луна.

Все вещи оставлены в удобной и комфортабельной неопределенности. Здесь не подходит простая аллегория, в соответствии с которой кустистый клевер и луна относились бы к женщинам-игрушкам и монахам соответственно. Обратное будет так же верно, и в этом-то, похоже на суть. Неожиданное сходство поразило поэта и предоставило матрицу для его стихотворения.

То же подспудное понимание куртизанок сделало их выразителями *мудзё* в прозе Сайкаку (1642–1693). Это помогает нам понять условности, формирующие характеры женщин в его *Косёку гонин онна* ("Пять женщин, предавшихся любви"), — произведении, часто сравниваемом с "Декамероном" Бокаччо. В этом контексте мы можем оценить проницательное замечание У. Тэодора де Бари:

Героини Сайкаку, отказавшиеся от безопасности своих домов и "хороших

вещей в жизни” ради весьма сомнительных дел, впечатляют нас не столько похотливой привлекательностью жизни, сколько своими конечными образами не от мира сего. Именно в этом смысле мы можем усмотреть глубокую связь между двумя на первый взгляд противоположными значениями выражения *укиё*: “мире грусти” в буддизме и “плывущем мире” моды и удовольствий, населенном Сайкаку и его друзьями.¹⁵⁰

То, как де Бари увидел эту «глубокую связь», в свете изложенных выше материалов представляется глубоко верным. Таким образом, Сайкаку и его мир не кажется радикально отличающимся от структуры, принятой в более ранних произведениях.

Видение образа хижины и постоянного двора в соответствующем контрастном противопоставлении повседневному жилищу, или дому, позволяет различить их концептуальное сходство. Хотя собственно социальное восприятие *домовладения* безусловно претерпело значительные изменения в течение средневекового периода,¹⁵¹ мы можем предположить, что на всем его протяжении оно оставалось символом постоянства; именно поэтому оно функционировало в качестве логической оппозиции как отшельнической хижине, так и постоянному двору. Однако, подчеркивать сходство двух образов не значит устранять существующие между ними различия. Эти различия заслуживают некоторого внимания.

Раньше мы упоминали хижину, представленную намеренно изменчивой, как в случае с петлями пристанища Тёмэя. Хижина Сайгё полуразвалившаяся, протекающая, скорее жидкая, чем твердая. Так же и «дом опавшей хурмы» находится в состоянии чарующего беспорядка. Общая для всех их черта — почти осязаемая непрочность. Пусть сам отшельник служит разновидностью якоря, его обитель распадается на части и «движется» под воздействием перемен даже когда он пребывает внутри. Она воплощает в себе *мудзё* самим способом существования в мире; она нестабильна по своей сути.

Постоялый двор не содержит ни одной подобной характеристики. Он является символом *мудзё*, поскольку по определению есть место, где останавливаются *табибито* — «путешественники», или «перемещающиеся лица». Его описания не нуждаются в ссылках на проницаемость, или нестабильность физического существования. Он служит символом *мудзё*, поскольку временность как бы встроена в его функции. Даже когда некто находит в нем пристанище на продолжительный отрезок времени, этот некто всегда и без исключений является «женщиной-игрушкой», *юдзё*, сама жизнь которой есть выражение принципа непостоянства. Краткость — по определению часть процесса пребывания на постоялом дворе.

Образы хижины и двора аккумулируют ту силу, которая отображена в традиционной японской литературе, потому, что предполагают образцы сходства и различий, подобий и контрастов.¹⁵² Подвижность и нестабильность характеризует хижину отшельника: даже в том случае, когда отшельник

остается более, или менее фиксированным лицом, окружающая его хижина постепенно исчезает. По контрасту, постоялый двор есть место, в котором краткое время проживает перемещающийся человек, путешественник. Оба эти места, выражающие *мудзё*, противопоставлены другой возможности, зачастую присутствующей лишь имплицитно, — пребыванию в роли домовладельца в своем «доме». «Дом» есть социальная и физическая ситуация, в которой, предположительно, пребывает стабильное лицо в стабильном проживании. Хижина и двор и похожи, и непохожи на него, но по-разному.

Для того, чтобы выявить лежащую в их основе логическую структуру, нам следует следующим образом схематизировать все варианты:

- А. Дом — стабильное лицо в стабильной среде обитания
- Б. Хижина — стабильное лицо в движущейся среде обитания
- В. Двор — движущееся лицо в стабильной среде обитания

Однако, в соответствии с буддийским учением дом предлагает лишь ложную стабильность; в нем кажущаяся, но не действительная правда. Японская литература, сформированная на конфуцианских, или даже добуддийских ценностях, может превозносить чрезвычайно притягательное чувство безопасности, предоставляемое собственным постоянным местожительством, однако, в соответствии с ортодоксальной буддийской позицией, и постоялый двор, и хижина отшельника пребывают в гораздо большей гармонии с истинной структурой вселенной. Хотя сама структура не имеет адекватного символа, дидактический пафос литературы предполагает его в следующем виде:

- Г. **** — движущееся лицо в движущейся среде обитания

Такова ситуация, из которой убрана всякая видимость бесплодного поиска постоянства/стабильности (*юдзё*). В буддийском смысле А и Г есть диаметрально противоположные полюса: один из них — иллюзия, а другой — действительность.

Поскольку движение от А к Г есть движение по шкале ценностей, два образа — хижина и двора — есть конкретные выразители этой ценности. Каждый из них по-своему порвал с иллюзорной безопасностью, предлагаемой образом домовладательства: хижина посредством выражения той истины, что любой мир (*ё*), в котором мы обнаруживаем себя, неизбежно разрушится и распадется, а постоялый двор — напоминанием, что все мы быстро проходим по своему нынешнему существованию, всего лишь одному в длинной серии инкарнаций.

Интригующая особенность этого массива литературы есть то, до какой степени возвысились дидактические цели, чтобы вызвать к жизни великолепные словесные комбинации и произвести литературу, в которой дидактический элемент никогда не предстает назойливым, не заставляет нас усомниться в том, что мы имеем дело с изящной словесностью. Мы должны быть благодарны за это художникам традиционной Японии, которые на протяжении многих веков воспринимали, совершенствовали и исследовали многочисленные вариации, возможные в сфере этих двух образов.

ГЛАВА IV

СИМВОЛ И ЮГЭН: СЮНДЗЭЙ И ЕГО ИСПОЛЬЗОВАНИЕ БУДДИЗМА ТЭНДАЙ

Красота святости
красота мужского гнева,
отражающего его пол
впрочем, как и у женщин,
горная
или маленькая каменная церковь
с высоты
или
близко к камере
яблоня в цвету
или дальше озеро
внизу
на расстоянии
равны
поскольку непревзойденны.

— Уильям Карлос Уильямс
«Вид на Цветной Фотографии в Коммерческом Календаре»¹⁵³
Картины Брюгеля

В среде японских и западных исследователей истории литературы существует общее мнение, что большинство поэтических произведений Японии двенадцатого века разительно отличается от написанного до того времени, и что эта перемена лучше всего суммируется в присутствии новой глубины (*фукаса*) новой поэзии. Как считают Роберт Г. Брауэр и Эрл Майнер:¹⁵⁴

До некоторой степени эта глубина происходит от сложности техники, однако субъективность, добавленная поэзии предыдущим периодом, поглощается новыми техниками и заряжает их неким резонансом, часто ложно прикрываемым легким пониманием вещей, лежащих на поверхности. Когда нам кажется, что стихотворение предоставляет нам описание, мы часто принимаем за чистую монету его образную красоту, пропуская более глубокие подтексты.

Эти «резонансы» и «более глубокие подтексты» безусловно включают многослойную последовательность аллюзий – не только на образы ранней японской поэзии, но и на китайскую литературу. Огромный пласт ранней литературной истории мог теперь быть компрессирован в едином стихотворении. Таким образом индивидуальная поэма часто отображала разнообразие и богатство предшествовавших поэтических миров. Брауэр и Майнер совершенно справедливо делают вывод, что «такие аллюзивные глубины показывают степень, до которой поэмы того века часто являются неоклассическими, поскольку полностью их можно понять и ими насладиться лишь при посредстве знания ранних объемов китайско-японской литературной традиции»¹⁵⁵.

Существует, однако, еще один важный ингредиент в развитии обнаруживаемой в поэзии той эпохи «глубины»; элемент, совершенно очевидно привнесенный в поэзию подвижками и процессами в интеллектуальных и религиозных кругах того времени. Подчеркивая его значение для таких поэтов, как Фудзивара Сюндзэй (1114–1204) и его сына Тэйка (1162–1241), Брауэр и Майнер пишут:¹⁵⁶

Адаптация религиозных идеалов к поэтической практике может показаться примечательной, однако для этого чрезвычайно религиозного века совершенно неудивительно, что искусство поэзии считалось жизненным путем, точно таким же способом достижения высшей истины, как буддийские церемонии.

Истина, подмеченная в этом удачном наблюдении, заслуживает большего внимания, нежели ей оказывалось в японских исследованиях по истории литературы. Детальное рассмотрение ее значимости поможет прояснить некоторые интеллектуальные моменты, оставшиеся за сценой основного развития средневековой литературной эстетики Японии.

В двенадцатом веке в Японии произошел один из величайших социальных и политических сдвигов – обстоятельство, вероятно имеющее отношение к развитию новых глубин, которые мы ощущаем в стихах таких поэтов, как Сюндзэй, Сайгё и Тэйка. В этом же веке проблемы и положения философии Тэндай прямо повлияли на возникающую литературную эстетику, и это уже было событием фундаментальной важности для образования в поэзии новой глубины. Хотя начало развития буддийской и средневековой эпистемы усматривается еще в периоде Нара, в конце эпохи Хэйан и в начале Камакура схема трансмиграции по *рокудо* была дополнена и усложнена новыми интеллектуальными стратегиями и диалектиками восточно-азиатского буддизма. Эти новые стратегии могут быть описаны, как средства вступления в период высокого средневековья.

Воздействие на эстетику было сильнейшим. Сэнъити Хисамацу, один из самых выдающихся японских литературоведов, описал его, как ключ к пониманию не только определенных стихотворений того времени, но — форм и особенностей эпохи в целом:

Литературная концепция, известная, как *югэн*, является важным критерием отнесения чего-либо к категории “средневекового”. *Югэн* в качестве эстетического качества, установился в средневековый период. В тонких обертонах его символических установок можно различить влияние буддийской философии, к которой люди обращались за утешением в конце древнего и начале средневекового периодов с их жесточайшими социальными потрясениями. Буддизм — базисный элемент средневековой литературы.

В этой главе мы сфокусируемся на буддийском компоненте “высокой” средневековой эстетики и попытаемся выяснить некоторые аспекты многопревозносимого, но всегда трудноопределимого эстетического качества, именуемого *югэн*.

Чтобы понять *югэн*, приходится войти в мир, интеллектуальные предпосылки и ценности которого значительно отличаются от тех, что приняты на современном Западе, а также, что очень важно и примечательно, от категорий средневекового Запада. Для того, чтобы выявить и прояснить некоторые из этих ценностей, мы должны серьезно отнестись к заявлениям таких поэтов, как Сюндзэй, Тэйка, Сайгё и Дзизэн о том, что их сознание и их литературные идеалы были сформированы определенными текстами и религиозными практиками. Важно прочесть и интерпретировать труды, которые они читали, такие как *Лотосовая Сутра* и *Мо-хо чжи-гуань* (*Макасикан*). Посредством этого мы сможем реконструировать интеллектуальную и религиозную структуру той эпохи; достаточно же поняв сознание эпохи, мы ощутим меньше необходимости полагаться на ворох раздельных, несоотнесенных кусков информации при чтении древних текстов. Цель таких занятий в том, чтобы не усугублять, но избежать того ужасного положения вещей, при котором, по Джорджу Штайнеру, “... ’текст’ отступает от непосредственности, от жизненно необходимого личного признания на ходулях примечаний, еще более рудиментарных, еще более неестественных в передаче информации, которая когда-то была букварем для чтения”¹⁵⁷. Разновидность упражнения, выполненного в этой главе, может сделать тексты той эпохи — и прозаические, и поэтические — более доступными и воспринимаемыми, несмотря на их значительную удаленность от западных моделей мышления.

В этих попытках мы находим исключительно ценную помощь со стороны японских ученых. Кониси Дзюнъити, например, напоминает нам, что существует большая доля преемственности между буддизмом Тэндай периода Хэйан и гораздо более известным буддизмом Дзэн эпох Камакура и Муромати.¹⁵⁸ Замечание важно, поскольку сама наша периодизация истории делает акцент на изменении и непродолженности, что имеет своим прямым последствием тенденцию приписывать Дзэн аспекты средневековой эстетики, которые мы находим особенно привлекательными и культурно выразительными. Тем не менее, одна из основных эстетических категорий — *югэн*, действительно сформировала свою матрицу в период Хэйан (то есть перед

концом двенадцатого века), в буддизме школы Тэндай. Она уже являлась частью японского опыта перед институциональным переносом на японскую почву Дзэн и массивным влиянием культуры эпохи Сун на Японию в периоды Камакура и Муромати. Кониси призывает нас отнестись с особым вниманием к тому, как Сюндзэй и Тэйка пользуются китайским текстом, составленным Чжи-и, *Мо-хо чжи-гуань*, поскольку именно их вклад в формирование средневековой эстетики стал основным.¹⁵⁹ Многие ученые соглашались с таким суждением;¹⁶⁰ идеи и практика школы Тэндай, в особенности, как они описаны в этом знаменитом трактате, невозможно упустить из виду, или подходить к ним легковесно при любой попытке постичь суть расцвета искусств в средневековой Японии.

Школа Тэндай исследовалась на Западе меньше всего,¹⁶¹ в нашем знании всего спектра буддийских школ она выделяется неопределенностью и замутненностью образов. Зачастую ее рассматривают, как лишь эклектическую и аморфную. Мы часто склонны изображать ее, как матрицу, (в соответствии с той метафорой, как мать узнают по ее сыновьям) производящую таких динамичных и гораздо четче очерченных в историческом плане персонажей, как Догэн, Хонэн, Синран и Нитирэн. По разным причинам эти “сыны” Тэндай и те “новые” формы буддизма, которые они разработали (формы эти получили развитие в эпоху Камакура), были с гораздо большей готовностью восприняты западными учеными и явились предметом интенсивного изучения и исследований. В результате их “мать” Тэндай, из которой все они появились, осталась в относительном забвении, фигурой, чья генерирующая роль признается, но собственно специфические особенности не привлекли серьезного внимания. Последующее рассмотрение не претендует, разумеется, на полное исправление такого дисбаланса, однако может помочь более контрастно взглянуть на эту очень важную буддийскую школу, по мере того, как мы будем пытаться понять эволюцию средневековой литературной эстетики Японии.

В этой главе будут рассмотрены следующие тексты: во-первых, *Лотосовая Сутра*, основа школы Тэндай и наиважнейший буддийский труд для людей в период Хэйан; во-вторых, *Мо-хо чжи-гуань*, основной труд китайского мыслителя Чжи-и (538–597); в-третьих, важнейшая часть *Корай футэйсё*, единственного объемного трактата о поэзии Фудзивара Сюндзэй; наконец, некоторое количество отдельных стихотворений, в которых можно выделить новую глубину, *югэн*, поэзии позднего Хэйан и начала Камакура. Путем представления осознанной преемственности этих текстов, возможно и философия Тэндай, и средневековая японская эстетика предстанут перед нами более ясно.

Нетрудно понять, почему образованные люди периода Хэйан столь лелеяли Лотосовую Сутру. Она до сих пор считается литературным шедевром¹⁶² и являлась стимулирующим трудом для многих последующих литературных произведений. Богатая и вариативная, она функционировала на

уровне, который Умэхара Такэси назвал высокой драмой.¹⁶³ Большое количество ее длинных метафор и притч разошлись широко по причине очевидности изложения и прописанности деталей. Работа, в сущности, столь живописна и сочна, что современные читатели время от времени принимают ее за пустословие, в действительности не имеющее никакого сущностного, или философского измерения.¹⁶⁴ Хотя вопрос небезоснователен, такое подзрение, как мне кажется, неоправданно. Эта сутра является, одновременно, как литературным *tour de force*¹⁶⁵, так и выражением фундаментальной философской перспективы буддизма Махаяны.

И по замыслу создателей, и по тому, как ею пользовались впоследствии, Лотосовая Сутра являлась гармонизирующим текстом; иными словами, она была очень полезна для достижения единства и порядка в ситуациях, чреватых конфликтом, или в лице опасности разъединения. Похоже, что текст возник в Индии, как попытка объединить и примирить буддийские общины, в то время серьезно разошедшиеся по вопросу, какой из трех “колесниц”, или священному идеалу, надо следовать.¹⁶⁶ То есть, она адресовала себя к ситуации, в которой некоторые буддисты заявляли, что следуют пути бодхисаттвы, целью которого было спасение как себя, так и других; вторая группа шла путем пратьекабудд, пытаясь спасти только себя исключительно своими усилиями; третья же группа придерживалась идеалов шраваков, в соответствии с которыми следовало слушать проповеди Будды и их силой достигать личного спасения. У каждой из этих различных групп были свои приверженцы и противники ко времени, когда в Индии была составлена Лотосовая Сутра — вероятно, где-то в первом веке н.э. В этом контексте Сутра не колебалась провозглашала подспудное единство всех трех колесниц; в ней говорилось, что все они есть варианты единого пути, пути обретения состояния Будды. Возможно, этим старались достичь более широкой экуменической цели, привнося единство в буддийскую общину. Позже, и совершенно по-иному, она вновь сыграла гармонизирующую роль, когда ее воспринимали, как единственный текст, могущий упорядочить громадный объем сутр танского Китая, сутр, которые, хотя бы по своему стилю изложения части казались несовместимыми и противоречивыми.¹⁶⁷

Причина того, что сутра всегда готова исполнять объединительную роль в ситуациях разлада и раздробленности заключается в том, что с самых первых параграфов она рассматривает проблему отношения одного ко многому, то есть отношение единства и многообразия. Основное ее предложение, изложенное в самом начале текста, есть идея *уая*, которую китайцы называли *фанбянь*, а японцы, прочитывая китайские тексты, — *хобэн*. Этот термин обычно переводится на европейские языки, как “умелые способы”, или “подходящие средства”, хотя, ради того, чтобы избежать намека на дуальность, следовало бы переводить, как “метод”.¹⁶⁸ Центральная идея представлена в нижеследующем отрывке из главы о *хобэн*; предполагается, что Почитаемый в Мире обратился к своим последователям со следующими словами: “Шарипутра,

ставши Буддой, я различными методами и посредством многих видов метафор обращал и проповедовал повсюду, и этими бесчисленными путями вел живые существа, помогая им оставить свои привязанности”¹⁶⁹. Мысль состоит в том, что различные колесницы, даже если какое-то направление уйдет в сектантство, совместимы и фундаментально едины на более глубоком уровне. Различные методы есть следствие гениальной адаптабельности, которая переводит дхарму в разнообразнейшие формы для различных людей.

Далее в сутре следует, возможно, самый потрясающий, уникальный и интересный отрывок. За кратким вступлением о *хобэн* идет череда глав, изобилующих притчами и аллегориями, каждая из которых говорит об ином способе, которым послание, заключенное в сутре, может быть конкретно и близко воспринято. Самый знаменитый пример содержится в третьей главе, о притчах (*хию*). В ней рассказывается о богатом человеке, который, увидев своих детей плененными в горящем доме, но столь увлеченными игрой, что они даже не подозревали о грозящей им опасности, предлагает им еще более красивые игрушки — трех типов (в соответствии с тремя колесницами); это помогает выманить детей из дома и спасти их. В другой главе иное, почти столь же известное уподобление сравнивает три различные колесницы с кустарником, растениями и деревьями разной высоты, которые, однако, получают равные части влаги от дождя.

Густое облако, распростертое повсюду и покрывающее весь мир трех-тысяч-великих-тысяч, в одно и то же время проливает дождь равным образом. От дождя этого единого облака каждый, в соответствии со своей природой, обретает свое развитие, распуская цветы и взращивая плоды. Будучи произращенными на одной почве и омываемы одним дождем, все же эти растения и деревья все различны.

Знай, Кашьяпа! И Татхагата подобен этому; он появляется в мире, подобно восставанию этого великого облака.¹⁷⁰

Таким образом, этот момент о едином послании, передающемся различными методами, вновь и вновь повторяется в тексте.

Все это представляется слишком прямолинейным, поэтому легко интерпретировать роль и цели притч и аллегорий Сутры, как сходные с риторическими формами западной церковной и мирской литературы. Но так мы, однако, не уловим главную идею Сутры, и к тому же лишимся возможности увидеть, каким образом текст является одновременно и литературным, и религиозным *tour de force*.

Прямое сравнение с ролью и использованием литературной аллегории в средневековой Европе может прояснить различие. За последние десятилетия ученые провели несколько блестящих исследований истории интерпретации и использования литературных методов в Европе. В своем блестящем труде *Mimesis* Эрих Ауэрбах привлекает внимание к тому факту, что “фигуральная интерпретация”, будучи совершенно чуждой литературной нормой

классической античности, являлась принципиальным методом средневекового христианства. При фигуральной интерпретации “реальное происшествие блекнет перед силой фигурального значения”; возникает “...антагонизм между материальным проявлением и значением, антагонизм, пронизывающий все раннее христианское видение действительности”¹⁷¹. В своем ясном рассмотрении важности аллегории в эстетике средневековой Европы, Д. У. Робертсон мл. соглашается с приводимым там же сжатым определением аллегории, данным Исидором Севильским, в соответствии с которым это “искусство говорить одно, значащее другое”¹⁷². Для средневековых христиан важной являлась способность расшифровывать литературные и исторические послания, поскольку они представляли “тень чего-то более реального, или более значительного”¹⁷³. Считалось, что такая расшифровка возможна при помощи разума; Робертсон отмечает, что в этом контексте “есть солому — значит быть тягловым скотом; есть зерно — значит быть человеком. Таким образом, тот, кто пользуется человеческим разумом, отбросит прочь солому и поспешит есть зерна духа”¹⁷⁴. Как нам видится через герменевтику Августина, влияние Платона — особенно, его *Республики* — было большим.¹⁷⁵ А поскольку, как считает Айрис Мёрдок, именно в *Республике* «формы трансцендентны, а объекты мнений уменьшаются к понижающей стороне шкалы от ‘бытия’ к ‘небытию’»,¹⁷⁶ мы можем понять, как случилось, что в средневековой Европе существовал “иерархический образ мысли, усиливший реальность абстрактных ценностей”¹⁷⁷.

Результатом явилось богатое и творческое использование символов и аллегорий в средневековой европейской литературе, в которой аллегории, как и притчи, понимались, как “земные истории с божественным смыслом”. Иными словами, изложение было средством указания, или подведения к этому “смыслу”. В имплицитной иерархии отношения между тем, что И. А. Ричардс назвал “средством выражения” и “основным содержанием” являлись отношениями низшего к высшему, или слуги к хозяину.¹⁷⁸ Направленный поток шел от буквального, земного и временного к духовному, небесному и вечному.

Это может помочь нам увидеть, сколь отличной и, с этой точки зрения, эксцентричной является Лотосовая Сутра. Западные читатели не обратили внимания на структуру текста и, таким образом, упустили тот крайне важный факт, что так называемые притчи, или аллегории, все собственно продолжают (и следуют немедленно после) рассуждения, начатые в главе об *уяя*, или *хобэн*, рассматривающей отношения целей и средств. Если в терминах проблемы отношений средств и целей мы рассмотрим языковой аспект, то увидим главу, как бы соотнесенной с отношением средств выражения к основному содержанию. Тогда нам немедленно станет ясно, что притчи в Сутре функционируют совершенно отлично, а иногда и более утонченно, чем притчи в аллегорической литературе Запада. Ибо, что удивительно в Сутре, они одновременно есть и средства, и содержание. Что особо важно, ее притчи говорят о роли и статусе самой параболической речи. Они представляют собой то,

что я назвал бы саморефлексивной аллегорией, то есть их траектория изложения ведет себя, как бумеранг. Во многом подобно дхармам, описанным в главном разделе главы о *хобэн*, их характерной особенностью является “полное сходство [или равенство] и начала и завершения”¹⁷⁹.

Признание этого делает возможным увидеть сутру гораздо более утонченной и философской, чем мы привыкли думать; мы также сможем понять, отчего она до такой степени включена в последующие виды литературных и эстетических проявлений. Будучи саморефлексивной, сутра направляет внимание читателя к неожиданным областям, которые как бы намеренно предназначены для того, чтобы он отбросил свои обычные представления о чтении и интерпретации. Притчи (главы с третьей по седьмую) Сутры представлены так, как будто они предназначены для иллюстрирования значения *уяя* (*хобэн*) (глава вторая); верно, однако, и то, что глава о *хобэн* объясняет притчевые изложения, являясь средством их понимания. Таким образом, иллюстрация ни в коей мере не подчинена тому, что она иллюстрирует. В отличие от платонической аллегории на средневековом христианском Западе — “тень чего-то более реального, или более значительного” повествования в Сутре не есть обретение средств достижения цели, лежащей вне их самих. Их конкретный метод выражения не есть “солома” от которой надо избавляться, чтобы обрести более абстрактную, рациональную, или духовную истину. По этому поводу в Сутре сказано абсолютно недвусмысленно: “Можно искать во всех десяти направлениях, однако не найдешь иного способа [*хобэн*], кроме Будды”¹⁸⁰. Это объясняет то, кажущееся чрезмерным, количество похвал, содержащееся в *Сутре* и адресованное себе самой. Это также подразумевает, что в *Сутре* можно безошибочно различить философскую мысль, прямо противоположную той, что мы находим в *Республике* Платона; мысль, подтверждающую абсолютную реальность мира конкретных феноменов, несмотря на тот факт, что все они непостоянны.

До тех пор, пока *Лотосовую Сутру* будут неверно воспринимать, как последовательность элегантно картинок без особого реального содержания,¹⁸¹ или — как текст, описывающий религиозные практики в ущерб философской теории,¹⁸² связь между ней и мыслями Чжи-и будет казаться либо незначительной, либо натянутой. В моем восприятии Сутры, она радикально *релятивизирует* наше обычное проецирование подразумеваемой иерархии ценностей на отношения цели и средств. Фудзита Котацу говорил об этом по-иному, делая ударение на присутствии в *Сутре* учения *шуньята*, (“пустоты”),¹⁸³ лучше всего понимаемого посредством данного Нагарджуной определения пустоты, как взаимозависимости всех феноменов. Пустота отбрасывает онтологическую иерархию и делает абстрактное столь же зависимым от конкретного, сколь второе зависит от первого.

Безусловно, подтексты этих вещей разработал не кто иной, как китайский мыслитель Чжи-и.¹⁸⁴ Хотя он написал трактаты, прямо относящиеся к Лотосовой Сутре, его основной труд *Мо-хо чжи-гуань* сущностно более важен,

поскольку в историческом плане послужил прямым связующим звеном между *Сутрой* и эстетикой японских поэтов поздней эпохи Хэйан. *Чжи-гуань*, или, как его называли японцы, *сикан*, представляет основную категорию главного трактата Чжи-и, посвященного разбору именно этого момента. *Мо-хо чжи-гуань* описывает его, как квинтэссенцию буддизма, как в теории, так и в практике. Термин *сикан* представляет собой слияние двух санскритских терминов: *шаматха* (*си*) и *випашьяна* (*кан*).¹⁸⁵ Они понимаются, как две четкие фазы, или методы, объединенные в едином процессе. *Шаматха*, первый аспект *сикан*, может быть переведена, как “неподвижное (состояние)”, философско-медитативный акт, посредством которого отдельные и смешанные восприятия, а также моменты обыденного опыта приводятся к остановке и остаются в неподвижном виде. Эта остановка делает возможным (а также делается возможной) проявление (проявлением) второго аспекта *сикан*. Это — *випашьяна*, что можно перевести, как “созерцание”. Созерцание направлено на объекты обычного восприятия. Оно не пытается выявить сущность феноменов. Созерцающий, в соответствии с фундаментальным непостоянством всех вещей (включая себя самого), рассматривает их без препятствий (*мугэ*), то есть без того вида дискриминирующего сознания, которое бы стремилось иерархизировать феномены в соответствии с их относительной значимостью и выбрало бы некоторые — прежде всего себя, или какие-то части себя — как заслуживающие исключения из правила беспристрастного непостоянства (*мудзэ*).

На ряде уровней *сикан* включает в себя отрицание и опровержение онтологического дуализма. Он исследует и выявляет тот факт, что для изменчивости, характеризующей все вещи, нет исключений. Нет таких “сущностей” которые были бы свободны от альтернатив. Таким же образом, нет существ, существующих в себе и для себя, являясь, таким образом, независимыми от всех прочих вещей. Вдобавок, сам процесс определения этого принципа настаивает на том, что субъект созерцания не есть полностью отдельный от своих объектов. Это настаивание на “радикальном не-дуализме” (*фуни*) очень сильно в Тэндай, что коренным образом отличает эту школу от большинства философских и религиозных практик, возникших на Западе.

На Западе ассоциация между религиозными философиями и платоническим, или полуплатоническим типом мышления имела долгую и глубокую историю. Возможно, это и привело к тому, что некоторые западные ученые стали проектировать ее на мысль и практики буддизма; они делали тот вывод, что, если Тэндай — это “религиозная” мысль, то в известном смысле ее можно сопоставить с платонизмом. Это, например, представляется ошибкой в одном из важнейших западных исследований творчества японского поэта Фудзивара Сюндзэй: Клифтон У. Ройстон, как представляется, делает вывод, что, поскольку Сюндзэй практиковал медитацию *сикан* и был поглощен мыслями Тэндай, его взгляд на действительность представлял разновидность платонизма. Он пишет, например, о “квазиплатонических, квазирелигиозных

взглядах Сюндзэй на поэзию”,¹⁸⁶ а, рассматривая буддийский компонент литературной критики Сюндзэй, заявляет: “Существует достаточное сходство между философией Тэндай и платонизмом, чтобы мы позволили себе заменить термин ‘ноумен’ категорией Пустоты. В буддизме, как и у Платона, феномены, относящиеся к чувствам, являются иллюзорными, не субстанциональными, подверженными разрушению, продуктами невежества. Платон представляет себе ноуменальные формы, которые вечны, будучи неизменяемыми идеальными формами, или абсолютами...”¹⁸⁷ На основании того, что мы отметили ранее о структуре и направленности мысли Тэндай, представляется очевидным неверность такого представления. Ройстон, вероятно, понимал, что с таким сравнением возникнут проблемы, так как добавил следующую классификацию (которая, неверно истолковывая значение пустотности феноменов, лишь еще более запутывает ситуацию): «...строго говоря, эти ноумены могут не существовать в буддизме; то, что ‘реально’, это Пустота, антитезис ‘реальности’»¹⁸⁸. Вопрос в том, что, как только платонизм импортируется в буддийскую мысль в качестве удобного орудия для обращения с вещами, он начинает действовать, как философский эквивалент ученика чародея, провоцируя повсюду возникновение ложных концепций.

Я намерен не играть словами, но, скорее, вычленил и представить это особо беспокоящее концептуальное затруднение. Для многих западных ученых оно, похоже, сделало и буддийскую мысль, и эстетику средневековой Японии до крайности непроницаемыми. Поскольку нас здесь интересуют конкретные поэты, для которых мысль Тэндай являлась *признанной* базой их собственной эстетики, представляется важным дать максимально аккуратный портрет Тэндай. В этой связи мы можем с пользой для себя последовать за Манака Фудзико, — монахиней, включенной в тэндайскую традицию, одной из наиболее эрудированных исследовательниц литературы того периода. Манака отмечает, что для Сюндзэй и Тэйка в философии *Мо-хо чжи-гуань* важнее всего было учение *гэнсё-дзоку-дзиссо*, буквально “идентичность феномена действительному”¹⁸⁹. Тогда становится ясным, что тэндайская мысль рассматривала нечто, вроде платонизма, как философский вариант, и подчеркнуто отрицала это.

Хотя такой подход оставляет определенное количество аспектов Тэндай для будущих исследований, мы можем по крайней мере заключить, что новая глубина в стихах и эстетическом вкусе в конце периода Хэйан возникли не из дуалистического различия между не субстанциональными феноменами и субстанциональными, абсолютными ноуменами. Параллель с платонизмом оказывается совершенно ложной. Убрав ее, мы теперь можем прямо спросить что сформировало глубину, возникшую в японской средневековой эстетике? Перед тем, как вернуться к мысли Чжи-и, рассмотрим другой ключевой трактат, *Корай футэйсё*. Составленный в 1197 году, он явился единственным объемным трудом Сюндзэй о поэзии. Приведем перевод отрывка, обычно считающегося самым важным:

Мо-хо чжи-гуань школы Тэндай открывается следующими словами Гуань-дина [человека, записывавшего за Чжи-и]:

“Покой-и-созерцание” [*сикан*] сам в себе заключает чистоту и неподвижность, пресходящие все, известное предшествующим поколениям”.

Теперь, если мы обратим на это внимание с самого начала, то нам смогут открыться объемы безмерной глубины, равно как и глубокие значения. Это подобно слушанию чего-то утонченно-возвышенного, когда пытаешься постичь поэтическую чувствительность — ее прекрасные стороны, ее слабые стороны и ее глубины. Иными словами, то, что иначе невозможно выразить словами, будет наивернейшим образом постигнуто, если связать его с покоем и созерцанием [*сикан*].

Стоит заметить, что в тексте *Мо-хо чжи-гуань* сначала рассматривается процесс передачи Священной Дхармы Будды — то есть способ передачи от одного к другому. Великий просветленный, Шакьямуни, передал ее Кашьяпе, который, в свою очередь Ананде; так и шло от учителя к ученику через двадцать три лица. Когда мы [японцы] слышим об этом процессе передачи Святой Дхармы, то не можем не чувствовать к этому благоговения. Но точно так же мы не можем не восхищаться тем, что наша японская стихотворная форма *ута* с древних времен передавалась точно таким же способом, обретая форму в ряде антологий, начало которым положила *Манъёсю*, а затем были ее последователи *Кокин-сю*, *Госэн-сю*, *Сюи-сю* и так далее.

Однако, некоторые могут возразить, что, если в случае с *Мо-хо чжи-гуань* мы имеем передачу глубочайшей истины святыми людьми, которых называли “златоротыми”, то рассматриваемое мной есть не что иное, как словесные игры, именуемые “плывущими фразами и изменчивыми образами” [*кёгэн-киго*]. Нет, совсем напротив, именно здесь демонстрируется вся глубина вещей. Дело в том, что существует взаимное перетекание значений между таким явлением, [как поэзия], и путем будд, путем, устанавливающим независимость всего сущего. В учении мы находим, что:¹⁹⁰

“Просветленность находится нигде кроме мирских страстей”.

И вновь, в том же отрывке из Лotosовой Сутры мы читаем:

“Бодхисаттва Махасаттва толковал даже мирские труды... чтобы показать, как они могут быть полезны для жизни, и как их согласовать с совершенной Дхармой Будды”.

Более того, это следующим образом объясняется в *Самантабхадра-бодхисаттва-сутре*:

“Об одном говорится, что ‘это плохо’, а о другом — что ‘это хорошо’. Однако, в вещах нет ничего внутреннего, что было бы хорошим, или плохим. Ибо ‘самость’ каждой вещи пустотна [лишена независимого существования]”.

Именно по всем этим причинам, я могу письменно заявить, что японская поэзия, именуемая *ута*, обладает глубиной, сопоставимой с тремя уровнями истины в Тэндай, а именно: пустоты [ку], временности [кэ] и срединности [тю].¹⁹¹

Хотя на первый взгляд этот отрывок кажется откровенно легковесной рационализацией, на самом деле он гораздо более утончен в том, что ставит перед собой в качестве задачи, и как решает ее. Я предлагаю сперва сделать несколько замечаний, которые помогут прояснить аргументацию Сюндзэя, а затем, путем анализа нескольких стихотворений, показать связь между теорией Сюндзэя и его практикой.

То, как Сюндзэй сравнивает передачу Дхармы с трансформациями японского стиха в последовательности антологий, есть более, чем наивное утверждение, что параллельные процессы подразумевают эквивалентность содержания. Он не просто заявляет, что японцам не следует чувствовать себя обойденными по сравнению с историческими событиями на азиатском континенте, где буддийское учение передавалось от Будды Шакьямуни по длинной цепочке индийских и китайских наставников. Он не просто возглашает, что японцы на своих островах располагали в форме поэтических собраний чем-то, равнозначным дхармической передаче.

Аргументы Сюндзэя выстроены совершенно отличным способом. Он вполне осведомлен о том, что некоторые особо ревностные буддисты в Китае и в Японии оставляли практикование поэзии ради полного посвящения себя более священным, религиозным делам; иногда они даже отвергали мирскую прозу и поэзию, как всего лишь “плывущие фразы и ложные проявления” (*кёгэн киго*).¹⁹² Японские придворные условности, в соответствии с которыми было необходимо составлять стихи любовного содержания, являлись особым раздражителем для наиболее пуритански настроенных членов буддийского сообщества. Ответ Сюндзэя таким буддистам — прямая цитата из священных сутр, демонстрирующая, что, в соответствии с доктриной Махаяны, весьма проблематично провести ясное и четкое разделение между священным и мирским. Сложным моментом этой аргументации являлось то, что составление и подбор мирских стихов должны были представлять собой буддийскую деятельность,¹⁹³ потому что диалектика Махаяны (в особенности, в том разделе *Самантабхадра-бодхисаттва-сутры*, который цитировал Сюндзэй) требует отрицания любого раздвоения на святое и профаническое.

Затем Сюндзэй приводит три “уровня” истины (*сантай*) школы Тэндай: пустотность, временность и срединность. Являясь лишь аспектом мыслепостроений Чжи-и, эти три уровня представляются Сюндзэю крайне важными для той связи, которую он видит между поэзией и буддизмом. Первая стадия *сантай* — доктрина фундаментальной пустотности, или пустоты (*ку*) всех феноменов. Пустотность — классическое буддийское учение, ни в коей мере не относящееся исключительно к школе Тэндай. Буддийское провозглашение пустотности всех феноменов не есть констатация всеобщего nihil [ничто], но — лишь настаивание на том, что нигде не найти существа, имеющего отдельное существование в себе и для себя. Иными словами, буддисты древности не обнаружили никаких доказательств тому, что какое-либо существо, или феномен обладает тем, что в западной философии одно время именовалось

*aseity*¹⁹⁴: статусом не обусловленности, нахождением вне влияния, или причинных связей с другими вещами. Буддисты настаивали, что даже воображаемые вещи и существа, якобы имеющие независимое существование, в действительности им не располагают, ибо их существование зависит от воображения, или речи лица, думающего, или говорящего о них. Для буддиста нет существ с *aseity*, нет исключений для того правила, что все феномены не имеют самосущности (*муга*). (Кстати, в том смысле, что *aseity* можно рассматривать, как атрибут божества, буддисты традиционно затруднялись в восприятии идеи “бога”). Естественным следствием доктрины пустотности является то, что все вещи очень тесно взаимосвязаны. В третьей главе *Мо-хо чжи-гуань* Чжи-и пишет об этом первом движении в системе *сантай*, как *дзюкэ-нюку*, “оставлении временного и вхождении в пустотное”;¹⁹⁵ что означает отказ от нашего обыденного способа восприятия феноменов, как имеющих независимое существование, и принятие верного взгляда на них, как на не обладающих такой независимостью.

Однако, обоснование доктрины пустотности чревато сложностями. Главной из них является опасность конкретизации, или гипостазирования самой пустотности. Тамура Ёсиро замечает: «Не следует думать о переходе от временности к пустотности вещей, как если бы мы достигли некоторой сущности, именуемой ‘пустотность’».¹⁹⁶ По этой причине в Махаяне иногда констатируется, что “[сама] пустота — пуста” (*ку ку*). Таким образом, рассматривать феномены, как пустотные, есть само по себе действие, требующее релятивизации, рассматриваемое, как зависимое. В *Мо-хо чжи-гуань* оно сопровождается вторичным подтверждением реальности временных феноменов (*кэ*). Это — второй уровень *сантай*. Чжи-и назвал его *дзюкэ-нюкэ*, “оставлением пустотности и вхождением во временное”.¹⁹⁷ Термин диаметрально противоположен *дзюкэ-нюку*, однако смысл здесь не в установлении двух взаимоисключающих категорий; скорее, здесь подразумевается, что обе они описывают действительность и оба необходимы для правильного ее описания.

Признание истинно сбалансированной взаимозависимости пустотности (*ку*) и временности (*кэ*) — третий уровень системы Тэндай: срединность (*тю*). Срединность не есть позиция на равных расстояниях между первыми двумя, но — удерживание обоих в состоянии динамического и уравненного напряжения. Каждый взгляд на вещи имеет силу, но лишь потому, что верен и любой другой; каждая из сторон придает противоположной существование и функционирование. Классическое махаянистское описание фигуры бодхисаттвы описывает то же положение более повествовательным, менее философским языком. В соответствии с ним, бодхисаттва признает феноменальный мир пустотным, не придерживаясь сущностей, а следовательно — заслуживающим того, чтобы быть отброшенным ради нирваны; тем не менее, для спасения других он возвращается в мир сансары.¹⁹⁸ Более того, поскольку “просветленность пребывает именно среди мирских страстей” (*бонно соку*

бодай), даже для самого бодхисаттвы нет иного мира для пребывания, или спасения. Такова концептуальная база проявления бодхисаттвы Самантабхадра в образе Дамы из Эгуги.

Приведенное выше зашифрованное заявление Сюндзэя не так просто понять: “Именно по всем этим причинам, я могу письменно заявить, что японская поэзия, именуемая *ута*, обладает глубиной, сопоставимой с тремя уровнями истины в Тэндай, а именно: пустоты [*ку*], временности [*кэ*] и срединности [*тю*]”. Сюндзэй имеет в виду весь объем японского стихосложения, а не только категорию стихов, в которой, как считается, заключен *югэн*. Основываясь на этом, мы можем, однако, предвидеть, что он имеет в виду под *югэн*; связав *ута* с тремя уровнями Тэндай, он полагает составление, чтение и наслаждение поэзией в контекст полной незавершенности.

Ясно, что восприятие Сюндзэем поэзии включает то, что недавно получило название “недетерминированности значений”.¹⁹⁹ Для него “объем глубины” в поэзии не имел ничего общего с детерминированным “значением”, которое кодировалось в стихотворении поэтом, чтобы затем быть расшифровано впечатлительным слушателем, или читателем. По его мнению, японская поэма, или *ута*, пусть даже самая чудесная, не может в действительности быть малопонятной. Интерпретация глубины не есть открытие тщательно скрытых элементов, предполагаемого значения под словесной поверхностью.

Частично это происходит от того, что процесс *сантай* в школе Тэндай нацеливает себя на нечто вроде онтологического эгалитаризма. Абстрактное оказывается не более и не менее реальным, чем конкретное. Поверхности никогда не являются лишь искусственным построением. Средства выражения не могут быть подчинены истинным намерениям. Синъити Хисамацу, признавая, что наши обыденные способы постижения переносят больший упор на то, и придают большую ценность тому, что “внутри”, “в сердцевине”, заранее принижая то, что на поверхности, как искусственное, пронизательно отметил, что буддизм разрешает это в высказывании: “истинное содержание внутренне сокрытого состоит в отсутствии внутреннего и внешнего”²⁰⁰. В этой чрезвычайно ценной формулировке Хисамацу предполагает, что копать сердцевину сердцевины, значит обнаруживать неполноценность подобных различий, а также то, что поверхность глубока, когда видится изнутри. Эти термины совершенно относительны. Дзэнский поэт Синкэй (ум. 1544) писал об этом в своем классическом труде *Сасамэго*: “Начинающий входит с мели на глубину; достигнув же глубин он вновь появляется на мелком месте: таково сущностное правило всех дисциплин. Причина производит воздействие; воздействие, в свою очередь, ведет к причине”²⁰¹.

Незавершенность как феноменов, так и их интерпретаций очень важна для понимания Сюндзэя. В соответствии с продвижением по трем уровням истины (*сантай*) в школе Тэндай, по мнению Сюндзэя, поэтическая глубина есть не место, но процесс.²⁰² Это не есть определенный пункт, к которому

прибывает интерпретатор после того, как выполнит определенную порцию лингвистической домашней работы по разрешению головоломок, встроенных в стих его автором. Это гораздо ближе к тому, что Джордж Штайнер называет «богатой неразрешимостью», на которую нацелен поэт.²⁰³

В ряде эссе Кониси Дзинъити фокусирует внимание на корнях средневековой эстетики школы Тэндай, несмотря на то, что чаще всего мы ассоциируем это понятие с Дзэн; ссылаясь на важность Чжи-и, Кониси напоминает нам, что «содержание *сикан* эквивалентно содержанию Дзэн»²⁰⁴. Он продолжает эту мысль, используя различие между художественным приемом и содержанием, означающим и означаемым: «... стремления дзэнцев к прекращению постижения привели к беспрепятственному процессу суждения; это означает, таким образом, что нет субстантивного элемента, могущего служить содержанием. А это ведет к выводу, что образы Дзэн равноценны бессодержательному символизму»²⁰⁵.

Образность в Тэндай представляется не слишком от этого отличной, в особенности учитывая идеи *сикан* и трехуровневого процесса обретения истины. Результатом явилась тенденция отвергать символизм, а не утверждать его. Это иллюстрирует следующее стихотворение Сюндзэя:

харусамэ ва
кономо каноно но
куса мо ки мо
вакэдзу мидори ни
сомуру нарикэн

Весенний дождь
и вдалеке, и здесь,
и на травах, и на деревьях
равно окрашивает все
повсюду в зеленый цвет.²⁰⁶

Любой образованный читатель средневековой Японии сразу же заметил бы, что на одном уровне этого стиха существует тридцатиоднозначное зашифрованное проявление *якусю-ю*, или “притчи о растениях”, главы Лотосовой Сутры,²⁰⁷ столь нравившейся придворным. Поэма Сюндзэя использует довольно распространенную двусмысленность глагола *самуру*, который может одновременно означать “начинаться” (как в случае начала весны) и “окрашивать”. Однако, прелесть поэмы заключена в том способе, которым она создает у читателя объемный видимый образ тихо падающего дождя. Сперва это происходит в горизонтальном плане: *кономо каноно* есть последовательность, значащая и “в отдалении”, и “вблизи”. Затем — в вертикальном: *куса мо ки мо* говорит о самых низких травинках и самых высоких деревьях. Так, самыми простыми, но точными словами поэт привлекает наше внимание к факту, что куда ни посмотришь — повсюду виден лишь падающий весенний дождь (*харусамэ*), представлявшийся легким, мягким и успокаивающим. Далее стихотворение описывает дождь, как постепенно и не выборочно (*вакэдзу*) окрашивающий (*сомуру*) в зеленый цвет (мидори) все вокруг. Поскольку *сомуру* также означает “начинаться”, это усиливает мысль, что в данный момент наступила весна. Таким образом, стихотворение имеет не только очевидный пространственный, но и временной смысл; нынешнее

время само по себе есть совершенство.

Эта поэма почти открыто приглашает к символической, или аллегорической интерпретации.²⁰⁸ Оно не только суммирует образы “притчи о растениях” из главы в Лотосовой Сутре, но также в стратегическом месте словом *вакэдзу* (“без различия”, “равно”) передает сам мотив этой главы сутры: всеобщую, недифференцированную благодетельность буддийской дхармы. Эта благодетельность, подобно дождю, падает на всех и равным образом. Разумеется, Сюндзэй должен был ожидать, что его современники осознают аллюзии и аллегорические возможности стихотворения. Тем не менее, стихотворение предстает гораздо интереснее, будучи рассмотренным в контексте предыдущего изложения. Ибо в данном случае это не просто повторение образов из главы Лотосовой Сутры, но — поэтическая экспрессия чего-то очень важного относительно природы самой аллюзии. Отношение стихотворения и сутры не есть лишь перепевы мотивов писания и, таким образом, становление от него в косвенную зависимость. Напротив, поскольку тема и сутры, и стихотворения есть фундаментальное отсутствие всякой дискриминации (*вакэдзу*), или иерархии в драме, любое чувство в поэме, в качестве производного, или подчиненного, само по себе разрушается и не допускается. Поскольку мы знаем, что Сюндзэй активно желал продемонстрировать и подтвердить *ута* в качестве формы религиозного изложения, мы можем теперь увидеть, как он мыслит с помощью аллюзивных подтекстов. Для Сюндзэя классическое произведение, навевающее ему мотивы, не следует ни боготворить, ни окружать заботами; в этом смысле оно не есть ни Парнас, ни отец. Дело в том, что отношение классики, или священных писаний к писавшимся поэмам то же, что у больших деревьев (*ки*) к низкой траве (*куса*); оно в сути своей ненерархическое (*вакэдзу*). Это выражено как в Лотосовой сутре, так и в стихотворении.

Это положение полностью совпадает с тем, о чем Сюндзэй писал в *Корай футэйсё* относительно статуса японского стиха. Позиция Сюндзэя состояла в том, что, хотя это та форма, которую некоторые лицемеры именовали «плывущими фразами и ложными выражениями» (*кэгэн киго*), *ута* есть контекст, в котором «... демонстрируется глубина вещей. Это происходит оттого, что существует диаметрально противоположный поток значений между такими вещами, [как поэзия] и буддийский Путь, утверждающий взаимозависимость всех вещей». По мнению Сюндзэя, стихотворение является буддийским не оттого, что в нем скрываются аллюзии на какую-либо сутру, или однозначно священный источник, но потому, что сама траектория обратно к этому источнику производит отрицание различия между священной и профанической литературами.

Результатом такого отрицания становится новое настоятельное подтверждение феноменов эмпирического мира. В доктринальных дискуссиях, ведшихся школой Тэндай в Китае и в Японии, оно (это подтверждение) привело к выводу, что растения и деревья, о которых говорится в *Сутре Лотоса*, не

просто символизируют истины, пребывающие вне их, но, собственно, обладают природой Будды в собственном феноменальном состоянии (*самоку дзёбуцу*).²⁰⁹ Проведя полный анализ, мы видим, что стихотворение Сюндзэя не есть литературный способ выражения, использующий дождь, травы и деревья для указания на сутру и, через ее посредство на универсальную и абстрактную буддийскую дхарму: по структуре и выбору слов оно не позволяет придти лишь к символической, или аллегорической интерпретации. Сфера его понятий неизбежно возвращается к конкретным частностям; она подтверждает существование и красоту дождя, трав и деревьев в том виде, в котором они пребывают.

Это во многом объясняет конкретные и очевидные качества, ценившиеся в поэзии того времени. Таким образом, для поэта уровня Сюндзэя не существовало ни малейшего расхождения, или разрыва между поэтическими требованиями и буддийскими; отрицание аллегории и возвращение к непосредственности деревьев и растений, как средоточия действительности, является аспектом *сикан*, называемым *дзюку-нюкэ*, или «оставлением пустотного и вхождением во временное». В литературном плане это равносильно коллапсу того, что Ауэрбах назвал «антагонизмом между чувственным проявлением и значением», потому что такой антагонизм, хотя и допускаясь буддистами, как возможность, не согласуется с мотивом не разграничиваемого и постоянного (*вакэдзу*). Поэтическая глубина включает в себя больше, чем символизм; это не столько уход от поверхностности ради поиска внутренних сущностей и значений, сколько уход от подобных внутренних «значений» дабы еще раз подтвердить реальность так называемой поверхности.

Сами стихотворения выражают это более ясно и интересно. Следующее также принадлежит Сюндзэю:

*има дзо корэ
ирихи но митэ мо
омоикоси
мида но микуни но
югурэ но хана*

Именно сейчас и здесь
я наблюдаю, как солнце ускользает,
мысли уносятся к западному
раю будды Амида, которому
принадлежит это сумеречное небо²¹⁰.

В этом стихотворении есть намеренная странность и напряженность²¹¹. Все оно в целом представляет собой структурированный оксюморон; *здесь* и *там* представляются совершенно перемешанными категориями. Все начинается с эмфатического заявления о том, что все последующее указывает на нечто в данном настоящем, в конкретном пространственном окружении поэта. Именно из-за этого утверждения последующее приводит в замешательство, поскольку все дальнейшие образы относятся к вещам, обычно ассоциировавшимся с идеей удаленности, или отодвинутости. В частности, Западный Рай Амитабхи считался отъединенным от нынешнего мира, так называемого *сяба* – мира страданий и темноты. Место пребывания Амида именовалось «другим берегом», местом негаснущего света и блаженства.

Были, однако, такие амидаистские мыслители, которые настаивали на том, что подобный дуализм являлся для буддизма совершенно несостоятельным, и что «этот берег», наш мир в действительности совершенно идентичен совершенному миру Амида. Выражение *сяба-соку-дзакко* («этот мир – не что иное, как [мир] неподвижного света») наглядно иллюстрирует вышесказанное, являясь, несомненно, концептуальной основой, на которой Сюндзэй сочинял свое стихотворение. Оно обеспечивает философский базис оксюморона в стихотворении; оно также непосредственно связано с тем, как Сюндзэй использует в важнейшем разделе *Корай футэйсё* фразу «просветленность пребывает не в чем ином, как в мирских страстях».

Не принять во внимание эти моменты, значит пройти мимо того, что имело величайшее интеллектуальное, религиозное и эстетическое значение для Сюндзэя. Так, они были важными и для этого стихотворения. Однако они вовсе не портят даже такое сложное произведение: в конце концов, оно написано словами с конкретным значением. В последней строчке ясно изображено небо, на которое опускается ночь, так что читатель принужден признать, что наличие ночных сумерек этого мира также и в раю Амитабхи, где, по крайней мере в дуалистической проекции, предположительно нет места для таких «негативных» вещей, как ночь и темнота. То, что подразумевается, есть отнесение как красоты, так и позитивности в широком смысле к наступлению ночи в эмпирическом мире.

Это отнесение позитивного к негативному прямо относится к глубине и югэн лучших поэм той эпохи, например – такого прекрасного стихотворения Фудзивара Тэйка:

*миватасэба
хана мо момидзи мо
накарикэри
ура но томая но
аки но югурэ*

Взглянешь вдаль
за цветы вишни
и листья клена,
на хижину у залива,
скрывающиеся в осенней дымке...²¹²

Это стихотворение оценивалось высоко, и по веским причинам. Многие отмечали, что в нем глаз сознания читателя искусно подводится через различные ландшафты – неявные определения красоты – к месту, где, посредством отрицания обычных канонов прекрасного, открывается нечто стоящее за ним, в контекстах самых земных, даже однообразных. На протяжении веков литература Китая и Японии отображала красоты различных сезонов, предлагая причины предпочтения одного перед другим; придворные поэты Японии эпохи Хэйан часто рассматривали цветы вишни в качестве квинтэссенции весенней красоты, а великолепно раскрашенные кленовые листья – осенней. Однако, Тэйка рассмотрел красоту «за» всеми ними.

Впрочем, не следует рассматривать югэн просто как предпочтение увядшего и бесцветного. И, поскольку этот термин в Японии был впервые употреблен Сюндзэем в качестве концепции эстетической критики, его взгляды

заслуживают рассмотрения. Хотя Брауэр и Майнер правы, когда говорят, что Сюндзэй не оставил нам «ничего для детального рассмотрения поэтики *югэн*»²¹³, мы можем сделать свои заключения о том, что он подразумевал при использовании термина, из нескольких классических стихотворений той эпохи, воплотивших его в себе. Следует иметь в виду интерпретацию *югэн* Кониси Дзинъити через теорию и практику *сикан* в буддизме Тэндай. В дополнение к предыдущему стихотворению, давайте рассмотрим несколько других, например вот это, принадлежащее самому Сюндзэю:

*юу сарэба
нобэ но акикадзэ
ми нц симитэ
удзука наки нари
фукакуса но сато*

Ночь сгущается.
Ветры с широкой пустоши
завывают вокруг;
с приглушенными стонами
куропатки в густой траве²¹⁴.

Два нижеследующих стиха Сайгё часто цитируются, как пример *югэн*:

*кокоро наки
ми ни мо аварэ ва
сирарэкири
сиги тацу сава но
аки но югурэ*

Думал, что освободился
от страстей, и эта меланхолия
вызвала удивление:
кулик закричал с болота, на которое
опустились осенние сумерки²¹⁵.

*цу но куни но
нанива но хару ва
юмэ нарэ я
аси но карэба ни
кадзэ ватару нари*

Сегодня наконец увидел Нанива в Цу,
известную весенними красотоми:
поле с иссохшими сорняками,
согнувшимися от ветра – мои мечты
были напрасны... они исполнились²¹⁶.

Хотя можно было бы привести много других стихотворений, эти четыре считаются классическими примерами *югэн* того периода.

Начнем с указаний на очевидное. Каждое из этих стихотворений фокусируется на природных феноменах, ассоциирующихся обычно с темнотой, или холодом. Читатель, проецируя себя на объекты каждого стихотворения, ощущает, по крайней мере – вначале, чувство дискомфорта, или даже неудовольствия. Крестьянские хижины, исчезающие в дымке, ветры над пустошью вечером, стоны куропатки, болота и поля, холодеющие и темнеющие – таковы установочные вехи и материал стихов. Не является простым совпадением то, что два китайских иероглифа, использующиеся для записи термина *югэн*, оба относятся к чему-то темному и непрозрачному. Тем не менее, чувство неудовольствия быстро, почти мгновенно сменяется ощущением чрезвычайного достоинства и красоты феномена, изображенного в стихе.

В свете этого было бы соблазнительным интерпретировать идею *югэн* Сюндзэя посредством предложенных, записанных в *Мумё-сё* Камо-но Тёмэмэ

в период между 1211 и 1216 годами, или через некоторое время после смерти Сюндзэя. Относительно *югэн* Тёмэй пишет следующее:

Поскольку я сам не очень хорошо это понимаю, то затрудняюсь описать удовлетворительно, однако, в соответствии с взглядами тех, кто проник в пределы *югэн*, его значение состоит в *ёдзё*²¹⁷, которая не выражается в словах, и в атмосфере, которая не раскрывается формой стихотворения. Когда содержание покоится на прочной основе, а выбор слов превосходен, эти прочие достоинства прибавляются естественным путем. Осенним вечером, например, когда небо бесцветно, не слышно ни звука, мы иногда разражаемся слезами, хотя на это нет, кажется, никакой определенной причины. Человек, лишенный чувствительности, не найдет в таком состоянии ничего особенного, он просто наслаждается вишневыми цветами и красными осенними листьями, которые можно рассмотреть своими глазами²¹⁸.

Впрочем, Кониси Дзинъити предостерегал против интерпретирования взглядов Сюндзэя так, как это делает Тёмэй, в особенности потому, что, в отличие от любителей белых вишневых лепестков и ярко-красных листьев, Тёмэй имеет свое собственное предпочтение, а именно — к бесцветному “цвету”. Кониси следующим образом противопоставляет их взгляды:

Когда сам Сюндзэй выражает чувство *югэн*, это, безусловно, поддерживается намерениями *сикан*, — данный фактор просто невозможно не принять во внимание. Однако, существует различие между этим и специфической цветностью, продемонстрированной доктором Носэ [Носэ Асадзи в своей книге *Югэн-фон*]. Сама намеренность *сикан* не объемлет никакой конкретной цветности. *Сикан* выражает взаимопроникновение того, что охватывается, с тем, что осуществляет это охватывание, и в этом смысле может материализоваться в любом из возможных цветов: иногда — в великолепном, либо — в грустном, простом, утонченном; допустимо все. Именно здесь лежит отличие между собственной идеей *югэн* у Сюндзэя и тем, как ее выразил Тёмэй.²¹⁹

Важность данного замечания состоит не только в том, что оно помогает нам провести различия во взглядах двух средневековых японских интеллектуалов, но также в потенциале для выявления и определения базисной структуры *югэн*. Кониси это вполне удалось. Существует различие в терминологии Тёмэя о *югэн* — где он проявляется прежде всего, как невыразимое и необъяснимое предпочтение определенным эмоциям, вызываемым сценами и действиями столь смутными и тонкими, что они почти лишены окраски и конкретных характеристик, и видением *югэн* в терминах Сюндзэя, где нам приходится прибегать к помощи *сикан*, чтобы постичь это.

Направление, заданное Кониси, достойно того, чтобы ему следовать. В более раннем эссе о происхождении *югэн* он приводит массу документальных подтверждений тому, что еще до использования этого термина Сюндзэем и

другими, как категории литературной эстетики, он употреблялся в буддийских текстах, в особенности относящихся к направлениям Праджняпарамита (*Ханья*) и Мадхьямика (*Санрон*). Это однозначно помещает его в пределы литературных произведений, в которых стремятся представить природу всех феноменов, как *шунья* (*ку*), “пустотную”.²²⁰ В литературе Праджняпарамита в особенности стремились продемонстрировать, что все вещи не имеют самосуществования. Ее непреклонная диалектика одновременно отказывалась позволить пустотности застыть, или материализоваться в некий абсолютный, независимый принцип; она требовала, как мы видели, чтобы и пустота была опустошена. Операция по этому непрекращающемуся процессу опустошения подразумевала обширность и богатство во вселенной, исследуемой во взаимосотнесенности ее элементов. Поскольку нигде нельзя найти ничего, что имело бы независимое существование, в пределах реальности, рассматриваемой *Праджняпарамитой*, нет никаких мест остановки, или преград. И, по Кониси, именно это непосредственно связано с глубиной, плотностью, расстоянием и чудесными качествами, являющимися частью *югэн*. Реальность безгранична в самом прямом смысле слова; поскольку отсутствуют твердые, абсолютные, или независимые сущности, нет границ и пределов глубокому и взаимному проникновению всех существующих вещей. *Югэн* признает и раскрывает это.

Как в *сикан* Тэндай, так и в искусствах *югэн* видится определенное спокойствие и неподвижность. В *сикан* это безусловно соотнесено с практикой сидячей медитации, в основном — сидячего *дзэн*, или *дзадзэн*, который был частью многих буддийских практик, но особое значение приобрел в буддийской школе Дзэн. В *дзадзэн* тело (упокоенное сидение в позе лотоса), речь (тишина и спокойное возгласие имени Будды) и сознание (концентрированность в противоположность неорганизованным мыслям) вместе приводят к осознанию того, что “...есть полное отрицание и отстранение существования, понимаемого, как конфронтационные отношения постигающего и постигаемого”²²¹. В основе это созвучно с теми практиками в раннем буддизме, которые фокусировались на прекращении рассеянных и растревоженных восприятий (*шаматха/си*) и спокойном созерцании созвездий вещей (*дхарма*), по мере того, как они возникают к существованию и беспрепятственно исчезают (*випашьяна/кан*).

За тем исключением, что *югэн* выражается в поэзии и драме, его структура фундаментально не отличается от вышеизложенного. Вот почему стихотворения, нами процитированные, несмотря на то, что представляют сперва несколько “неудобные” образы феноменов, удачно добиваются передачи необычного ощущения неподвижности и достоинства. Представленные в стихах феномены рассматриваются таким образом, что и их возникновение, и исчезновение воспринимаются с невозмутимостью. Возникает ясное ощущение того, что их характеризует непостоянство (*мудзэ*); непостоянство, которое приветствуется и воспринимается не трагично, но

как должное и полностью приемлемое, поскольку “таково положение вещей” (*матхагата, нэрай*).

Возможно, самым важным является исчезновение дистанции между наблюдаемым и наблюдающим, что отмечает Кониси. Это подразумевает, что в эстетике *югэн*, как ее воспринимает Сюндзэй, существует важнейший момент, посредством которого поэт, или актер, а затем также читатель, или аудитория фундаментально причащаются и вовлекаются в процесс, посредством которого возникают и исчезают сущности. И поэт, и читатель вовлекаются, или имплицитно в это непостоянство не на некоем вторичном философском уровне, но посредством и через механизм стихотворения, как стихосложения.

Взглянем более пристально на классический пример, данный нам Тэйка:

миватасэба
хана мо момидзи мо
накарикэри
ура но томя но
аки но югугурэ

Взглянешь вдаль
за цветами вишни
и листьями клена —
хижины у залива,
скрывающиеся в осенней дымке...

В японской поэзии до двенадцатого века было общим местом писать о быстро облетающих вишневых цветках весной, или про эфемерную красоту кленов осенью. Это столь тесно ассоциировалось с буддийским учением *мудзэ*, что образы стали служить легко распознаваемой синекдохой для всего прочего и непостоянства, представляющего необходимую часть любого индивидуального существования; такие стихи неизбежно вызвали чувство грусти. По сравнению, стихотворения конца XIII века, в которых стали выражать качества *югэн*, являются значительно утонченнее. Воплощение *мудзэ* у Тэйка совсем не ординарное, хотя отчасти грандиозность этого стиха состоит в том, что он содержит в себе традиционное, но обычное упоминание преходящести, сопровождаемое неременной грустной эмоцией. Вторая и третья строки стихотворения могут быть независимо прочитаны, как *Хана мо момидзи мо накарикэрэ* (“цветы вишни и кленовые листья исчезли”). Но с конца XII века они превратились в избитых кляч, в банальные эмоции; когда Тэйка инкорпорирует их в сложное и динамическое поэтическое действие, они превращаются во что-то иное, приобретая дополнительную полноту. Он ставит перед ними глагол *миватасу*, имея в виду акт озирания, или выглядывания, взирания на, через и за те вещи, что лежат совсем близко, на то, что расположено вдали. Этот акт восприятия выпускает из рук, отбрасывает и, в известном смысле, отрицает цветы вишни и кленовые листья; Брауэр и Майнер верно отмечают, что Тэйка “пользуется старыми символами красоты весны, осени, цветков вишни и разноцветной листвы в качестве негативного сравнения при восхвалении чего-то другого.”²²²

Однако, Тэйка не просто выражает нешаблонное предпочтение видения красоты в вещах, обычно воспринимаемых, как бесцветные. Голос, звучащий

в стихотворении, принадлежит лицу, вовлеченному в процесс восприятия гораздо более амбициозный, чем обычно, это попытка бросить взгляд за те вещи, что обычно обозначают эфемерное и преходящее, то есть то, что выражается избитым словосочетанием “исчезли цветы вишни и кленовые листья”. Возможно, автор желает заглянуть не только за общепринятые понятия красоты и преходящести, но также — за все преходящие вещи. Если так — иронично выглядит сцена, когда он фокусирует взгляд на том, что расположено далеко-далеко: крестьянские хижины у залива (*ура-но томая*), а те уже начинают исчезать в осенних сумерках (*аки-но югурэ*). Чудесная улыбка возникает от того факта, что видимое вдалеке быстро и немедленно исчезает. Хотя хижины и не являются общепринятыми образами *мудзэ*, они, тем не менее, несут в себе особенность крайнего непостоянства всего сущего.

Возможно, самый значительный аспект данного стихотворения — это утонченный способ выражения отношений воспринимающего и воспринимаемого. В тот самый момент, когда говорящий/воспринимающий пытается осуществить свою почти прометеевскую попытку превзойти непостоянство, сумерки отрезают его от объекта наблюдения. Это означает, что его наблюдательская деятельность прекратилась; в качестве наблюдателя он лишается объекта своего наблюдения. Это — конкретный пример того, что Кониси провозглашает главным для *югэн*, а именно: отрицание “существования, воспринимаемого, как конфронтационное (*таирицутэки*) отношение между воспринимающим и воспринимаемым”. В стихотворении это отрицание выражено весьма искусно. Процесс наблюдения прекращается в тот самый момент, когда он начинается — в промежуток времени, который буддисты называли *кшана* (*сэцуна*);²²³ таким образом, наблюдающий не более постоянен, чем то, что он наблюдает. В процессе восприятия, выраженном в стихотворении, заложена точная параллель: точно так же, как то конкретное, что расположено вдалеке (хижины у залива) в основе своей не отличается от лежащего вблизи (цветы вишни и кленовые листья), общий класс вещей, всегда представляющийся отдаленным (объекты восприятия и наблюдения) ничем по сути не отличается от того, что, как предполагается, располагается под рукой (субъект, или “я”, занятый восприятием и наблюдением). Это представляет собой коллапс объекта и субъекта. Ониси Ёсинори в своем классическом труде *Югэн то аварэ* так описывает процесс в этом контексте:

... когда человеческое “я” полностью трансформируется в природные характеристики, когда личность полностью войдет в сферу *сикан*, то есть будет поглощена чистой неподвижностью, тогда природа и сознание, или объект и субъект станут едиными. Тогда мы сможем сказать, что все аспекты существования (нем. *Sein*) представляются непосредственно и одновременно присутствующими в единое мгновение времени, а индивидуальное существование — то же, что существование множества, а микрокосм расширяется в макрокосм. Таков уникальный аспект эстетического опыта.²²⁴

Ониси также предполагает, что *югэн*, как эстетический опыт суммируется и принимает участие в структурировании мысли и сосредоточения *сикан*.

Следует учитывать, что стихотворения такого рода являются в интеллектуальном плане гораздо более утонченными, чем предыдущие произведения японской поэзии. Эта утонченность позволила современникам Тэйка очернять подобные стихи, называя их *дарума-ута*, что означало такую же затрудненность в их понимании, как и дзэнского учения Бодхидхармы — монаха, по преданию принесшего Дзэн из Индии в Китай.²²⁵ Позже другие японские критики также находили их довольно невнятными либо из-за отличия от чистых, прямых чувств, выраженных в стихах ранних антологий, подобных *Манъёсю*, или по причине их излишней надуманности, как представлялось критику Сайто Мокити (1882–1953), для которого единственным и важнейшим критерием был современный “реализм.”²²⁶

Такого рода стихи, вероятно, будут возникать и далее, какие бы ругательные ярлыки ни прилагались к словам “интеллектуальный” и “буддийский”. Кониси и другие современные ученые признают такое положение вещей и продолжают исследования именно этих аспектов среды в рамках которых появились такие стихотворения и *югэн* — их эстетическая категория. Одновременно, они настаивают на литературной, или — поэтической ценности таких стихотворений, что, вероятно, не имеет аналогов в средневековой Японии.

Значение такой поэзии можно усилить, коротко рассмотрев цитированное ранее заслуженно известное стихотворение Сайгё:

*когоро наки
ми ни мо аварэ ва
сирарэкири
сиги тацу сава но
аки-но югурэ*

Думал, что освободился
от страстей, и эта меланхолия
вызвала удивление:
кулик закричал с болота, на которое
опустились осенние сумерки

Сперва поэт представляет себя как бы лелеющим либо притворство, либо самообман. Вероятно, являясь монахом, он думает о себе, как о превзошедшем ранимость обычного человека: он изображает себя вышедшим за пределы восприимчивости, способности быть чем-то тронутым, поколебленным, или смущенным эмоциями, красотой и тому подобным. Он относится ко всему, как “тело без сердца” (*когоро наки ми*), или как человек, свободный от страстей. Однако эта претенциозная поза рушится, когда в нем возникает сильное чувство (*аварэ*), — безусловно, меланхолии, в тот момент, когда он совершенно неожиданно видит вальдшнепа, или выводок вальдшнепов, взлетающих (*сиги тацу*) с поверхности болота (*сава*), на которое в тот момент опускались осенние сумерки (*аки-но югурэ*).

Многие критики указывали, что лингвистический и концептуальный перелом (*хирэ*) в этом стихотворении наступает, как это часто бывает у Сайгё,²²⁷ в конце третьей строки, разделяя стихотворение надвое. Это создает противопоставление первой и второй части. Более того, это отчетливое

разделение выражает скрытый параллелизм: как вальдшнеп внезапно поднимается с темнеющей поверхности болота, так и меланхолическая эмоция внезапно захлестывает тело и восприятие (*ми*) поэта. Мы предполагаем, что поэт создал эффективную и трогательную параллель между событиями вне себя, в природе, и внутри себя, как наблюдающего субъекта.

Однако, стихотворение не статично и не просто символично, в противном случае оно не содержало бы *югэн*, обнаруженный современниками Сайгё. Полезнее подойти к нему с определением Кониси о “бессодержательном символизме”, которое, как мне кажется, находится в полной гармонии со взаимобменом содержаний и средств выражения, которую мы отметили в герменевтике Сутры Лотоса. При этом подходе *кирэ*, или “разрыв” между двумя частями стихотворения становится точкой, вокруг которой весьма примечательным образом “двигаются” различные взгляды. В начале наблюдение ведется с позиции самого поэта:

<i>кокоро наки</i>	Хотя я освободился
<i>ми ни мо аварэ ва</i>	от страстей, эта меланхолия
<i>сирарэкири</i>	возникла удивительно внезапно:

Затем, на разрыве, наблюдательный пункт резко и полностью переходит на сцену природы перед глазами поэта:

<i>сиги тацу сава но</i>	вальдшнеп взлетает с болота
<i>аки-но юугурэ</i>	на которое пали осенние сумерки.

Здесь ясно описано, как птица внезапно срывается с поверхности болота и так же быстро становится маленькой крапункой перед тем, как окончательно исчезнуть в ночи.²²⁸

Эта сцена *вновь обращает* внимание слушателя, или читателя к первой части стихотворения; болото, птица и сумерки теперь *превращаются* в место, с которого мы видим поэта и его ощущения. То, что являлось центром наблюдаемого, теперь становится наблюдателем, а исходный субъект — объектом. В результате мы имеем нахлынувшие эмоции, которые сперва казались нарушением неподвижности поэта-монаха, а теперь рассматриваются с точки зрения природы, или, в любом случае, в природной перспективе, интерпретированной в буддийской терминологии.²²⁹ Это ставит разрушение в один ряд со всеми прочими феноменами существования: оно непременно возникает и исчезает; таким образом, “внезапная меланхолия” длится не дольше и означает не более, чем та птица, что поднимается с поверхности болота и исчезает в ночи.

Результатом этого стихотворения является полный разгром того, что Кониси называет взглядом на наблюдающего и наблюдаемое, как на “конфронтационные отношения”. Это происходит не потому, что наблюдающий и наблюдаемое теперь слились в некую неразрывную цельность, но оттого,

что стихотворение вскрывает их фундаментальную *взаимозависимость*. Техникой и конкретным языком классической японской *вака* Сайгё достигает основательности в соответствии с тем, как Нагарджуна срывает покров с эпистемологического атомизма, демонстрируя, что в каждом акте видения видящий и видимое не только зависят друг от друга, но и вызывают друг друга к существованию.

“Спокойная темнота”, которую Синъити Хисамацу выделяет в этом типе искусства,²³⁰ без сомнения соотнесена со своим воплощением осознания того, что в сущности даже “существование” полностью взаимозависимо с тем, что в западных языках именуется “небытием”. Языки Японии и Китая предоставляют большие возможности для выражения обоюдности и сбалансированности того, что есть и того, чего нет; они не настолько крепко привязаны к определению бытия, как реальности, а небытия — как отсутствия чего-то. Как средство общения, эти языки не дают преимущества бытийной стороне вещей.²³¹ Хотя, в этом смысле, возможно, язык поэзии — даже в переводе — может более быстро и непосредственно передать суть дела. Безусловно, и образный, и эмоциональный слои стихотворения Сайгё превосходят двуполосность наших обычных дихотомий: света и тьмы, жизни и смерти, бытия и небытия, радости и горя. Одно всегда подразумевает и выявляет другое.

Вот отчего было бы полным непониманием классифицировать произведение Сайгё, как грустное стихотворение, несмотря на то, что его финальные строчки описывают осень и сумерки и подразумевают приближение смерти: *Сиги тацу сава но/ аки-но юугурэ* (вальдшнеп срывается с болота/ на которое падают осенние сумерки). Неподвижность, очевидно составляющая часть этого стихотворения, противостоит любым попыткам классифицировать его по общепринятым рубрикам; присутствующие сумерки и смерть есть смерть и сумерки, отказывающиеся быть связанными нашими обычными способами понимания их и реагирования на них. Таким образом, даже в *эмоциях*, возбуждаемых стихотворением, выражающим *югэн*, нет никакой детерминированности.

Неудивительно, что такие поэты, как Сюдзэй заявляли о присутствии в подобных стихотворениях “избытка чувств” (*ёдзэ*). Мне кажется, этим они подразумевали, что мир стихотворения был несколько больше, чем образующие его слова. Причина этого в том, что стихотворения составлялись в таком виде, который отрицал любое реальное удовлетворение общепринятыми смыканиями феноменов и эмоций. Точно так же, как бытие подразумевает небытие, образ, обычно ассоциирующийся с грустью, можно использовать так, что он будет подразумевать противоположное. Точно так же — начиная с поэзии, но проходя через драму *Но* и достигая *хайку* Басё — определенные звуки вызвали ассоциации тишины, а некоторые движения подразумевали неподвижность. В мире такой поэзии и такой драмы детерминированные эмоции и идеи уже не необходимо определяли образы

и действия. Простые символы не представляются более адекватными; их изображение было обречено на наивность, поскольку слишком жестко ограничивало отношения между феноменами. Буддисты средневековой Японии, воспитанные, к примеру, в школе Тэндай, считали, что вселенная такова, что даже “в единой мысли содержится три тысячи миров” (*итинэн сандзэн*). Это подразумевало безграничность интерпретаций феноменами друг друга. К масштабам глубины этой вселенной буддисты относились с благоговением (*мё*). А для таких поэтов, как Сюдзэй, глубочайшая вселенная заслуживала степени и типа восхищения, выходящего за рамки традиционной эстетики; требовалось нечто новое и более адекватное. Их ответом стало искусство *югэн*.

ГЛАВА V

ТЁМЭЙ КАК ОТШЕЛЬНИК: ВИМАЛАКИРТИ В «ХОДЗЁ-КИ»

Если шторма, как это бывает,
Поставят тебя на неделю на якорь
В гавани у какого-то старого города
Ионии, то поговори
С их мудрыми учеными, с мужами,
Доказавшими, что не может быть
Такого места, как Атлантида:
Изучи их логику, но заметь,
Как тонко она передает
Их простую, громадную скорбь;
Так, они смогут научить тебя
Сомневаться в том, во что ты веришь.

—У.Г.Оден, *Атлантида*

Много больше можно услышать, когда автор великого классического произведения *Ходзё-ки* в заключительном параграфе говорит о своем отшельническом жилище, что оно не более, чем “жалкое подражание хижине Дзёмё Кодзи” — фигуры, известной по всей буддийской Азии: как Вималакирти в Индии, как Вэй-мо в Китае и как Юйма в Японии. В этой главе мы попытаемся разъяснить этот момент из *Ходзё-ки*, продемонстрировать — отчего он столь важен для понимания всего произведения и вычленим его подтексты для углубления понимания роли буддизма в литературе средневековой Японии.

На простейшем уровне будет сделана попытка предоставить базисную информацию о *Вималакирти-нирдеша-сутре*, по-японски сокращенно называемой *Юйма-гё*. Это — один из ключевых текстов традиции Махаяны, хорошо известный образованным буддистам восточной Азии. Будет дано краткое резюме ее содержания, дабы отчасти компенсировать то, что я с прискорбием замечал ранее относительно слишком общей практики среди ученых: приводить подстрочные сноски относительно религиозных и философских текстов, упоминающихся в литературных трудах, не будучи знакомыми с самими текстами. Тексты же эти часто дают нам возможность

заглянуть в базисную структуру и понять значения той самой литературы, которую мы исследуем. Знание основ *Вималакирти-сутры* важно, поскольку *Ходзэ-ки* не может быть адекватно прочитано без понимания той степени, до которой Тёмэй полагается на эту сутру; не просто ради того, чтобы “спрыснуть” свой текст витиеватыми и ничем не вызванными аллюзиями, но чтобы встроить свой труд в существующую традицию, являющуюся одновременно и литературной, и философской.

Намерения данной главы амбициозны еще и в следующем смысле: я хотел бы, посредством анализа связи между *Вималакирти Сутрой* и *Ходзэ-ки* продемонстрировать отличительные черты того, что ранее назвал проявлением высокого средневековья в японской мысли и литературе. Это проявление, произошедшее между XII и XIII веками, знаменует отчетливое развитие, углубление и усложнение буддийской эпистемы, начавшееся несколько веков ранее, что просматривается уже на страницах *Нихон рёи-ки*. В то время, как этот период высокого средневековья свидетельствует об углублении проникновения буддизма в интеллектуальный и религиозный опыт японцев, он также показывает существование двух несколько расходящихся версий японского буддизма с наличием всех признаков напряженности между ними. В следующей главе мы продолжим это рассмотрение в контексте мысли Дзэами, описав эту напряженность в терминах различий между буддизмом, как иерархии, и буддизмом, как диалектики. В данной главе моя цель состоит лишь в том, чтобы показать, что *Ходзэ-ки* является полноправным наследником дискуссий и интеллектуальных подвижек, которые давным-давно, еще на азиатском континенте представляли собой фрагмент развития буддизмом Махаяны моментов, почти парадигматически присутствующих во много превозносившейся *Вималакирти Сутре*.

Ранее, когда мы рассматривали *Ходзэ-ки*, как основной источник для понимания литературного образа хижинника отшельника в японской литературе, то приняли строго синхроничный подход, исключив всякое внимание к диахроническому и историческому развитию. Это было сделано в целях проведения исключительно структуралистического анализа. В данном случае этот метод будет дополнен анализом историческим, где *Ходзэ-ки* рассматривается не только во вневременном контексте, но как работа, показывающая, как ее автор серьезно подходит к вопросам, концепциям и формулировкам, характерным для высокого средневековья в японской истории. В отличие от некоторых традиционных рассмотрений, в которых *Ходзэ-ки* представлялось основным индексом к началу средневекового периода в Японии, моя точка зрения состоит в том, что его следует видеть, как свидетельство того, что буддийская эпистема в Японии перешла на новый уровень утонченности и сложности, уровень, отражавший также влияние более общих тенденций развития буддизма Махаяны в восточной Азии.

Фигура буддиста-мирянина Вималакирти являлась некой моделью для образованных буддистов начиная с периода Шести Династий в Китае.²³² Вполне

естественно, поэтому, что Камо-но Тёмэй, как образованный человек, воспринимал образ Вималакирти, сидящего в хижине площадью десять квадратных футов (*ходзэ*) великолепным примером для себя и своих устремлений в сфере беллетристики и религии.

Основное содержание текста, происходящего из писаний Махаяны, перевод которых существует на тибетском и китайском языках, и из сохранившихся фрагментов санскритского оригинала,²³³ таково: Вималакирти изображается мирянином, жившим в одно время с Буддой Шакьямуни в Индии. Он являлся бодхисаттвой, хотя и не был монахом. Суммируя ключевое изложение *упая* Вималакирти, сутра говорит, что, хотя он и был мирянином, но освободился ото всех привязанностей к трем мирам. Будучи женат, он жил чистой жизнью. Имея семью и свиту, он вел отшельническое существование. Хотя он ел и пил, как все, но истинное наслаждение находил в медитации. Зарабатывая много денег, он не радовался этому. Заходя во внутренние покои, чтобы встретиться там с женщинами, он получал удовольствие от обращения их к буддийской Дхарме.

Таков контекст. Изложение начинается с того, что Вималакирти, желая воспользоваться своей *упая*, чтобы научить других, прикидывается больным. Известие об этом приводит царей, министров, чиновников и прочих, числом в несколько тысяч, в обитель к его постели. Когда они приходят, он возглашает им учение о страдании и боли, *дуккха* (*ку*). Будда Шакьямуни также прослышал о его болезни и пожелал послать одного из своих учеников, дабы справиться о здоровье Вималакирти. Он обращается к одному за другим из самых почитаемых архатов, монахов и бодхисаттв в своей свите, прося их посетить захворавшего мирянина. В замечательном, чисто юмористическом отрывке, каждый из знаменитых архатов отказывается, вспоминая, как когда-то прежде Вималакирти брал над ними верх в дебатах о буддизме. Никто не чувствует себя достойным поручения; каждый довольно жалким образом старается избежать новой встречи с проницательным, высокоумным мирянином. В каждом случае скорее несравненное умение Вималакирти владеть словами — речевые обороты и глубочайшая образованность — пугают учеников Шакьямуни. Но вот, наконец, Будда обращается к Манджушри, обладателю высшей мудрости; тот соглашается пойти навестить Вималакирти. Его сопровождают 8000 бодхисаттв, 500 шраваков и сотни тысяч дэвов.

Вималакирти, с помощью сверхъестественных сил узнает заранее о приходе Манджушри и предпринимает перестановки в своем жилище (традиция отшельничества, позднее воспринятая, как исходное *ходзэ*): он отпускает всех своих слуг, убирает всю мебель, оставив лишь свою постель. Когда все уходит, он готов принять Манджушри и всю его многочисленную свиту. Далее следует высшее действие, диалог двух мастеров учения и диалектики, описываемый весьма пространно на протяжении нескольких глав. В целом, ученые сходятся на том, что пика своего сутра достигает в главе о не двойственности. После того, как некоторые из гостей предложили свои довольно слабые

определения недвойственности, Манджушри делает свою попытку:

“По моему мнению, когда все вещи перестают принадлежать как области речи, так и слов, не есть ни указание, ни знание, выходят за рамки вопросов и ответов, это и есть посвященность в не-двойственную дхарму.”²³⁴

Далее он говорит, что, поскольку все гости предложили свои взгляды на рассмотрение, все они теперь с нетерпением ждут определения Вималакирти. Как видит великий мирянин это посвящение в недвойственность?

Вималакирти молчал, не произнося ни слова.

Манджушри восклицает:

“Прекрасно! Прекрасно! Разве может быть истинное посвящение в недвойственную дхарму, если слова и речь все еще произносятся, или записываются?”²³⁵

То было знаменитое “молчание Вималакирти”, совершенный ответ, в котором форма и содержание комбинировались таким образом, что само молчание прекращает двойственность, всегда присутствующую в судебных и диалоговых ситуациях. Это — ответ, в котором содержится не только мудрость, но и живой ум.

Эти моменты не прошли незамеченными для утонченной буддийской знати и образованных лиц в период Шести Династий в Китае. Они отметили, что, хотя в конце Вималакирти вышел за пределы слов и речи, это был очень удачный ход, и на пути к нему велась очень занимательная игра слов. Чем-то это напоминало так называемые *цзин-тань* (*сэйдан*), или “чистые разговоры”, столь любимые образованными людьми того времени²³⁶ (разговор, описанный Артуром Уэйли, в котором очень похоже упоминаются “умные выпускники наших университетов”).²³⁷ Итак, *Вималакирти Сутра* оказала глубокое и протяженное во времени влияние на образованных людей. В этом тексте мирянин, а не монах оказался умнее буддийских служителей, постоянно выстраивая фразы и пользуясь неожиданными ходами в разговоре, являющимися одновременно и остроумными, и мудрыми.

Однако, причины того, что сутра оказала большое влияние на Камо-но Тэмэя могут значительно отличаться от тех, что делали ее близкой китайцам. Ее колоссальная привлекательность для китайской буддийской знати заключалась в том факте, что Вималакирти являлся не монахом, но обычным домовладельцем, который, тем не менее, обладал всеми достоинствами и достижениями лучших из монахов, по сути превосходя их. Как отмечают и Ричард Матер, и Джеймс Д. Уайтхед, это превращает уход-из-дома (*чжу-цзя/сюккэ*) во *внутреннее дело*, а *Вималакирти Сутра* становится индийским текстом, разрешающим быть добрым конфуцианским домовладельцем, оставляя дом: “мысленно очень удобный способ быть буддистом для того,

кто не хочет прекращать быть конфуцианцем.”²³⁸ В этой связи интересны интерполяции на китайские тексты о сыновней почтительности — одной из добродетелей, присущей Вималакирти. Причина широкой популярности этой сутры в Китае безусловно включает в себя изображение Вималакирти, как добропочтенного мирянина, человека в своем доме.

Готов спорить, что Камо-но Тэмэй прочел сутру по-иному; в конечном счете, он более интересовался затворничеством, чем домовладением. Привлекшим его моментом в повествовании не были ранние места, где Вималакирти представлен святым в своем доме, в игорных заведениях, в присутственных местах и в покоях прекрасных женщин. Напротив, для Камо-но Тэмэя история Вималакирти становится значимой с того момента, когда он демонстрирует непостоянство всех вещей, проявив (пусть даже в виде *упая*) болезнь своего собственного тела, а затем перебравшись в жилище, откуда он в конечном счете удаляет всех слуг и компаньонов и уменьшает количество того, что необходимо ему для жизни, до минимума. Восхитивший Тэмэя Вималакирти не есть домовладелец с внутренними привязанностями, но тот, кто намеренно и подчеркнуто уходит от общества в уединение и одиночество. Тэмэй выбирает себе в образец не Вималакирти-домовладельца, но — отшельника (*индзя*). Его восхищает не дом мирянина, но *ходзэ*. Его прочтение сутры разительно противоположно тому, что предпринимали образованные люди времен Шести Династий; он пользуется текстом совершенно иначе, хотя не менее утонченно.

Важная статья о *Ходзэ-ки* была опубликована в 1974 году в японском литературном журнале *Бунгаку*. Автор, профессор Иманари Мотоаки озаглавил ее *Рэн-ин Ходзэки-но рон*.²³⁹ Это намеренно провокационное название, поскольку профессор Иманари настаивает, что *Ходзэ-ки* является глубоко буддийским трудом, написанным автором, который предпочитал, чтобы его называли Рэн-ин, а не Камо-но Тэмэй, поскольку последние слова в *Ходзэ-ки* такие: “[Записано] шраманом по имени Рэн-ин в убежище на горе Тояма” (*сомон-но рэн-ин, тояма-но иори ни сйтэ, корэ о сируси*). Нечего и говорить, что далеко не все критики согласились с профессором Иманари в том, что нам следует оставить имя Камо-но Тэмэй и звать его монашеским псевдонимом.²⁴⁰

Однако, в статье говорится не только об авторстве *Ходзэ-ки*; дело в том, что между *Ходзэ-ки* и *Вималакирти* существуют глубокие структуральные сходства. У меня есть некоторые сомнения относительно той степени, до которой Иманари доводит изложение таких сходств, поэтому буду рассматривать лишь те, которые считаю особенно убедительными. Я полностью согласен с ним в том, что ссылка на сутру есть более, чем аллюзия; она предоставляет ключ к раскрытию намерений автора и структуры *Ходзэ-ки*.²⁴¹

Иманари находит тему *Ходзэ-ки*, а именно — *мудзэ*, особенно хорошо выраженной в нижеследующем отрывке сутры, хотя метафоры можно найти во всей буддийской литературе:

Это тело подобно массе неосязаемой пены. Оно — как недолговечный пузырь. Оно — как пламя, продукт любовной жажды. Оно — как банановый стебель [*басё*], с пустотой в середине. Оно — как иллюзия, произведенная опрокинутыми мыслями. Оно — как сон, ... как тень, ... как эхо, ... как плывущее облако, ... как молния.²⁴²

За этим отрывком, самым по себе не слишком убедительным, следует, по Иманари, нечто более важное:

[У этого тела] нет хозяина, поскольку оно подобно земле. У него нет собственного “я”, поскольку оно подобно огню. Оно не человеческое, поскольку подобно воде. Оно нереально и зависит от четырех элементов для своего существования. Оно пустотно, не будучи ни “я”, ни его объектом.²⁴³

Иманари считает значительным это упоминание четырех элементов (*сидай*) (земли, огня, ветра, и воды) в *Ходзё-ки* и делает следующий вывод: «Первая половина *Ходзё-ки* есть контекст, в котором Рэн-ин (Камо-но Тёмэй) живо описывает то, как человеческие существа подвергаются воздействию четырех элементов в тех феноменальных обстоятельствах, в которых жил сам Тёмэй, и их посредством»²⁴⁴. Таким образом, шторм и пожар третьего года эры Ангэн, тайфун четвертого года эры Дзисё, голод и эпидемии эпохи Ёва и землетрясение второго года эры Гэнряку не просто ярко описаны в *Ходзё-ки*, но также совершенно явно устанавливает тему, являющуюся организационным принципом первой части произведения: «Из четырех великих элементов три — вода, огонь и ветер — постоянно приносит несчастья, но четвертый элемент, земля, обычно не вредит человеку»²⁴⁵.

Вторая половина *Ходзё-ки* ярко контрастирует с первой: здесь Тёмэй в мельчайших деталях описывает свое скромное уединение, радости, испытанные им за время пребывания в нем и одиночество столь глубокое, говорит он, что «даже специально не собираясь соблюдать буддийские заповеди, их нелегко нарушить, проживая в таком удалении от общества»²⁴⁶. Здесь, заявляет он, идет жизнь, которой стоит жить, а возможно это оттого, что его убежище, или хижина построена так, чтобы быть непостоянной, в отличие от жилищ, воздвигнутых теми, кто живет в иллюзорном мире в городах.

Однако, профессор Иманари не ограничивается четким разделением *Ходзё-ки* на две части: жизнь в обществе в противоположность уединенному существованию, общественные катаклизмы в обществе и мир в горах, великие дома богатых и маленькие хижины служителя, или отшельника. Пользуясь *Вималакирти Сутрой* в качестве ключа к произведению, он привлекает внимание в последнем параграфе *Ходзё-ки*:

Теперь луна моей жизни достигла своей последней фазы, а мои последние годы близятся к концу. Когда вскоре я подойду к трем путям грядущего, то о чем стану сожалеть? Закон Будды учит, что нам надо избегать всяческих

привязанностей к вещественному миру, так что *расположение, которое я испытываю к своей хижине*, есть в некотором роде грех, а мое *расположение к одинокому существованию* может послужить препятствием просветленности. Поэтому я, возможно, лепетал о бесполезных наслаждениях и бессмысленно проводил свои драгоценные часы.

Тихими вечерами я размышляю об этих вещах и задаю себе такие вопросы: «Отринув мир и поселившись в лесах, дисциплинировал ли я свое сознание, практиковал Путь Будды, или нет? Принял ли я форму затворника, оставив свое сердце нечистым? Не есть ли мое жилище жалкая имитация хижины святого Вималакирти, тогда как достоинства мои не равны даже тем, что были у Суддхипантака, самого глупого из последователей Будды?»²⁴⁷

Профессор Иманари видит особую значимость в том, что Тёмэй признает свою привязанность к хижине и одиночеству новой разновидностью иллюзий. Более того, он считает, что в этот момент изложения Тёмэй понимает, что своей решимостью вести уединенную жизнь он разделил мир на две части: общественную и затворнически-религиозную. «Принял ли я форму затворника, оставив свое сердце нечистым? Не есть ли мое жилище жалкая имитация хижины святого Вималакирти...?» Это осознание, что мир делится на две части, важно, по Иманари, потому что вопрос вхождения в недвойственность (*фуни хомон*) есть доктринальная и повествовательная развязка *Вималакирти Сутры*, тот момент, когда проникательный мирянин отвечает на вопрос молчанием, запомнившимся надолго.

Важно отметить в *Вималакирти Сутре* искусное сочетание мирянина и бодхисаттвы — но не монаха — в одном лице, а также того факта, что главная обсуждаемая доктрина — это вхождение в недвойственность. Такая гармония возникает оттого, что в Махаяне давным-давно было объявлено (в противовес Хинаяне), что идеализация жизни монаха (*шрамана*), или архата ведет как к ненужному отделению буддизма от общества, так и к прискорбному раздвоению действительности на области обыденного и священного. Путь к недвойственному, в терминах Махаяны, включал в себя более, чем простую критику отделенной от мира жизни отшельника архата; в философских терминах, однако, такая критика возникла от махаянистского импульса и стремления превзойти любой дуализм. Вималакирти символизирует успех в обоих смыслах: он обрел просветленность, являясь мирянином, а также он обладает святостью для противостояния разделяющим, двойственным вопросам интеллекта своим глубоким молчанием. Сутра демонстрирует недвойственность не только с помощью молчания Вималакирти, но также тем, что он ведет светскую жизнь. В композиции сутры просматривается немалое литературное искусство; нужные моменты тонко усиливаются самыми различными способами.

Особая литературная прелесть последнего раздела *Ходзё-ки* заключена в том приеме, которым разрешается центральный парадокс. Тёмэй откровенно

БУДДИЗМ ДЗЭАМИ: КОСМОЛОГИЯ И ДИАЛЕКТИКА В ДРАМЕ НО

сравнивает свою жизненную ситуацию с той, в которой находился Вималакирти и оплакивает тот факт, что именно его привязанность к отшельническому существованию может стать «препятствием просветленности». По крайней мере на бумаге он сравнивает себя с глупым архатом Суддхипантака, а не с мудрым бодхисаттвой Вималакирти. Похоже на то, как если бы он соскользнул вниз, на низший уровень Хинаяны, с ее слепой нечувствительностью к тому факту, что даже *homo religiosus* может быть чрезвычайно привязан к своим специфически религиозным путям и, таким образом, теряет главное в буддийском учении. Изведя столь много страниц на изображение ярко контрастной разницы между мирской жизнью домовладельца в городе и существования отшельника в горах, в последнем разделе работы Тёмэй предполагает, что он — не более, чем жалкий, непросветленный *шрамана* с горы Тояма; некто лично неспособный выйти за довольно ограниченные и наивные воззрения хинаянистской традиции.

Во всем этом есть явно что-то лукавое. В конце концов, Тёмэй подразумевает, что, хотя он и неспособен избежать хинаянистской привязанности к отшельнической жизни, но без труда понимает значение и подтексты махаянистского принципа недвойственности. Таким образом, хотя его привязанность к своей хижине и есть «препятствие для просветленности», для него совершенно ясно, что отличает его образ жизни от образа жизни великого Вималакирти. Его жизнь не та, что вел святой бодхисаттва, однако, когда дело доходит до понимания значения недвойственности, Тёмэй не прибегает ни к каким самоизвинениям. Не исключено, что в его позе заключена даже идея, что он обладает таким знанием о недвойственности, которое вывело его за банальное отрицание бодхисаттвой уединенной жизни и даровало ему свободу снова вести такую жизнь. Но на этот раз она проходит не на основе наивного «хинаянистского» отрицания мира, но, скорее, на основании махаянистского осознания того, что понимание недвойственности должно подразумевать возможность отрицания обычного отрицания бодхисаттвой идеала архата. Тёмэй вернулся к отшельнической жизни, но предполагает, что сделал это по очень тонким причинам и с пониманием их глубокой укорененности в основной направленности махаянистской мысли.

Ходзё-ки — весьма изысканное произведение не только по своим литературным достоинствам, но и в понимании Махаяны, демонстрируемом тонкими поворотами и нюансами. Буддизм в нем не есть прямая параллель простому идеалу отшельничества ранней буддийской сангхи в Индии; он развился и рафинировался за века махаянистских размышлений в Индии и Китае об отношении буддийских идеалов к мирским реалиям, нирваны к сансаре, религиозных занятий к общественным. Переселение Тёмэя в описанное им уединение не есть простой акт бегства от мира, основанный на восприятии общества, как обреченного и развращенного. Скорее, оно выражает весьма диалектичное понимание буддизма, основанное на критике и течениях, возникших в Махаяне ранее. В этом смысле мы имеем яркий пример типа литературы, относящейся в истории Японии к высокому средневековью.

Добродетельные монахи, чего вы ищете, ходя туда и сюда, передвигая ногами, пока ваши ступни не станут плоскими? Нет Будды, которого следовало бы искать, нет Пути, на который надо было бы вступать, нет Дхармы, которую следовало бы обрести.

Записи Линь-цзи

Пьесы японского театра Но составляют репертуар, сравнимый с древнегреческим и европейским семнадцатого века. Написанные и поставленные за последние шестьсот лет, около 230 пьес Но имеют более ранние корни и ранних предшественников; их взгляд на человека и мир совершенно очевидно средневековый. Тот же факт, что они сформированы и обрамлены в средневековую религиозную перспективу — буддизма Махаяны — хорошо суммировал Макото Уэда: «Но является религиозной драмой; это — ритуал. Подтексты Но преимущественно буддийские; они указывают на буддийскую схему спасения»²⁴⁸. Однако, что же такого заключено в Но, что заставляет людей ощущать его сформированность и насыщенность буддизмом Махаяны? В данной главе будет предпринята попытка придать этому вопросу чуточку специфичности и дать на него возможный ответ. В процессе этого в ней должны быть выражены моменты, интуитивно воспринимаемые и понимаемые многими людьми — как японцами, так и не японцами — которые в то или иное время были частью аудитории Но.

В этой главе предполагается некоторое знакомство с Но, как с театральным опытом, равным образом, как с разнообразием и типичными образами его пьес. Здесь я особенно заинтересован в том, чтобы продемонстрировать, что ответ на наш вопрос касательно Но может быть получен скорее всего при рассмотрении трактатов о Но, написанных Дзэами Мотокиё (1363–1443). Кониси Дзинъити в своей работе, заслуживающей большего внимания, чем то, что она получила на Западе, настаивает, что в лице Дзэами мы имеем не просто самого значительного драматурга Но, но также одного из величайших мыслителей в японской истории. Кониси утверждает, что, как системный мыслитель, Дзэами вполне может быть поставлен в ряд с Догэном, Ито Дзинсай и Мотоори Норинага²⁴⁹. Это заявление может показаться несколько чрезмерным, поскольку для читателей трактатов Дзэами о театре вполне обычным

является делать заключение, что положения автора несистематизированы и, возможно, даже противоречивы. С этим не согласны Кониси и другие, считая, что Дзэами — мыслитель не путанный, а сложный. Я разделяю этот взгляд и считаю, что в мыслях Дзэами есть четкая внутренняя последовательность, а между его способом мышления и структурой сюжета типичной пьесы Но — замечательная соотнесенность.

Прежде всего мне хотелось бы подчеркнуть, что в последующем рассмотрении мы сфокусируемся на *общей* позиции Махаяны в Но. Разумеется, очень интересный вопрос: какой буддийской школе Но обязан больше всего. Покойный Хисамацу Синъити, великий философ и, для всех, с ним встречавшихся, непререкаемый авторитет в Дзэн, категорически заявлял: “Уникальная черта нашего опыта с Но состоит в том, что в нем нет ничего от Синто, или других буддийских школ; он весь в Дзэн”²⁵⁰. Однако, Артур Уэйли, не менее непререкаемый авторитет для знавших его, писал “... Дзэами говорил о своем искусстве в стиле, окрашенном в Дзэн. Однако, религия, преобладающая в Но — Амидаизм; это обычный, средний буддизм средневековой Японии”²⁵¹. Эти два высказывания диаметрально противоположны и непросто согласуемы; однако не безрассудство перед лицом опасности быть пойманным между двумя “неустрасимыми”, противоречащими друг другу, побуждает меня избегать постановки вопроса в такой форме. Мною движет желание предложить иную возможность, которая могла бы разъяснить, отчего на одном уровне пьесы Но представляют “обычный, средний буддизм” Японии, а на другом являют образ мышления, часто ассоциирующегося с Дзэн. Поэтому данная глава построена в два этапа: сперва — рассмотрение буддийской космологии в Но, затем — исследовании буддийской диалектики. Такое перемещение от одного к другому есть важный аспект Но.

Буддизм в Но: космология

Одна из сфер, в основном игнорировавшаяся в западных исследованиях японского буддизма — космология, являвшаяся базисом сознания средневековой Японии. Мы уже рассматривали ее некоторые детали во второй главе, где отметили, что она была весьма эффективно выражена в восьмом веке Кёкаем, автором *Нихон рёи-ки*. Во второй главе мы сосредоточили внимание прежде всего на том, что эта космология апеллировала к японцам на всех уровнях общества, в качестве базисной схемы процессов, происходящих во вселенной. В этой главе мы исследуем одну из самых творческих *переработок* этой космологии под воздействием артистического воображения японцев, хотя буддийская космология должна быть признана как единственная наиважнейшая структура для всех литературных произведений средневековой Японии. Это была на удивление эластичная космология; несмотря на вызовы от различных взглядов на вселенную, которые бросались японцам на

протяжении эпохи Токугава, космология, сопровождавшая буддизм, представляла познавательное удовлетворение и обладала психологической убедительностью на протяжении столетий. До сих пор она сохраняет определенную силу.

Хотя нет никакой необходимости вновь приводить все детали трансмиграционной (*риннэ*) системы *рокудо* в шести пределах, ее значение для драм Но столь велико, что краткий обзор может быть полезен перед тем, как обращаться к путям, по которым в Но шла творческая переработка средневековой системы, с использованием ее для придания динамического стимула одной из величайших театральных традиций мира. Важно вспомнить, что схема *рокудо* предоставляла не одну лишь простую систематику для классификации всех вещей, встречаемых человеческим опытом и воображением, но также давала телеологический толчок всем формам существования. Они рассматривались, как движущиеся вверх и вниз по шкале существований. Карма прошлых деяний определяла направление движения, его скорость и особенности следующего перерождения. Существовало шесть базисных уровней, называемых *гати* на санскрите, *дао* по-китайски и *до* по-японски. Поскольку движение было внутренне присуще их значению, по-английски из можно назвать “courses”. В нисходящем порядке их можно изобразить так:

1. божества	(<i>дэва-гати</i>)
2. люди	(<i>манушья-гати</i>)
3. воины	(<i>ашура-гати</i>)
4. животные	(<i>тирьягъёни-гати</i>)
5. голодные демоны	(<i>прета-гати</i>)
6. жители ада	(<i>нарака-гати</i>)

Существуют различные версии порядка их расположения; можно также найти отдельные исключения *ашуров*, или инкорпорирование их в другие категории (чем количество путей снижается до пяти). Базисная же структура была весьма стабильной и понимаемой. Это была картина вселенной, понятная даже неграмотным средневековым японцам. Для них, похоже, в этом состояла сущность буддийского учения, воспринимаемая с гораздо большей готовностью, нежели такие тонкости, как “не-я”, или “взаимозависимое происхождение”.

Система *рокудо* предлагает путь к пониманию напряженности между видимостью и действительностью. Она утверждает, что, хотя исходно мы находимся в паутине иллюзий и думаем лишь в терминах этой нынешней жизни, в действительности мы являемся существами-в-процессе, двигающимися вверх и вниз по бесчисленным жизням в соответствии с жесткими законами кармы. Увидеть более широкую картину, *систему* за индивидуальными примерами означает сделать эпистемологический скачок; в буддийских терминах это значит начать освобождаться от иллюзий. Хотя этот прорыв

еще не есть нирвана, он — *sine qua non*²⁵² ее последующего достижения; он стимулирует индивида к упорному восхождению по системным ступенькам. Превосхождение шести путей, которые в некоторых текстах совокупно называют сансарой, есть высшая цель. Хотя позже я объясню, как диалектические развития в буддизме Махаяны изменили отношение нирваны к сансаре, в данный момент важно лишь отметить, что, в общем понимании, шесть путей были выстроены иерархически; продвигаться от низших к высшим представлялось бесспорной заслугой.

В теории, центральное положение Махаяны — универсализм — делало возможным постулировать, что даже ад представлял собой временное пристанище (более походя на чистилище в средневековых западных космологиях), и что в конечном счете все существа достигнут высших ступеней. Однако, это “в конечном счете” относится к буддийским временным рамкам, унаследованным из Индии, то есть ко времени, измеряемому астрономическими величинами. Более того, восхождение сопровождается многими падениями. В особенности в тех случаях, когда некто ослеплен иллюзиями до такой степени, что не принимает систему во внимание, а также ее привязанность к морали и религиозным практикам, он скорее всего превратится в раба страстей и будет медленно соскальзывать вниз по шести путям. Даже признание наличия системы трансмиграций вовсе не отменяет автоматически кармы прошлого. Таким образом, перспектива быть надолго привязанным к областям страдания, пусть даже воспринимаемым, как чистилище, достаточно неприятна; это весьма напоминает описанное у Данте.

Являясь театральной формой, Но инкорпорирует эту базисную буддийскую космологию двумя способами. Первый общепризнан: в большинстве пьес репертуара, самых ранних, он заключается в эпифаническом событии, моменте, когда главный герой открывает, что он, или она являются реинкарнацией кого-то, жившего ранее. Почти в каждом случае это откровение сопровождается драматическим декларированием, в котором повторяются события и описываются страсти прошлого существования, непосредственно приведшие к печальным условиям нынешнего существования. В этот момент нередко явные отсылки к *рокудо* и неизбежности трансмиграции. Этот момент прорыва сигнализирует о том, что в действительности вещи представляют собой не то, чем кажутся (деталь, характерная даже для самых реалистических, или психологических по форме современных пьес), но также о том, что объяснение лежит в буддийской космологии, реальной системе, расположенной вне воспринимаемого вначале мира проявлений. В этом двойном смысле прорыв представляет собой точку вращения между иллюзией и реальностью (где реальность определена, как способ театральной презентации, построенной на буддийских представлениях о человеке и вселенной).

Второй способ, которым Но объемлет и использует буддийскую космологию *рокудо*, более завуалирован. Он состоит в постепенно возникающем состоянии вплетенности системы шести путей в прогрессию пяти категорий

Но, представляющую собой последовательность пьес в типичном представлении одного дня. Соответствие не абсолютное, однако важна *структура прогрессии*. Без учета начальной пьесы *окина* — разновидности древнего ритуального зачина, не включаемого ни в одну из пяти стандартных категорий, основные позиции следующие²⁵³:

- | | |
|---|-------------------------------------|
| 1. <i>Ваки-но-моно</i> , или <i>ками-но</i> — | пьесы о богах |
| 2. <i>Сюра-моно</i> — | пьесы об <i>ашура</i> , или воинах |
| 3. <i>Кадзура-моно</i> , или <i>онна-моно</i> — | пьесы о женщинах |
| 4. <i>Гэндзай-моно</i> — | пьесы о разных лицах, современниках |
| 5. <i>Кири-но-моно</i> — | пьесы о демонах |

Поскольку я утверждаю, что данная последовательность в своей основе совпадает с систематикой шести путей, рассмотрим сперва возможные возражения этой гипотезе.

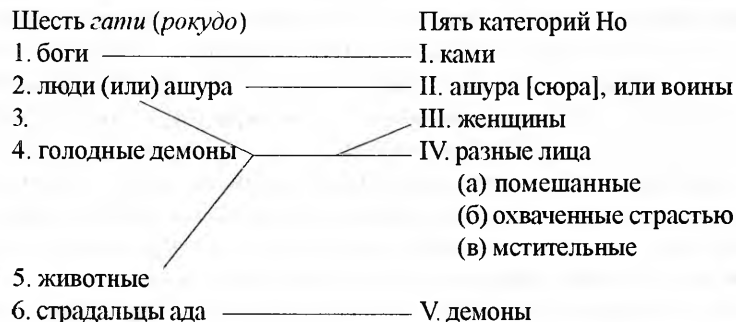
Ее первый уязвимый момент — положение пьес об *ашура* (*сюра-моно*) непосредственно после тех, что говорят о богах (*ками-но*). Любой скажет, что это точно соответствует двум из трех верхних *гати* в системе шести путей, однако в базисной парадигме *ашура* занимают третью ячейку, следуя сразу после людей. Вполне законно будет спросить, не разрушает ли это теорию, однако существуют достаточные причины, чтобы так не считать. Во-первых, как показал Поль Мю, положение *ашура* в последовательности *гати* разительно неодинаково в текстах этой традиции: некоторые полагают их на второй позиции, потому что *ашура* рассматриваются, как титаны, братья богов (хотя и враждебные им)²⁵⁴. По силе они превосходят людей. Поскольку же они являются *воинственными* существами, то заслуживают, скорее, меньшего, нежели большего почитания в буддийской системе ценностей. Таким образом, если пьесы об *ашура* представляются расположенными несколько аномально в прогрессии Но, это есть в немалой степени отражение неопределенности и непостоянства воспринятой традиции. Нерегулярность полностью согласуется с образцом амбивалентности их точного положения.

Дополнительная причина утверждать, что эта нерегулярность лишь видимая, состоит в столь же глубокой амбивалентности в отношении героев-воинов в средневековой Японии. Тому много свидетельств не только в Но, но и в великих исторических и военных хрониках. Точка зрения в произведениях всех этих жанров двойная, пойманная между импульсом восхвалять доблесть и преданность военного лица и сопротивлением, возникающим от того, что образ жизни самурая противоречит буддийской морали и приносит хаос в общество. Такая амбивалентность особенно остро предстает в великих мучениях *ашура*, который по ходу действия пьесы Но оказывается инкарнацией великого и прославленного военного героя прошлого. Эти фигуры возникают, будучи достойны одновременно и поклонения, и сострадания. Таково

отражение системной дилеммы, поставленной ашурами в пределах аффективного измерения Но: классифицировать ли их сразу после божеств — и выше живых существ, или — после людей, как существ, ограниченных кармической судьбой, привязавшей их к войне на все обозримое будущее? Именно вокруг такой амбивалентности драматурги Но смогли создать некоторые из самых сильных произведений репертуара.

Второе возможное возражение против гипотетического соответствия между последовательностью в Но и шестью путями может возникнуть от очевидной неточности в корреляции между категорией голодных демонов и животных в традиционной систематике, и третьей и четвертой категориями Но, пьесами о женщинах и различных фигурах современности. И здесь противоречие может быть гораздо меньшим, чем оно кажется. Анализ содержания пьес третьей и четвертой рубрик выявляет, что многие из них вначале показывают главное действующее лицо в качестве помешанных, мучающихся призраков исторических фигур, реинкарнаций в сфере *прета* (*гаки*). Собственно, есть три основных подуровня четвертой рубрики: (а) *кёран-моно*, сумасшедшие и безумные, (б) *сюсин-моно*, ослепленные и привязанные, (в) *онрё-моно*, мстительные демоны. Две отличительные характеристики *прета*, а именно: их тенеподобное существование и страсти, приводящие их в исступление, представлены в характерах в подавляющем большинстве пьес третьей и четвертой категорий. Хотя Но дает лишь ограниченные возможности для представления животных на сцене, они не отсутствуют совершенно: более того, потребительские, иногда — скотские страсти претов часто делают различие между ними и животными довольно приблизительными.

Даже в этих срединных категориях Но существует приближенность к средним рубрикам буддийской космологии, хотя совпадение категорий менее точное, чем на верху, или внизу ряда. На графике это соответствие выглядит так:



Это предполагает, что *рокудо*, или, по крайней мере, ее базисная структура есть основа дневного репертуара Но: день в театре в микрокосмическом плане дает общее представление об основном мировом порядке по буддийской схеме.

Большинство исследователей согласны с тем, что третья, четвертая и пятая категории Но — самые интересные. Драматизм в них самый напряженный. Зачинательные пьесы о *ками* — божественных фигурах (*Такасаго*, *Хакуракутэн* и др.) торжественны; они приятны, но не захватывают все внимание. Подобным же образом, завершающие пьесы, хотя среди них и есть весьма популярные, такие как *Фуна Бэнкэй*, и просто блестящие, как *Ямба*, в большинстве случаев не такие увлекательные; завистники называли их “сладостями”, десертами в конце дневного меню Но.

Может показаться естественным, что пьесы трех средних категорий, выражающие дилеммы самые близкие непосредственному опыту повседневной жизни обычных людей, полностью захватят аудиторию, располагая самым большим потенциалом для становления великой драмой. Чрезвычайно важно, однако, что эти пьесы (например *Митимори*, *Мацукадзэ*, *Кинута*) строятся вокруг высокой напряженности между ценностями и телеологией системы *рокудо*, а также иной системы ценностей, противостоящей первой. Дело в том, что, в соответствии с буддийской иерархией ценностей главные действующие лица этих пьес совершили поступки, заслуживающие кармического воздаяния: они проливали кровь, как воины, горели страстью к отсутствующим любимым и искали отмщения за страдания от неправедных деяний. Слова хора не устают напоминать слушателям, что подобные грехи необходимо ведут к перерождению по нисходящей, пророка великие страдания в перспективе. Однако, по иным моральным критериям, воины, страстные влюбленные и искатели отмщения могут рассматриваться, как лояльные, преданные и способные к самопожертвованию. Наконец, они полностью отдаются какому-то одному делу. Таким образом, существует точка зрения, что в них присутствуют героические черты. Напряженность возникает, когда они совершают прегрешения, сбрасывающие их вниз по ступенькам *гати*.

Дилемма позиции, занимаемой *ашура*, или воинственным духом — то есть, *ниже* ли он прочих из-за того, что обуреваем воинственностью, или *выше* простых людей, являясь героем и титаном? — есть дилемма, ставимая более обще всеми главными персонажами средних категорий Но. Их пафос возникает из очевидно трагической ситуации; ведь, несмотря на то, что мы находим их в каком-то смысле героическими и внутренне моральными, они совершили поступки, заслуживающие космического наказания. Этот трагический компонент Нортроп Фрай называет “эпифанией закона, который есть, и который должен быть”²⁵⁵. На этом уровне Но не отходит от образца трагедий древней Греции, или Европы семнадцатого века. Анализ Фрая уместен: «Трагический герой очень велик в сравнении с нами, но есть кое-что еще, что-то на стороне, противоположной от аудитории, по сравнению с чем он мал. Это “кое-что” может быть названо Богом, божествами, судьбой, случайностью, удачей, необходимостью, обстоятельствами, или их любимыми комбинациями, но что бы это ни было, трагический герой является посредником между ним и нами».

К этому списку мы можем добавить неумолимый закон кармического воздействия. В начальных разделах великих пьес Но карма неизбежно проявлялась в том, что приводила главное действующее лицо к плачевному состоянию. Кармическое воздаяние, по крайней мере в теории, полностью рационально, как известная система правопорядка. Герой в Но изображается как некто, кто должен знать последствия своих поступков. Тем не менее, по “веским” причинам он поступал так, что действие кармического наказания становилось неизбежным. Таково первое главное открытие в пьесах Но. Оно совпадает с формулой Фрая: “Кажется, что трагедия возносится до *Augenblick*, или важнейшего момента, откуда могут быть одновременно видимы две дороги: к тому, что могло бы быть, и к тому, что будет”²⁵⁶. Этот момент более широкого — двойного — видения и трагического измерения, которое оно открывает, чрезвычайно важен в Но.

Тот факт, что момент откровения наступает по ходу пьесы довольно рано, весьма важен и значителен. Он предполагает, что, в отличие от драм древней Греции, или Европы семнадцатого века, Но не останавливается на открытии трагического измерения. Специфичность драматической формы придает Но именно *движение вне трагизма*. Для того, чтобы рассмотреть включенное в него, необходимо выйти за буддийскую концепцию космологии и думать о ней в терминах определенных философских подвижек внутри традиции Махаяны.

В предшествующем анализе элементов, образующих мощную и движущую драматическую форму Но, я предположил, что основная напряженность возникает, поскольку *ситэ*, или протагонист пойман между двумя очень различными версиями моральной ответственности, или между тем, что исследователи этических дисциплин часто называют конфликтующими кодексами морального должествования. Например, в пьесах о воинах лицо почти титанической силы может быть сковано дилеммой необходимости лишать жизни других в сражении ради исполнения долга, защиты невиновных, или отпущения злым. Подобным же образом, страсть женщины к долго отсутствующему мужчине может довести ее до неистовства — являя яркий пример того, что считалось классическими буддистами углублением загрязненности от страстей, но также придает ей ни с чем не сравнимую способность быть преданной и направленной к одной цели. То, что кажется правильным в соответствии с одним кодексом, неправильно по отношению к другому.

Вопрос о том, как интерпретировать эту дилемму и как построить свои действия, чтобы пройти через нее, на протяжении веков привлекал внимание японских (а в последнее время — и западных) мыслителей, занятых реконструированием хода интеллектуальной истории Японии. Одна из часто использовавшихся старателем состояла в том, чтобы увидеть глубочайшее несоответствие между буддийскими моральными императивами и ценностями и этическими целями синто, или конфуцианства. Эта схема уходит корнями на несколько веков назад, однако в двенадцатом столетии она была широко

принята, выкристаллизовавшись в одну из распространенных теорий. В соответствии с ней, буддизм предложил японцам набор жизненных идеалов и этических целей, требовавших немалых самоограничений, аскетизма и отвержения вещей, считавшихся “натуральными”, ради целей — в особенности неуловимой и смутной нирваны — казавшихся совершенно не принадлежащими сему миру. По контрасту с этим, синто и конфуцианство, несмотря на существовавшие между ними большие различия, были совершенно похожими в том, что утверждали моменты, относящиеся именно к этому миру. Синто подтверждало естественность повседневных человеческих эмоций, сексуальности и страстей; конфуцианство утверждало, пусть до некоторой степени как вспомогательные, социальные структуры — в особенности семью и институты, смоделированные на семейной основе — что также может быть названо естественным, от мира сего. В соответствии с этой концептуальной схемой, большой отрезок японской интеллектуальной истории может рассматриваться в терминах длительного периода, на протяжении которого “инобытийность” и “не природность” буддизма представлялись японцам различными способами, но постоянно подрывались более старыми, местными, “натуральными” ценностями синто и конфуцианства, или неоконфуцианскими ударениями на успех в этом мире и природности социальных образований.

Легко увидеть, как в этих терминах мог быть интерпретирован Но. В соответствии с инобытийной, нирванической целью буддизма, ради которой следует избегать всякого убийства и бежать всех страстей, *ситэ* не может ни на что надеяться, поскольку неизбежно попадает в кармическую ловушку в круге сансары, поскольку он, или она продолжают оставаться привязанными к греховным деяниям. Однако, по крайней мере в соответствии с обычной теорией, существует нечто ненатуральное и непереносимое в отношении такого видения действительности и судьбы титанических, или героических фигур. То есть, синтоистские ценности естественности и конфуцианское одобрение таких добродетелей, как преданность и сыновний долг, даже в контексте Но достаточны, чтобы расстроить буддийское видение кармы; их достаточно, чтобы привнести элементы надежды и обещания некоей разновидности спасения.

Думается, что из-за того, что буддийское видение жизни, как всего лишь системы кармических воздаяний и наказаний, в конечном счете невыносимо, вводятся смягчающие и оптимистические факторы и стратегии. Короткие вставки *кэгэн* между тяжелыми в своей серьезности пьесами Но в театральном действии одного дня рассматриваются, таким образом, всего лишь как момент комического отдохновения, однако с философской и религиозной точек зрения они вполне противостоят серьезному, ужасающему, буддийскому ходу вещей в собственно пьесах Но. В этом смысле *кэгэн* возвращает не только посюсторонность мира, но также вводит элементы надежды и естественности. Человечность, легкость и оптимизм возвращаются на сцену и в атмосферу театра,

когда на подмостках появляются актеры *кёсэн*. В соответствии с этой теорией, такие качества полностью противоречат буддийской схеме Но; они являют собой восстание иной структуры ценностей и, вероятно, исходного (синтоистского) измерения, протестующих против буддийского видения действительности.

Хотя более синтоистские и конфуцианские элементы опыта средневековых японцев могут с упрямым недовольством сопротивляться буддийской гегемонии, на этом этапе нашего рассмотрения средневековой Японии следует четко оговориться, что современное изображение буддизма, как негативного учения, не от мира сего, пригнетенного идеей непреодолимой кармы, является верным лишь отчасти. Это — упрощенный, редукативный подход к чрезвычайно сложным умопостроениям. Для более адекватного представления интеллектуальной и религиозной среды того периода, я полагаю необходимым дополнительно выделить по крайней мере еще две различные версии буддийской мысли; отрицать, или недооценивать любую из них значит серьезно ограничить, урезать наше видение той эпохи.

Более диалектическая, менее иерархическая, более утонченная форма буддийской мысли представляется несравненно более положительной относительно естественных человеческих наклонностей и страстей. Эта форма явилась результатом подвижек в Махаяне, которые, как мы видели, утвердили мнение, что “нет нирваны вне сансары”; в ней заявлялось, также, что сострадание, так же как и словесная этика бодхисаттвы выражалась лучше всего, когда он, или она становились идентичными миру страданий, живым существам, причем не в результате акта аскетического отречения, но принимая участие в сострадательной игре, несущей добро. Это то самое концептуальное сходство с мыслями Нагарджуны и фигурой Вималакирти, инкарнацией Фугэн Босацу в виде куртизанки Эгути и защитой Сюндзэем в его *Корай Футэйсё* “плывущих фраз и фиктивных образов”, а также со многими элементами в литературе той эпохи.

Хотя старые ценности собственных синтоистских и, позже, конфуцианских верований оказывали нажим на японский буддизм с тем, чтобы тот принял более положительный, или естественный подход, нежели исходно буддийский, определяемый исключительно идеями кармы и отдаленной нирваны, внутри самого буддизма движение интеллектуальных и религиозных энергий шло в более-менее том же направлении. Некоторые базисные подвижки в Махаяне произошли еще на территории континентальной Азии, и в Японию пришел уже буддизм с двойным покрытием, двухслойное учение. Именно особое вдохновение и гений японцев позволил им осознать, что такая энергия может иметь глубочайшее и обширнейшее влияние на художественную и литературную жизнь. Они активно пользовались этими воздействиями на протяжении всего средневекового периода, и в особенности — в эру высокого средневековья.

По этой причине мысли Дзэами — не только внутренне присущие его

пьесам, но и содержащиеся в его трактатах о Но — столь важны и заслуживают внимания. Поскольку его трактаты написаны в формате наставлений для актеров, желающих исследовать искусство Но, легко предположить, что они не столь важны для людей, наслаждающихся Но лишь в качестве части его аудитории; однако, такое предположение не вполне верно. Ричард Н. Маккиннон прав, утверждая, что трактаты Дзэами “служат ключом к пониманию и оценке Дзэами, как человека искусства, и фундаментальны для оценки Но, как сценического искусства”²⁵⁷. В особенности в некоторых местах из трактатов Дзэами кажется очевидным, что он хочет выразить свое понимание Но в сжатых фразах с тщательно подобранными словами. Исследовав их мы сможем нащупать основное направление и структуру мысли Дзэами.

Одна из таких, особенно известных фраз появляется в заключении третьей главы *Кадэнсё*: “Цветок есть сознание; зерно есть исполнение” (*Хана ва кокуро; танэ ва вадза нарубэси*)²⁵⁸. Нисио Минору рассматривает эту фразу, как самое очевидное подтверждение тому, что искусство претерпело в Японии “средневековое” развитие. Сравнивая эту фразу Дзэами с другой, аллюзия на которую возникает немедленно — утверждением Ки-но Цураюки (884–946) из его предисловия к стихотворному собранию десятого века *Кокин-сю* о том, что зерно поэзии содержится в человеческом сердце и вызывает к жизни мириады слов, Нисио показывает, как Дзэами намеренно реверсирует образ²⁵⁹. Прямолинейно применив прекрасные размышления Ки-но Цураюки о поэзии к жанру Но, Дзэами сделал бы вывод, что зерно, проникшее в сознание актера и возвращенное упорядоченными упражнениями, понемногу распускалось бы видимым всеми на сцене цветком. В этом виде уподобление было бы вполне естественным.

Вместо этого Дзэами выворачивает старый образ наизнанку, так что он становится почти коаном, намеренной головоломкой, не без отнесенности к дзэнской традиции. Мы не можем не заметить этот намеренно странный поворот и не задаться вопросом — с какой он был предпринят целью. Я хотел бы предложить объяснение, или — выдвинуть гипотезу относительно этого странного образа Дзэами. В японской интеллектуальной и религиозной истории ботанические метафоры очень важны²⁶⁰; они заслуживают пристального внимания, где бы и когда бы ни появлялись.

Отчего Дзэами решил представлять вещи таким образом? Кажется очевидным, что Дзэами видел воспитание актера Но, как религиозное подвижничество. Слова из словаря Дзэн разбросаны по ключевым местам всех его трактатов. Он видел отношение между упражнениями для Но (*кэйко*) и непосредственным действием на сцене подобными отношению между практиками и обретением просветленности в буддийской монастырской традиции. Таким образом, для Дзэами тренировки актера для выступления есть то же, что упорядоченные практики подвижника ради просветления.

Осознание этого делает *Кадэнсё* еще интереснее. Похоже, Дзэами знал о формулировках отношения между практиками и просветлением в трудах

учителя Дзэн Догэна (1200–1253). Одной из его особенностей было использование мыслей Нагарджуны, который гораздо раньше установил, что логика “отсутствия Я” вела к выводу, что не может быть нирваны вне сансары и, соответственно, сансары вне нирваны. Этот так называемый принцип взаимозависимого происхождения был применен Догэном к сфере буддийских практик; он пришел к оригинальному выводу, который стал широко известен. Как сказано в его работе *Бэндова*: “В Дхарме Будды практика и просветление едины (*буппо ни ва сюсё корэ итто нари*)”²⁶¹. В сжатом виде эта фраза превратилась в формулу *сюсё итто*.

Оправданно будет сказать, что Дзэами применял принцип взаимозависимого происхождения к драме Но, и в этот раз сказалось прямое, или косвенное влияние на него Догэна. Одно из предположений, подразумеваемых его необычным постулатом о том, что цветок есть сознание и зерно представления, состоит в том, что наше обыденное, ненаправленное восприятие отношений между практикой и обретением ошибочно. Оно отрывает процесс от цели; оно превращает практику в чистый инструментарий, отдельный и пребывающий в ином месте. Это походит на те буддийские формулировки, которые превозносят конечное состояние нирваны в отрыве от области сансары и, как следствие, рассматривают все практики, как не более, чем средства обретения конечной просветленности. Диалектический постулат Дзэами сразу включает его в традицию, идущую от Нагарджуны через *Дайдзё-кисин-рон*, тэндайский принцип *хонгаку* к Догэну. Он отрицает внутренний иерархический порядок: практика есть *не просто средство* обретения чего-то высшего, именно — действия на сцене. Цветок существует также и в сознании актера. Путем намеренного переставления порядка уподобления, на который он опирается, Дзэами утверждает идентичность практики и действия. Зависимость всегда обоюдна; она работает в обе стороны.

Концептуальная точка опоры мысли Дзэами — категория *соку*, “подобия”²⁶². Его специфический словарь может очень близко сходиться с дзэнским, но подспудный ход его мысли больше относится к Махаяне в целом. Классическое употребление *соку* мы находим в хорошо известных словах Сутры Сердца: “Форма есть пустота; пустота есть форма” (*сики сокудзэ ку, ку сокудзэ сики*). Дзэами подробно использует этот текст в эссе под названием *Югаку сюдо кэмпу*, говоря об успокоении сознания и действия, при котором исчезает раздвоенность, разграниченность сознания, озабоченного “хорошим”, или “плохим” исполнением²⁶³.

Принцип *соку* пронизывает мысли Дзэами. Иногда кажется, что он подталкивает его к выводам, представляющимся читателям странными, даже неприемлемыми. Например, в важном разделе о мимических образах в шестой главе *Кадэнсё* он отделил действия, облеченные высоко ценным качеством, именуемым *югэн*, от тех, что характеризуются словом *цүёки*, или “сила”. Весь абзац, кажется, посвящен выявлению различий между этими двумя моментами. Однако, затем в предложении, кажущемся необъяснимым,

он внезапно делает следующий вывод: “Но, очень серьезно взглянув на эти различия, наше понимание может заблудиться, если мы сочтем *югэн* и силу раздельными” (*коно вакамэ о ёкүёку миру ни, югэн то цүёки то, бэтти ни ару моно то кокороуру уэ ни маёу нари*)²⁶⁴.

Для Сидэхара и Уайтхауса, переведивших текст на английский язык, это показалось невозможным. Они вставляют слова, чтобы перевод стал более осмыслен, но этим искажают намерения Дзэами:

Адекватное рассмотрение этих различий показывает, что наши заблуждения возникают из-за убеждения, что степень (=югэн) и сила (=цүёки) имеют существование отдельное от объектов мимического подражания. [Выделенные слова интерполированы в текст переводчиками.]²⁶⁵

Такая интерполяция интересна; она возникает, как я полагаю, поскольку кажется абсурдным, что Дзэами с таким трудом выписывает тонкие различия всего лишь затем, чтобы разрушить их, сказав, что “наше понимание ошибается, когда мы думаем о *югэн* и силе раздельно”.

Однако, основа мышления Дзэами характеризуется именно этим; он проводит изысканные различия лишь затем, чтобы разрушить их постулатом об идентичности. Хороший пример мы находим в начальном параграфе седьмой главы (*Бэсси но кудэн*) *Кадэнсё*, который я бы перевел так:

Что касается называемого *хана*, или “цветком” в этих сокровенных учениях, важно прежде всего понять, отчего цветок, распускающийся в природе, используется здесь, как символ многих вещей. Поскольку всякая разновидность деревьев и растений расцветает в свое время в один из четырех сезонов, мы восхищаемся временностью и редкостью цветения каждого из них. Так и в Но: наше сознание воспринимает, как “интересное” то, что мы испытываем редко. Теперь, то, что мы зовем *хана*, или “цветение”, то, что мы зовем “интересным”, и то, что мы зовем “редким”, не есть три отдельных вещи, но в действительности — одна и та же. Однако, все цветы в конце концов осыпаются, ни один не остается с лепестками. И именно оттого, что они расцветают и осыпаются, цветы привлекают наше внимание, как нечто редкое. Так и в Но: знать цветение есть прежде всего знать, что ничто не остается неизменным. Редкая вещь существует, оттого что не коснеет, но переходит из одного вида в другой.²⁶⁶

Относительно этого отрывка комментаторы в целом соглашались, что Дзэами имел в виду буддийскую идею *мудзю*, или “нефиксированности” во фразе *дзю суру тогоро наки* (“нет места постоянного пребывания”).

Таким образом, трактаты Дзэами делают гораздо больше, чем заинтересуют фразы из, и вызывает аллюзии на классические произведения буддизма Махаяны; он идет дальше, адаптируя *стиль аргументации* Махаяны, где делался переход от дифференциации к слову базиса осуществленных

различений. Диалектика Нагарджуны и ее дальнейшее использование Догэном никогда не были далеки от сознания и стиля Дзэами. Поэтому такие работы, как *Кадэнсё* могут рассматриваться, как лучшие примеры развития буддийской мысли и, одновременно, как пособия для актеров сценического искусства Но.

Так как же это может помочь нашему пониманию происходящего в конкретной пьесе Но? На вопрос лучше отвечать, понимая, что ход мысли в трактатах Дзэами и процесс развития в лучших пьесах Но имеют идентичную структуру. То есть, в обоих содержится движение через дифференциацию — неравные ценности и их подразумеваемая градация — к разрушению этой дифференциации и утверждению единства. Это не может быть поверхностной, или упрощенной идентификацией; лишь тогда можно достичь успеха, когда дифференциации доведены до предела и *изнутри* их возникает понимание того, как и отчего в конечном счете они содержат в себе идентичность.

Здесь подразумевается то, что в Но спасение видится неотделимым от страданий и их причин. В ходе однодневного представления Но происходит двойное раскрытие. Первое, что мы рассматривали ранее, как зависимое от системы ценностей в космологии *рокудо*, рано появляется в пьесе; через него герой, или героиня изображаются страдающими от воздаяний за несправедливые поступки в предыдущей жизни. На этот момент буддийские ценности представляются в пьесе в антиподных терминах сансары и нирваны. В соответствии с этим взглядом, шесть путей есть уровни между двух крайностей, полностью их разделяющие. Однако, пьеса Но никогда не останавливается на этом. Она движется дальше, поскольку истинная развязка еще грядет в форме открытия того, что главный герой *уже нашел спасение*. Это включает в себя радикальную относительность иерархии ценностей в космологии *рокудо*; и, как я уже предположил, критика иерархии возникает прежде всего не из ценностей, несвойственных Махаяне — синтоизма, или конфуцианства, к примеру — но от тех, что ей присущи. Диалектика, в соответствии с которой не может быть нирваны вне сансары, превращает пьесу Но в нечто примечательно отличное от того, что казалось главным ранее в пьесе, когда главный характер изображался всего лишь движущимся вниз по ступеням космической иерархии существ.

Иногда это отражается в конкретном либретто пьесы. *Кинута*, например чрезвычайно трогательная и поэтическая пьеса о женщине, изливающейшей свое горе на каменной глыбе, скорбящей о том, что муж добровольно расстался с ней. Ее переполняют мука, обида и острая любовь; это само по себе представляется источником, из которого ей приходит спасение. В ярком анализе пьесы Фрэнк Хофф замечает, что, в соответствии со словами хора, рассмотрение этого покажет, что спасение женщины пришло от ее непрерывного удара о каменную глыбу²⁶⁷.

Однако, во многих пьесах содержится мало, или нет вообще словесных упоминаний о спасении через страдания, никаких указаний на то, что главный

герой совершает что-либо, помимо быстрого падения на уровни все больших и больших страданий. В этом одни тексты не представляют в достаточной мере количество событий, эмоций и подтекстов Но. Они не могут уловить те ментальные и физические действия, относящиеся, как считается, к *югэн*, тому характерному признаку Но, что ускользает и ни разу не попал в определения японских и западных ученых. Вместо попыток создания нового определения, я сделаю несколько замечаний.

Первое наблюдение состоит в том, что, хотя во многих пьесах Но, несмотря на отсутствие в либретто каких бы то ни было указаний на обретение спасения главным героем, аудитория испытывает сильное чувство умственного и эмоционального облегчения, когда пьеса подходит к завершению. Это облегчение, похоже, возникает из убежденности, что персонаж на сцене, все еще теоретически движущийся вниз по космологической лестнице, в некотором реальном смысле вырвался из состояния полной трагичности. То есть, актер, или актеры смогли передать чувство *глубокой неподвижности*, несмотря на то, что их видимый образ существования остается в сансарической сфере, пусть даже и в форме демонов. *Югэн* выходит за рамки текста, чтобы посредством содержащегося в нем покоя выявить присутствие нирваны посреди сансары, причем не в виде абстрактного принципа, но в конкретных действиях персонажей на сцене.

Второе наблюдение состоит в том, что, несмотря на включенность в *югэн* проявленности глубины и видимости внутренней духовности, эти глубина и духовность не могут быть достигнуты в отделенности от “искусственного” и материального, или в противопоставленности им. Идеи глубины, основанные на дуализме, лишаются воздействия диалектики Махаяны на структуру *югэн*; возможно, именно по этой причине чувствуется некоторая искаженность, когда, сказав, что Но выходит за рамки двойственности, Джейкоб Рэз описывает его, как “духовный уровень... бесформенной, бессловесной, бессознательной сферы искусства”²⁶⁸. *Югэн* ни в коей мере не состоит из действий, становящихся набросками чего-то еще; действия в пьесе Но не похожи на то, о чем Йейтс говорил, как о “пене, играющей/На призрачной парадигме вещей”.

Недостаточно, однако, избежать построения *югэн* и Но на терминологии Платона. В более позитивном смысле, посредством *югэн* Но раскрывает подспудную взаимозависимость вещей. Но есть уникальная форма театра, в которой конечная драматическая развязка состоит в эпистематическом, религиозном созерцании свободного, несвязанного движения существ на сцене. Разумеется, в этом смысле сцена представляет собой вселенную. То, что открывается, как суть трагической, кармически predetermined “судьбы” главного героя, становится знаком относительности двойственных подтекстов космологии *рокудо*. Истинная развязка — та, в которой разрешаются все конфликты и противоречия. Утверждения, возникающие из этого, появляются из диалектичности самой Махаяны; по мнению Кониси Дзиньити, в Но они появляются из его основанности на принципе *хонгаку*, или исходной просветленности²⁶⁹.

Это, вероятно, объясняет причину того, что, в попытке прояснить основные различия между Но и драматической традицией Запада, группа японских ученых несколько лет назад пришла к следующему выводу: «Там, где в западной драме действие вертится вокруг конфронтационной ситуации (*тайрицу*) — ситуации конфликта между по крайней мере двумя актерами, главным и второстепенным — в Но все проходит совершенно по-иному»²⁷⁰. В японской классической драме второй актер (*ваки*) не есть в действительности соперник, и действие идет, скорее, оттого, что идет повествование, а не конфликт между персонажами²⁷¹.

Имея лишь такое определение мы можем ожидать от Но одной монотонной скуки. Разумеется, таковой он не является. В нем есть высокий уровень напряженности и нажима; напряженность эта, однако, существует не между двумя характерами, но между различными типами видения ситуации и судьбы главного героя, *ситэ*. Когда начинается действие, представляется один вариант его, или ее судьбы, неизмеримо трагический, с неуклонным снижением по уровням бытия. Напряжение возрастает, поскольку это упрощенное прочтение кармического воздаяния неприемлемо для публики; все чувства аудитории направлены к герою. По мере того, как пьеса движется к развязке, несоответствие между происходящим на сцене и тем, что ощущает аудитория, становится почти таким же напряженным. Из перспективы буддизма Махаяны возникает оправдание признания «трагической» фигуры, как в сущности — просветленной. Ничего удивительного, что аудитория испытывает большое облегчение. В то же время это зафиксировало базисную линию интеллектуального развития буддизма Махаяны.

ГЛАВА VII

ОБЩЕСТВО ВВЕРХ НОГАМИ:

КЁГЭН КАК САТИРА И КАК РИТУАЛ

Дьявол, разумеется, чувствует себя как дома
в священных чертогах.
— Сьюзан Лангер²⁷²

За последние десятилетия был достигнут впечатляющий прогресс в исследовании театральных искусств, прежде всего благодаря признанию социального контекста, в рамках которого развиваются такие формы, как трагедия, фарс, комедия и сатира²⁷³. История взаимодействия между театром и обществом оказалась как сложной, так и занимательной; и это столь же верно и в случае Японии²⁷⁴. Дональд Шивели продемонстрировал это несколько лет назад в своем оригинальном исследовании Кабуки. На богатом материале он изобразил «дуэль между *бакуфу* и *кабуки*, длившуюся целых 250 лет в период Токугава, причем *бакуфу* атаковало запрещающими законами, а *кабуки* парировал своими искусными средствами»²⁷⁵.

В этой главе будет использован довольно схожий метод для взгляда на *кёгэн* — форму традиционного японского театра, часто классифицируемую, как комедия. Вдобавок мы попытаемся увидеть, что происходит с религией — и, особенно, буддизмом — в *кёгэн*. Сфера этого исследования, таким образом, будет включать в себя аспекты трех вещей и их взаимосвязей: театра, религии и социальных иерархий в периоды Муромати и Токугава.

На поверхности кажется совершенно очевидным то, что происходит с буддизмом в *кёгэн*: безжалостная сатиризация и злая памфлетизация. И все это происходит так, что безусловно предстает, как прямая инверсия всех религиозных ценностей, заявляющих Но, как серьезную форму театра. Тогда, как в Но буддийские идеи кармы и перерождений на шести путях существования (*рокудо*) воспринимаются серьезно, в *кёгэн* они трактуются совершенно фривольно и становятся контекстом для фарса и юмора. Пьеса *Эсаси Дзюо*, например, рассказывает о человеке по имени Киёёри, проведшем всю свою жизнь, как охотник-птицелов, то есть он аккумулировал невероятный объем плохой кармы, убивая живые существа. Обычно, для подобного человека возрождение в аду являлось неизбежным последствием. Однако, умерший Киёёри весьма ловко использует ситуацию. Он выходит на сцену со следующими словами²⁷⁶:

Без угрызений расставания,
Без привкуса сожаления

Оставляю я непостоянный мир,
И, бродя без проводника,
Я вышел туда, где встречаются Шесть Путьей,
Воистину, это — Встреча Шести Путьей Существования.
После должного рассмотрения, я попаду на небеса.

Его встречает Эмма — чиновник-правитель подземного царства, и угрожает немедленно отправить его в ад. Однако, оказывается, что Эмма никогда не имел возможности попробовать птичьего мяса. Киёёри с удовольствием вызывается оказать ему услугу и начинает, путем мимической игры, ловить для него, вершителя судеб, птиц. Эмма восклицает:

Ну и ну! Попробуем.
Чавк-чавк! Хрум-хрум!
Какой восхитительный вкус!

Затем он выносит решение: послать Киёёри обратно на землю, где он будет продолжать заниматься птицеводством. Эмма дарит охотнику свою корону с драгоценностями, и тот триумфально сходит со сцены.

Эсаси Дзюо — лишь один из большого количества *кёгэн*, прямо и неприкрыто высмеивающих серьезность, с которой обычно воспринимаются религиозные идеи, функционеры и ценности. Кажется, что в *кёгэн* объектом высмеивания и фарса становится все, что в мире Но воспринимается, как священное. Это особенно наглядно во многих пьесах, изображающих квази-буддийскую фигуру *ямабуси*. Тогда как в Но и в обыденном восприятии аскетическая жизнь *ямабуси* в горах приносила ему власть над чудесными силами и почитание благоговеющего народа, в *кёгэн* он предстает бессильным, глуповатым святошей. В *Кусабира*, например, один человек приглашает к себе *ямабуси*, так как в его доме выросли огромные грибы, и он хочет от них избавиться. Появляется *ямабуси* и начинает возглашать свои заклинания, однако это ни к чему не приводит: напротив, грибы вырастают до еще больших размеров и заполняют все его жилище. Подобным же образом, в *Кани Ямабуси* один отшельник, путешествуя со своим слугой, открыто хвастает, что обрел новые силы с помощью медитирования и аскетического существования. На пути они встречаются с духом краба, и *ямабуси* приказывает слуге разбить его панцирь своей палкой. Когда краб хватается за слугу клешней, *ямабуси* пытается освободить его с помощью заклинаний, однако это оказывается совершенно неэффективным, и он сам тоже попадает в клешню. Униженная пара получает свободу лишь тогда, когда сам краб соизволил отпустить их²⁷⁷.

Сатакэ Акихиро делает вывод, что в *кёгэн* “*ямабуси* являются объектом постоянного высмеивания”²⁷⁸. Далее он замечает: «В *Кани Ямабуси* именно молитвы *ямабуси*, которые должны принести освобождение из его клешней,

приводят к кризисному состоянию из-за его “чудесных сил”, ввергая в те самые клешни. А в *Кусабира ямабуси* в ужасе бежит от грибов, которые вырастают тем большими, чем больше он молится об их исчезновении»²⁷⁹. В некоторых случаях ученые смогли точно определить текст, пародируемый определенным *кёгэн*. Тагуги Кадзуо видит *Кусабира*, как очевидный и прямой пасквиль на события и ценности, выраженные в эпизоде из *Сяэки-сю*, собрания буддийских историй тринадцатого века²⁸⁰. Материалы, исходно предназначенные для того, чтобы пробуждать веру в экстраординарные способности *ямабуси* — поскольку он понимает путь буддийской Дхармы — использовались в *кёгэн* для построения ситуаций, в которых такая вера не ведет ни к чему, кроме фиаско.

Однако, в этой форме драмы предметом насмешек является не только благочестие. Претенциозность господ и правителей так же становится объектом насмешек и подтрунивания. Кажется, все, что облечено официальной властью — система ли буддийских верований и его священство, либо высокий социальный статус *даймё* и прочих господ — все в этой театральной форме принижается. Вполне понятно, что это сильно воодушевляло критиков и историков марксистского толка, или приверженцев социалистического реализма. В этом ракурсе интерпретаций *кёгэн* превращался в раннюю форму пролетарской литературы, в прорыв периода Муромати очевидной необходимости и ценности классовой борьбы. Для таких критиков *кёгэн* гораздо более привлекателен, чем Но, официально утвержденный классический японский театр. Многие пьесы *кёгэн*, в виде примеров японской пролетарской литературы, были сразу переведены на современный китайский язык. Этим прежде всего занимался Чжоу Цзожэнь (1885–1966), брат Лу Шуня, интенсивно исследовавший японскую литературу. Относительно значения *кёгэн* Чжоу писал:

Кёгэн описывал несправедливость и глупость, царившие в обществе, народным языком своих дней. Появляющиеся в нем *даймё* — все темные люди, а большинство буддийских священников коррумпированы — так что оба типа изображены нелепыми в глазах своих подчиненных и слуг. Даже демоны и божества являются обычными объектами насмешек. В этом *кёгэн* совершенно отличается от Но. В нем сочувственно изображается сопротивление авторитарности правителей; это — основное течение комической литературы масс²⁸¹.

В соответствии с этой интерпретацией *кёгэн* выражает ту степень, до которой лица из политически, или социально угнетенных слоев поднимались над претенциозностью своих господ и осознавали общественную несправедливость.

Существуют, однако, некоторые проблемы при таком понимании *кёгэн*. Марксистское объяснение оставляет желать лучшего по крайней мере по

двум причинам. Первая — присутствие немалой доли черного юмора в репертуаре *кёгэн*. Ни один из читающих, или смотрящих *кёгэн* не пропустит тот факт, что во многих пьесах объектом издевательства является не *даймё*, или священнослужитель, но самые несчастные члены общества, в особенности бедные, престарелые и физически ущербные. Кстати, в целом подразделе *кёгэн*, называемом пьесы *дзато*, несчастными жертвами являются слепые. Особо хорошо известная пьеса этого репертуара — *Саругазэ Кото*²⁸². Это — история о слепом человеке, который идет со своей женой полобоваться цветением вишни в киотосском храме Киёмидзу. Там они оба напиваются сакэ, и к ним подходит человек с обезьяной, любясь красотой его жены. Он шепчет ей на ухо, что весьма прискорбно, что такая прекрасная женщина выдана за слепца, который не может оценить ее по достоинству. Он предлагает ей убежать с ним, и та в конце концов соглашается. Не зная этого, но обнаружив, что жена постоянно отходит от него, слепец привязывает ее к своему поясу. Ловкий же незнакомец заменяет женщину на обезьяну и убегает с ней. После различных фарсовых действий, слепой восклицает:

“О, как ужасно! Моя жена превратилась в обезьяну, всю покрытую шерстью. Что мне с этим делать? О-хо-хо! Не царапай меня так! Пожалуйста, прости меня, дорогая жена!”

На этом пьеса оканчивается.

Трудно примирить необычно большое количество черного юмора в *кёгэн* с гипотезой, что этот тип театра иллюстрирует социальное сознание и является пролетарской драмой. Хотя в *кёгэн* часто прославляются одиночные примеры, когда слуги берут верх над своими хозяевами, а скептики играют на тонких струнках священников, здесь нет ни малейшего признака социальной солидарности, которая должна пусть эмбрионально, но присутствовать в разновидности литературы, классифицируемой, как пролетарская.

Вторая причина неудовлетворительности марксистской интерпретации *кёгэн* заключается в том успехе, который он имел в эпоху Токугава, и его официальное спонсорство сёгунами Токугава. Соединенный с Но, он не только выжил в этом виде, но и получил патронаж от тех самых правителей, власть которых, в соответствии со строгой марксистской теорией, он должен был подрывать. Далее в этой главе мы обратим больше внимания на такую аномалию. Здесь же хотелось бы подчеркнуть, что для фактических правителей Японии эпохи Токугава было действительно странным оказывать официальную поддержку театральной форме, которая, по Чжоу Цзожэню, намеревалась “выказать недовольство и оказать сопротивление авторитарности правителей...”

Хотя перспектива социалистического реализма представляется совсем не адекватной при рассмотрении эволюции *кёгэн*, альтернатива видения этого театра, как формы психологического облегчения для актеров и аудитории

представляется также проблематичной. То есть, она упускает из виду тот факт, что *кёгэн* не везде и не всегда был одним и тем же видом театра. Теперь, когда эволюцию *кёгэн* можно определить гораздо точнее, чем на более ранних стадиях исследований, мы можем, и нам следует быть историчными при анализе литературной и социальной роли *кёгэн* в японской культуре. Следующие позиции, определенные японскими учеными в эволюции *кёгэн*, предполагают, как современные теории относительно “символической инверсии” в обществе могут объяснить патронирование *кёгэн* со стороны сёгунов Токугава.

Во многих смыслах эволюция *кёгэн* предоставляет великолепную возможность для наблюдения за взаимоотношениями между высокой и массовой культурами в Японии — в особенности, если проследить происхождение *кёгэн* до периода Муромати. Ибо, во многом сильно отличаясь от Но, *кёгэн* претерпел подобные же изменения. Подобно Но, он возник в период, когда самые творческие явления в японской культуре имели место на более массовом общественном уровне, возникая и развиваясь силами лиц скромного происхождения. Плодотворное творчество массовой культуры периода Муромати в настоящее время признано учеными. Джон У. Холл суммирует это следующим образом: “...понимание того, что многие из элементов ‘великой традиции’ Муромати, считающиеся особенно новыми, должны быть отнесены не столько к творческой деятельности людей искусства аристократического происхождения, сколько к принятию элитой элементов ‘малой традиции’. Люди скромного происхождения глубоко вовлекались в совершенствование таких жанров, как Но, поэзия, садоводство, архитектура и некоторые виды живописи”²⁸³.

Патронаж в то время был важен, но сам тот факт, что патронаж можно было обрести — или утратить — придавал особую мобильность обществу и культуре, чего в Японии до этого не знали. Рост городской торговли в этот период создал условия, в которых труппы актеров провинциального происхождения могли добиться успеха в городе. Когда с труппы слетала шелуха народной простецкости, на первый план выступало серьезное измерение, а патронаж придавал ей социальный статус, которого ранее у него не было. Все это являлось частью его восхождения к уровню высокого искусства. Безусловно, то же происходило и в случае с Но; добываясь внимания и патронажа от сёгуна, Канъами (1333–1384) и Дзэами (1363–1443) смогли довести эту театральную форму до совершенства²⁸⁴. *Кёгэн* отличается от Но в том, что его простецкость и множество прочих следов народного происхождения сохранились даже при том, что, будучи включен в репертуар дневного представления Но, он обрел общественное одобрение и артистическую респектабельность.

Историки политики и культуры удивлялись частому упоминанию фразы *экокодзё* (“низшее побеждает высшее”) в документах средневековой Японии вообще и периода Муромати в частности²⁸⁵. Эта фраза почти наверняка

произошла из китайской системы объяснений *инь-ян* и пяти элементов (*у син*), в соответствии с которой дерево превосходит землю, металл — дерево, огонь — металл, вода — огонь, а из-за бесконечности цикла, земля превосходит воду, дерево снова превосходит землю и так далее. Японцы были очарованы этой способностью “низшего” превозмогать то, что представляется “высшим”. Они пользовались ей для предсказаний и предзнаменований. Для нашего же исследования более важно то, что они использовали идею *экокудзэ* для объяснения внезапных и разительных социальных изменений, например — быстрой кончины сильного клана, или внезапного взлета на гребень удачи и престижа человека, или группы низкого происхождения. В такой период, как Муромати — когда социальная мобильность (и то, что мы можем назвать возвышением артистических и литературных форм) была значительно выше, чем ранее — не было случайным то, что *экокудзэ* явилось объяснением динамических перемен.

Фукуо Такэтиро предполагает, что в средневековой Японии эта идея часто сочеталась с буддийской концепцией кармы²⁸⁶. В особенности после прямого наложения Дзиэном (1154–1225) буддийских концепций на исторические объяснения в его труде *Гукан-сё*, возникла уточненная буддийская философия истории. Теперь, посредством комбинации идей *экокудзэ* и кармы, средневековые японцы получили концептуальное орудие, с помощью которого обретали смысл общие социальные сдвиги, равным образом, как и внезапные перемены в индивидуальной судьбе, или статусе. В то время как существует достаточно подтверждений тому факту, что элита периода Муромати пользовалась термином *экокудзэ* с тревогой, та же самая мысль о низшем-побеждающим-высшее приносила удовольствие и надежду людям не столь высоких сфер, стремящихся наверх, либо — переживающих внезапную удачу и продвижение. Поэтому нет никаких причин считать, что разговор о кармической необходимости всегда и везде сопровождался пессимизмом; он также намекал на условия улучшения индивидуальной, или групповой судьбы.

Кёгэн становится еще интереснее, когда его рассматриваешь, как форму драмы — носитель принципа *экокудзэ*. В отличие от Но, видящего перемены всего лишь, как медленный космический процесс, растянутый по канве практически бесконечного времени, *кёгэн* представляет мир, в котором слуги надуют своих хозяев, а скептики прекрасно просматривают суть религиозного шарлатанства за весьма короткий временной промежуток. В то время, как в Но изменения рассматриваются, как перемены в статусе космической систематики (*рокудо*), достигаемые постепенными перерождениями и являющиеся кульминацией долгих религиозных практик, в *кёгэн* перемены происходят в гораздо более эмпирическом мире обычного общества. Разница в темпах между Но и *кёгэн*, таким образом, не есть проблема перемещений и телесных движений на сцене; она распространяется на мировоззрение каждой из этих форм искусства.

Этим мы не хотим сказать, что мир Но — буддийский, а мир *кёгэн* — нет. Как отмечалось ранее, кармическое объяснение достаточно мобильно, чтобы включить в себя случаи быстрых перемен в эмпирическом и социальном мире человека. Также, как мы увидим, даже непочтительность и отсутствие набожности в *кёгэн* вовсе не необходимо неблагоприятно для некоторых буддийских ценностей и верований.

Перед тем, как рассматривать эту тему далее, следует более точно описать социальную роль *кёгэн* в период Муромати. Дело в том, что *кёгэн* предоставляет уникальную возможность увидеть процесс, в котором популярные народные формы приобретают респектабельность, что и было тщательно исследовано японскими учеными социальной истории²⁸⁷. Оказывается, эпизоды *кёгэн* задумывались и исполнялись актерами, которые сами находились в процессе социального возвышения: из сельской местности в городские центры, от безвестности к признанности богатыми патронами. Эти патроны сами лишь недавно совершили головокружительное социальное восхождение и теперь располагали большей реальной властью и богатством, чем старые *кугэ*, японская аристократия. Таким образом, различными путями и труппы актеров, и их городские спонсоры получили общий приз в гонке по вертикали; динамика *экокудзэ* интриговала и тех, и этих. Вместе они могли смеяться над старой аристократией. В пьесах, изображавших хозяев полными идиотами, или легко обводимыми вокруг пальца то есть в подавляющем большинстве пьес — для спонсоров *кёгэн* легко было увидеть высмеивание не их самих, нынешних держателей власти и богатства, но теперь уже неэффективную и фактически смещенную старую японскую аристократию, класс людей, называемых *кугэ*.

Момент, однако, был достаточно чувствительный; когда действие происходило в сфере, близкой к аристократии, *кёгэн* совершенно отчетливо приобретал черты сатиры. Это очевидно хотя бы из исторического события 1424 года — момент, попавший в сферу внимания историков, занимавшихся *кёгэн*. Эпизод описан в *Каммон гёки* и произошел на 31-м году Оэи.

Одиннадцатый день третьего месяца. Ясная погода. Вчера проходили продолжительные исполнения *саругаку*... Возникли сложности, поскольку *кёгэн* состоял из различных частей на темы, причинившие беспокойство благородным людям. Такое положение недопустимо, и поэтому распорядителя сместили с поста. Это произошло во дворце. Изображать бедственное положение благородных в *кёгэн*, ставящихся в местах проживания тех же благородных — значит проявлять большое неуважение к старым обычаям и выказывать дурные манеры. Это — высшая степень грубости. Отстранение распорядителя — наглядный урок для будущих поколений²⁸⁸.

Это позволило ученым сделать вывод, что на ранних стадиях сатира *кёгэн* была гораздо острее, чем в более позднее время. Вместо чистого фарса, или

комедии, это являлось сатирой, так как имело объект для нападения. Здесь вполне подходит определение Нортропа Фрая: “Две вещи ... необходимые в сатире: первая — это живой ум и юмор, основанный на фантазии, или чувства гротескности и абсурда; вторая — объект нападения. Нападение без юмора, или открытое обличение образует одну из границ для сатиры”²⁸⁹.” Поскольку *Каммон гёки* ясно показывает, что некоторые лица, или группа аристократов почувствовали себя атакованными *кёгэн*, исполненным в 1424 году, в нем явно присутствовали и смелость, и сатирическое намерение; это совершенно точно не была легкая комедия, или чистое развлечение для всех участвующих лиц.

То суждение, что ранний *кёгэн* был значительно более сатиричным, получило поддержку после обнаружения старого текста конспектов *кёгэн*, *Тэнсё кёгэн-бон*. Открытый публике в 1940-м, текст смог быть опубликован лишь в 1956-м году, но заинтересовал он ученых потому, что датировался 6 годом Тэнсё (1578)²⁹⁰. В нем, таким образом, дается очерк пьес, исполнявшихся в эпоху Муромати, и это — единственный источник, предшествующий периоду Токугава. Этот текст дает нам шанс сравнить *кёгэн* двух эпох и увидеть — что изменилось за эти годы. Хотя это и не полные тексты, а лишь их конспективное изложение, в *Тэнсё кёгэн-бон* содержатся двадцать пьес, отсутствующих во всех книгах Токугава, и в большинстве их мы обнаруживаем острую сатиру. В одной, например, говорится о крестьянине, протестующем, а затем и подающем в суд на правителя из-за несправедливости с его стороны. Для истории *кёгэн* существование подобных пьес особенно значимо, поскольку становится ясно, что пьесы с подобной прямой сатирической направленностью в большинстве случаев выпали из репертуара *кёгэн* в эпоху Токугава. Такое выведение текстов чрезвычайно интересно для реконструирования социальной истории художественной, или литературной формы, что хорошо выражено Лотманом и Успенским: “Культура постоянно исключает некоторые специфические тексты из своей особой сферы. История уничтожения текстов, их вытеснения из банка коллективной памяти идет параллельно с созданием новых текстов...”²⁹¹.

Эволюция *кёгэн* от Муромати до Токугава включает в себя, таким образом, очищение не только эстетическое, но и социальное. С ходом времени объект социальной сатиры уже не рассматривается, как бессильный и померкший аристократ *кугэ*, но как в той же мере уязвимый *сёгун*, или иной богатый правитель. Поскольку от них ожидалось патронирование *кёгэн*, сопровождавших пьесы Но, любимые и пестуемые теми же правителями Токугава, нет ничего удивительного, что пьесы, которые могли восприниматься, как сатирически высмеивающие поведение этих патронов-правителей, забывались, или исключались из репертуара. В самом буквальном смысле, *кёгэн* эстетически рафинировался, становясь более презентабельным социально.

Это устранение самых острых сатирических пьес являло собой, однако, лишь *относительное* изменение в *кёгэн*. Сатирический элемент остался,

помогая утверждать ясное различие между *кёгэн* и Но, различие более сложное, чем обычное — между трагедией и комедией. Разница между Но и *кёгэн* должна быть проведена в терминах, способных объять сферу и мировоззрение каждой из этих форм, а не просто относящих их к комедийным или трагедийным рубрикам.

Очень помогает в характеристике *кёгэн* работа Сатакэ Акихиро. Его эссе о *кёгэн* много читаемы и заслужили высокой оценки; в 1967 году они были опубликованы под названием *Гэкокудзё-но бунгаку*. Для определения специфичности *кёгэн*, Сатакэ сравнивает эти пьесы с современным им жанром *отоги-дзоси*. Это — форма рассказов, известных своим “незамысловатым и прямым религиозным дидактизмом”²⁹² и эпизодов, в которых, по Тизэо Ириэ Малхерн, “трудности и несчастья реальной жизни могут быть полностью излечены божественными силами, и почти только ими”²⁹³. *Отоги-дзоси* предсказывают удачную судьбу и светлые дни для слабых и бедных членов общества, однако осуществляют это лишь с помощью совершенно очевидно выдуманного *deus ex machina*. В противоположность этому в *кёгэн* успех к людям приходит исключительно от их ума и хитрости, как правило — от нужной уловки в нужное время. Сатакэ изображает этот контраст вполне очевидно:

В *Кагами отоко змаки* [один из *отоги-дзоси*] герой слаб; он является получателем божественной милости — обретает богатство и счастье — и все движется к счастливому, праздничному завершению. Однако, когда тот же герой появляется в *кёгэн*, происходит коренное изменение: тот, кто в *отоги-дзоси* в конечном счете становился победителем, теперь превращается в жалкого проигравшего. В одном случае слабый — победитель, в другом — проигравший; судьба ведет один и тот же персонаж в совершенно противоположных направлениях, играя им. Здесь, впрочем следует понять то, что такой полный контраст судеб персонажа предопределен внутренней природой двух различных жанров: *отоги-дзоси* и *кёгэн*.

Когда побежденная сторона характеризуется, как добрый человек, наслаждающийся божественной милостью, а в конце добивающийся успеха — это есть способ восприятия вещей совершенно традиционный, соответствующий сущности архаических преданий. В этом смысле *Кагами отоко змаки* — весьма ортодоксальная, классическая иллюстрация *отоги-дзоси*. В ней устремления бедных простых людей изображены в самых возвышенных терминах. Однако, не есть ли это всего лишь мир воображения, не имеющий отношения к действительности, для которого нет никакой субстанции извне самого мира *отоги-дзоси*? Правда жизни в ту эпоху состояла в том, что человек, не имевший хоть какой-то власти, как слабый, не мог достичь никакого успеха. То было общество, в котором отсутствовала даже возможность спасения для слабых и глупых. На божеств и будд нельзя было полагаться; молитвы не приносили ни малейшей пользы. Путь к богатству и процветанию лежал лишь через талант, мозги,

напористость, хитрость, твердость нервов и власть. Практичность и реальная сила составляли кодекс эффективности в “джунглях” той смутной эпохи. В *отогидзоси* люди поворачивались спиной к жестокому, реальному миру и переходили к вымышленным декорациям, к мечтам. Однако в *кэгэн* ситуация прямо противоположная: непосредственная конфронтация с реалиями того времени, так же, как невыдуманный, едкий смех, направлены на тех людей, кто каким-то образом оказался позади в эту эру неистовой свободы, когда высшие могли быть сменены низшими [*эжюкудзё*]. В *кэгэн* трусы — объект насмешек; над престарелыми насмеются; деревенский люд представляют глупцами; физически неполноценные — объект издевательств; попавших в трудное положение задирают и добивают²⁹⁴.

Анализ Сатакэ представляется верным и, в отличие от интерпретации *кэгэн* Чжоу Цзожэня, способным объяснить присутствие черного юмора в этой разновидности театра. *Кэгэн*, написанный теми и для тех, кто переместился с низшей общественной позиции на более высокую, прославляет ум и хитрость, при помощи которых они достигли такого перемещения. И, наоборот, *кэгэн* высмеивает и сатиризирует все формы доверчивости, легковерия, благочестивой наивности и бессильного смирения перед судьбой.

Такова природа колкостей в пьесах типа *Саругаз кото*. Физическая слепота человека, чью жену умыкает человек с обезьяной, сопровождается психологической и социальной тупостью, причем настолько непроходимой, что он наивно представляет, что его жена чудесным путем превратилась в обезьяну, и что произошло это от *его собственных* греховных поступков. Физическая слепота становится в *кэгэн* удобной позицией, с которой сатира направляется на все виды верований в “существование невидимых вещей”.

В мире *кэгэн* взгляды — бескомпромиссно позитивистские, а довлеющая идея власти — безжалостная реальность. Жаклин Голэй безусловно права, когда пишет, что *кэгэн* “... происходит от спонтанного выражения народной смекалки, оторвавшейся от жесткости религий и ритуалов, получающей наслаждение от приземления объектов поклонения, сводя их к повседневной шкале измерений”²⁹⁵. Приземление религиозных объектов в *кэгэн* включает неприкрытый скептицизм в отношении значимости и жизненности космологии, принятой основным течением буддизма в средневековой Японии. В соответствии с этой космологией трансмиграция по различным уровням шести миров воспринималась буквально и со всей серьезностью. В соответствии с этим взглядом, все существа занимают свое место в нынешнем мире исключительно в соответствии с кармой, аккумулированной в прошлых жизнях, или с действиями в настоящей жизни. В этой системе движение вверх требует проществия многочисленных кальп, принятие *рокудо*, как истинного положения вещей, и прожития многих жизней в соответствии с требованиями благочестия и морали.

В то время, как в Но шесть миров и перерождения в них воспринимаются, как доказанная структура действительности, в *кэгэн* эта схема восприятия

рассматривается непочтительно, как подделка, состряпанная для искажения реальности *этого мира* и того факта, что сила, уловки и хитрость есть единственный путь к достижению в нем успеха. Соответственно, в *кэгэн* монахи и священники, вовлеченные в религиозное благочестие, предстают либо дураками, либо шарлатанами; выступая в последнем обличье, они, что совершенно очевидно, принимают позицию мироутверждения, беря от него все, что возможно, одновременно провозглашая благоглупости об иных мирах ради того, чтобы одурачить наивных. Как мы видели в *Эсаси Дзюо*, человек, прошедший жизнь птицелова, принимает смерть без страха и раскаяния; произнося фразы о том, что он пребывает в месте, где “встречаются шесть путей”, он рассматривает всю ситуацию, как шутку, и говорит, что ожидает попасть скорее на небеса, чем в ад. В конце ему удается обратить буддийского властелина подземного мира в свою систему ценностей, непочтительно относящихся к буддийским заповедям. С короной на голове, награжденный он покидает сцену.

Если принять на веру, что серьезное отношение к космологии представляло общую и распространенную позицию буддизма в средневековой Японии, легко понять как то, отчего космология так подходила сёгунам эпохи Токугава, так и то, отчего ее явный подрыв в *кэгэн* следует воспринимать в качестве зарождающегося, зернового свидетельства тому, что Роберт Белла называет “ранней новой” эрой, в которой в конце концов произойдет “разрушение иерархического структурирования и этого, и иного мира”²⁹⁶. Это раскрывает самую суть пути, на котором театр позднего японского средневековья играл значительную роль в воспринимаемом и социальном упорядочении мира.

Ясно, что сёгунат Токугава поставил официальный штамп одобрения на театре Но и постоянно его поощрял, как предпочтительную драматическую форму в Японии. Помимо очевидного и неоспоримого эстетического превосходства Но, правительство, в особенности такое, как сёгунат Токугава, постоянно обеспокоенное установлением порядка и иерархического устройства общества, естественно, с большей благосклонностью воспринимало форму драмы, выражавшую образ мира, в котором главной ценностью являлся *порядок*. Правители Токугава понимали, что фиксирование официально одобренной иерархии социальных страт, может быть скреплено драматической формой, подпитывающейся из мира с четко определенными уровнями, где перемещение между уровнями занимает чрезвычайно долгое время. Таким образом, возможно сращение порядка, рассматриваемого, как нормативный для общества, и космического порядка основного течения средневекового буддизма, в котором мобильность рассматривалась в терминах продвижения через позитивные перерождения, а не в терминах стремления, хитрости, или битвы за власть в течении этой жизни и в этом мире.

Возникновение *кэгэн*, в особенности, как это показано в анализе Сатакэ Акихиро, представляет условие не только для легкой игривости, но и для альтернативного видения жизни и общества; видения, в котором средневе-

ковая космология рассматривается, как продукт, поставляемый распространителями слепоты. Это — трещина в мире познания средневековой Японии, хотя и не обязательно первый случай сомнения в основной космологии и ценностях. Позволительно видеть *кёгэн*, как постановку пьес, в которой все ценности относятся исключительно к этому миру, а, следовательно они антииррахичны и “модернистские” в том смысле, в котором этот термин использовался Робертом Н.Белла и другими современными мыслителями.

Если так, то отчего же *кёгэн* получил одобрение и патронаж от сёгунов периода Токугава наравне с Но? Откуда взялась поддержка театральной форме, которая прощала и поощряла всяческие уловки, с помощью которых низшие высмеивали высших, а слуги — своих господ? Разве не нелепо, не странное противоречие для правителей, стремящихся заморозить состояние общества и установить социальную иерархию любой ценой? Не явился ли официальный патронаж *кёгэн* со стороны сёгунов Токугава одной из величайших аномалий в японской истории?

Моя гипотеза состоит в том, что потенциально присутствующий в *кёгэн* подрывной характер был фактически выхолощен, прежде всего снятием наиболее скандальных сатирических элементов, когда *кёгэн* “рафинировался” в эпоху Токугава, а во-вторых, что более важно, его ритуализацией, как *формы символической инверсии*, включенной в официально патронируемое представление Но. Поскольку первый момент был рассмотрен ранее, нам остается исследовать процесс символической инверсии, как ключ к пониманию того, как ограниченное бросание вызова социальному и космическому порядку может получить поддержку правителей, заведомо направленных на установление порядка.

Но в эпоху Токугава должен рассматриваться не просто, как театр в обычном смысле слова, но также как тип открытого социального ритуала. Представляется уместным привести описание, которое дал Дональд Кин тому, что происходило с Но при Токугава. Он видит построение замка Иэясу в Эдо в 1606 году, как начало новой эры для Но: “С этого момента Но стал служить официальной музыкой режима Токугава. Сёгуны, приверженные конфуцианским доктринам, рассматривали ритуалы и музыку, как сущностные элементы управления и, так же, как *бугаку* являлась церемониальной музыкой для императорского двора, серьезность и статичность движений в Но завоевало приверженность двора сёгуна, который управлялся в соответствии с конфуцианским кодексом. Исполнения Но, в особенности на Новый год, были сложнейшими ритуалами, как считалось, способными принести процветание и благосостояние государству”²⁹⁷. В соответствии со всей доступной нам информацией, вышеизложенное представляется верным, когда Но описывается, как форма драмы, трансформировавшаяся в государственный ритуал, выражавший и усиливавший темы социального порядка и национального благосостояния.

В этом смысле представляется логичным, что *кёгэн* не только терпели, но

также и высоко ценили, как форму символической инверсии, включенную в дневной репертуар Но. Будучи “завернут” в интенсивную дневную программу, *кёгэн* представлял собой как комическую интерлюдия, так и символическое противопоставление эскизу иерархических ценностей, представленных в Но. Его терпели, как разрешенный и ограниченный взрыв альтернативной, *инвертированной* системы ценностей, всплеск, мгновенно прекращавшийся: как только исполнители *кёгэн* сбегали со сцены и на нее возвращался законный мир Но.

Таким образом, ритуализация Но включала в себя также ритуализацию потенциальных разногласий с ценностями режима Токугава. Потенциал *кёгэн* для служения социальным целям происходит, разумеется, из периода гораздо раннего, чем Токугава, — собственно, от более ранних связей между Но и *кёгэн*. Дзэами замечал, что *кёгэн* следует рассматривать, как близкий Но и, в этом случае, в *кёгэн* возможно даже найти выражение *югэн*²⁹⁸. Позже Окура Торааки (1597–1662) в своей работе *Варанбэ-гуса* подчеркивал еще более тесную связь между двумя этими театральными формами²⁹⁹. Из-за своей включенности в границы Но, *кёгэн* потерял ту сатирическую остроту, которую он имел бы в противном случае. Он стал формой искусства, в которой представляется официально санкционированное место для всплеска беспорядка, но, одновременно, он удерживает этот беспорядок *на месте*. Таким образом, парадоксальным путем, он укрепляет порядок и устроенность. Этот процесс блестяще и убедительно продемонстрировал Виктор Тёрнер в своем исследовании антиструктуры, которая, как он показывает, может в действительности означать “нечто позитивное, генерирующий центр”³⁰⁰. По Тёрнеру, именно через ритуализацию беспорядок может быть локализован и поставлен в определенное “место”, что делает ненужным его репрессирование, или отрицание: “В познавательном плане ничто не подрывает постоянство столь успешно, как абсурдность, или парадокс. Эмоционально, ничто так не удовлетворяет, как экстравагантность, или временно разрешенное недозволенное поведение. Ритуалы инверсированного статуса устраивают оба аспекта. Делая низкое высоким, а высокое — низким, они еще раз утверждают принцип иерархичности. Позволяя низкому передразнивать (зачастую — до карикатуризации) поведение высокого, ограничивая инициативы гордых, они подчеркивают резонность каждодневного, культурно предсказуемого поведения между различными слоями общества”³⁰¹. Джеймс Л. Пикок в том же ключе исследовал современную яванскую драму³⁰²; он в особенности отмечал, что в пьесах, рассматриваемых, как форма публичного ритуала, существует сложное, но интересное взаимодействие между “высоким” и “низким” элементами общества.

Аудитория ощущает... удар от взаимодействия между низким и высоким, когда, например, Семар передразнивает принца Арджуна. Реакцией было не просто удовольствие от того, что аристократа высмеивали, или выставляли дураком;

непропорционально большой триумф пролетарского клоуна сдерживался даже пролетарской аудиторией, поскольку аристократ выражал идеалы, общие для всех классов. Скорее, оппозиция между высоким и низким приобретает дополнительное значение посредством богатства перестановок и комбинаций двух категорий; клоун снижает высшее до низшего, превосходит высшее, твердо придерживаясь низшего, играет противопоставление высшему, исполняя прочие символические манипуляции, вызывающие в сознании наблюдающих образ базисной оппозиции, при одновременном демонстрировании их фундаментального единства. Хотя яванцы получают удовольствие от клоунады и трансвестирования отчасти потому, что те нарушают табу, снимают напряжение и позволяют беспорядочное смешение обычно сегрегированных категорий, им также импонируют эти фигуры, потому что, по моему предположению, они демонстрируют лежащее в основе космологическое единство, к которому яванцы традиционно и пылко стремились посредством мистицизма и прочих средств³⁰³.

Здесь Пикок согласен с Тёрнером в том, что подобная ритуализация театра есть в основе реверсивный ритуал, происходящий на открытых подмостках; он и говорит нечто об обществе, и делает что-то внутри него. Такое объяснение отношений между серьезным и комическим театром выходит далеко за рамки психологических объяснений и видит комический театр, как нечто гораздо большее, чем всего лишь контекст, в котором “выпускают пар”³⁰⁴.

Но и *кёгэн* имеют тесные связи как в концепции, так и в исполнении; они взаимозависимы. Если *кёгэн* есть социальная драма, демонстрирующая, что на дне существует нечто чрезвычайно спорное и несправедливое в отношении различий и обязательств обычного общества, то Но, из-за своего “обволакивания” *кёгэн*, когда тот превращается во включенную в него интерлюдия, на долгое время стал удерживать этот взгляд от превращения в горький, или непрерывный протест против общественного устройства. В *кёгэн* хозяин может быть дураком, чьи мозги ни в коей мере не соответствуют тому месту, которое он занимает в обществе; однако в высоком подражательном образе Но аристократы, в особенности если они являются значительными историческими персонажами, платят цену за свой статус глубочайшими страданиями, или горем. Результатом смелой интерпретации комбинации *кёгэн* и Но, как панорамы общества, может быть следующее: разумеется, есть нечто спорное относительно структуры общества на одном уровне, однако, при рассмотрении с другой перспективы, общественная иерархия легитимна, поскольку относительно и поскольку — более широко — все живые существа одинаково движутся к общей цели: достижению состояния Будды.

В средневековой Японии мысль Махаяны шла путем относительности иерархической космологии буддизма, попутно сглаживая ее критику; однако, она продолжала держать в определенной напряженности космологические и диалектические версии буддизма. Разрушение разделения между сансарой и нирваной имело потенциально фатальные последствия для некоторых учений

о карме и *рокудо*, а также для иерархического устройства общества, которое, как представлялось, совпадает с этими концепциями. На протяжении периода высокого средневековья (как я его называю) буддийской мысли, в Японии были предприняты усилия для выравнивания и координации неравных и разобщенных элементов человеческого опыта. Это было время, когда буддийская мысль, следуя собственной диалектике, двигалась к интеллектуальному и религиозному эгалитаризму. Поэтому она должна была учитывать даже полученный набор буддийских символов с долей предубежденности; ей приходилось подчинять их обычную серьезность профаническому сознанию, которое само возникло из махаянистского мировоззрения.

В этом контексте некоторые монахи, находясь в полной уверенности, что они крепко стоят на традиционной почве, стали вести себя так, и выражать такие мысли, какие в более раннюю эпоху показались бы вопиюще неблагоприятными, неортодоксальными и подрывными. И в Китае, и в Японии мы в изобилии находим рассказы об эксцентричностях и выходках таких монахов, особенно в традиции Дзэн, хотя они, без сомнения, были преувеличены в пересказе³⁰⁵. Тем не менее, они весьма типичны для буддийского типа мышления, считавшего для себя возможным критиковать старые модели буддийского благочестия и играть с ними. Нетрудно увидеть в ужимках некоторых грубых персонажей *кёгэн* лиц, очень похожих на этих юмористичных, вовсе не выдуманных, “сумасшедших” монахов.

Вероятно, в период Муромати эта тенденция получила свое самое отчетливое и свободное выражение. Вполне парадигматической фигурой может служить служитель школы Риндзай Иккю (1394–1581) — монах, попытавшийся построить свой образ жизни в соответствии со своим пониманием более глубокого восприятия Махаяны. В противоположность этому, период Токугава и типичнейшие его буддийские деятели, казалось, сделали шаг назад от самых радикальных проявлений — по крайней мере, в сфере поведения и поступков — в диалектике Махаяны.

Возможно, период Токугава — по каким бы то ни было социальным и политическим причинам — явил собой возвращение к ранней буддийской парадигме, той, что была выражена в заметке *У-мэнь-гуань* о совете, который Бай-чжан дал монаху, переродившемуся лисой: “Просветленный человек не игнорирует причинность”. Не может быть ни малейшего сомнения в том, что официальные общественные доктрины в период Токугава черпали интеллектуальную и религиозную поддержку в обновленном чувстве почитания кармических истин и из страха тяжелых последствий, к которым могло привести игнорирование этих истин. Парадигматическим буддийским мыслителем периода Токугава вполне мог считаться Банкэй (Эйтаку) (1622–1693), который, являясь монахом школы Риндзай, совершенно отличался от Иккю, посветив всю свою интеллектуальную энергию демонстрированию внутренней связи между буддийской Дхармой и конфуцианскими идеями, такими, как сыновья почтительность.

В таком социальном и интеллектуальном климате роль Но в большей степени выражалась в терминах артистических набросков структурированного космоса, управляемого идеями порядка и иерархии; *кёгэн*, его неупорядоченная альтернатива, воплощал на сцене свой игровой момент. Он коротко рассказывал какую-либо историю об идиотическом, беспорядочном мире, а затем умолкал или, по крайней мере, представлял собой объект, окруженный более значительным, большим миром Но, миром порядка и упорядоченности.

ГЛАВА VIII

ПОЭТ, КАК ПРОВИДЕЦ:

БАСЁ ОГЛЯДЫВАЕТСЯ НАЗАД

...значение стихотворения может быть лишь стихотворением, но — другим стихотворением, которое уже не есть оно само.

—Харолд Блум, *Беспокойство влияния*

Эта глава, в которой мы предпримем ретроспективный взгляд на мысли и моменты, рассмотренные в предыдущих главах, анализирует прозаическое произведение, само являющееся рефлексивным и ретроспективным. Оно было написано Мацуо Басё (1644–1694), которого многие в Японии считают лучшим поэтом, и называется *Оку-но хосомити*, или “Узкая дорога на дальний Север”. Хотя сам этот труд хорошо известен, мне кажется, что Басё скрыл в одном месте своего плотного текста нечто, способное, будучи выявленным, помочь понять, как он сам воспринимал литературу своей страны и буддийское наследие.

Прежде, однако, представляется полезным еще раз рассмотреть предположение, изложенное в этой книге, о том, что средневековый период в Японии лучше рассматривать в терминах тесной соединенности религиозного и литературного измерений человеческого опыта. Поскольку кое-кто подвергает сомнению такую точку зрения, настаивая на том, что религия и литература занимают отдельные территории, имея принципиально отдельные предметы приложения своего внимания и различные методы постижения, я хотел бы выступить в ее защиту как в терминах нашего нынешнего понимания истории различных академических дисциплин, так и в терминах того, что я понимаю совершенно специфическим для Японии в отношении рассматриваемого предмета.

До недавних пор в западных университетах не подвергалось сомнению то, что различные интеллектуальные дисциплины были разделены на сферы исследований, в соответствии с естественностью, необходимостью и рациональностью. Таким образом, социология была, или должна была быть отделена от естественных наук, психология — от философии, религия — от искусств и так далее. Хотя и признавалось, что имелись узловые моменты, в которых интересы совпадали, так называемые междисциплинарные исследования, фокусировавшиеся на подобных академических переносах, считались *ad hoc*³⁰⁶ занятиями, ни в коей мере не нарушавшими неизбежность базисного разделения сфер.

Не так давно Стефен Тулмин подверг это сомнению. Рассматривая

историческую эволюцию, он увидел, как различные дисциплины изменяют свои “концептуальные популяции”³⁰⁷. Нет ничего необходимого и внутренне рационального в существующих разделениях; слияния и гибридизация происходят постоянно. Социальные факторы — то есть, влияние носителей существующих профессий — а не интеллектуальные, часто препятствуют возникновению новых субдисциплин³⁰⁸.

Воздействие этого на исследования незападных цивилизаций весьма глубоко. Тулмин сам предполагает, как подобный подход может высветить особенности китайской научной истории³⁰⁹. Понимание не обязательно идет в соответствии с интеллектуальными различиями, недавно принятыми в нашей собственной академии. Иные парадигмы возможны и могут нести груз традиции в другой культуре. В этом смысле исследование японской цивилизации представляет немалый интерес. Это было изящно выявлено Джозефом М. Китагава; один из наиболее ценных взглядов на японскую культуру заключен в том, на чем настаивает Китагава: в японской истории существует традиция отказа от раздвоения элементов, представляющихся легко разделяемыми. Таким образом, уже в раннюю эпоху японцы “... не проводили демаркационной линии между священным и профаническим измерениями жизни, или между *мацури* (религиозными ритуалами) и *мацури-гото* (политической администрацией), которые оба находились всецело под юрисдикцией императора, который сам направлялся божественной волей”³¹⁰. В своих исследованиях *кокутай*, «национальной общности», Китагава богато документировал эту традицию³¹¹.

Подобным же образом эстетический и религиозный опыт легко сливался в Японии с ранних времен. Кукай (774–835) сделал это основным аспектом японского буддизма; по Китагава: «Кукай в своем представлении религии, как искусства, выявил главную суть японского благочестия, и в этом его можно с полным правом считать парадигматической фигурой в японской религиозной истории»³¹².

Вес традиции ложится, таким образом, на сторону ассимиляции и слияния двух сфер. Япония же представляется цивилизацией, в которой новое обычно добавляется к старому, не замещая его целиком. Вацудзи Тэцуро назвал это “стадиальностью” японской культуры, добавлением новых уровней, при сохранении предыдущих³¹³. Книга Китагава “Религия в истории Японии” богато и систематически демонстрирует, как весь религиозный опыт прошлого оценивается в том или ином смысле, а не отбрасывается прочь лишь из-за того, что на сцене возникло что-то новое.

Отказ разделять сферы эвристически ценен для понимания специфичности японской интеллектуальной истории. Смысл здесь в том, что отказ не подразумевает невозможности; скорее, возможность провести разделение понимается, рассматривается и *отвергается*. Например, сложные интеллектуальные орудия, разработанные в средневековый период для выражения буддизма и синтоизма, как двух ликов Януса единого феномена, такие, как

хондзи-суйдзюку и *рёбу-синто*, подразумевают признание потенциальной разделяемости двух этих религий. Более, чем вероятно, тип диалектики, в особенности в буддизме Сингон и Тэндай, в соответствии с которым полное понимание включает лежащую в основе взаимозависимость, сформировал эти интеллектуальные развития³¹⁴. Для буддизма идея *sui generis*³¹⁵ явилась бы концептуальной ошибкой, так как в ней подразумевается “само-существование”, что явно конфликтует с учениями *анатман* и *пратитья-самутпада*. Возможно, эта значительная часть японской традиции, отвергающая категориальное раздвоение, и свидетельствует о том, как глубоко буддийский образ мыслей интегрировался в национальный опыт. Интересно то, что, по нашим наблюдениям, сосуществование буддизма и синтоизма возникло не из-за наивной неспособности провести различия, или от наличия поверхностного синкретизма, служившего заменителем истинной мысли. Напротив, это было способом видеть вещи, пришедшие в ходе исторического опыта и развития аргументации. Постулирование фундаментального единства и неразделимости произошло *после* рассмотрения возможности разграничения и раздела.

Как оперирует нерасщепленность в японском контексте и почему это важно для понимания традиционной Японии понимается лучше всего при близком рассмотрении особого случая, в котором можно ясно увидеть, что японская традиция отрицает подразумеваемые различия. В пересечении религии и искусства, названном Китагава “центральной точкой японского благочестия”, располагается непростой для понимания прозаический отрывок и одно стихотворение *хайку*, принадлежащие великому поэту Басё (1644–1694). Я исследую их текстуально и исторически, воспользовавшись некоторыми элементами техники структурального анализа, чтобы понять и прокомментировать специфическую особенность *Оку-но хосомити* и, в особенности то, как Басё сознательно отражает собственную традицию.

Отрывок небольшой, но насыщенный. В *Оку-но хосомити* путешествующий поэт Басё только что миновал заставу Сиракава. Он прошел город Сукагава и стоит на его окраине. В моем переводе это звучит так:

На окраине этого почтового города стоял большой каштан, в тени которого нашел себе приют отвергнувший мир монах.

Я подумал, что это могла быть та самая гора, где было написано стихотворение о “срывании конских каштанов”. И я записал на том, что держал в руке, следующее:

“Китайский иероглиф *каштан* состоит из двух частей: *запад* и *дерево* и поэтому связан с раем Амида на Западе. Вот почему Гёги Босацу на протяжении всей своей жизни использовал материал этого дерева и в качестве посоха, и как столбы для поддержания своего дома.

Люди в мире

Не могут увидеть его цветы:

Каштан на свесах крыши”³¹⁶.

В отрывке содержится объемный груз образов и идей, соотнесенных друг с другом литературным гением Басё. Перед тем, как раскрывать их, уместно вспомнить предостережение Макото Уэда. Уэда суммировал современные достижения японских исследователей творчества Басё, указав на то, что тот зачастую пропускал материал, или переставлял факты своей жизни, чтобы “представить тему более эффектно”³¹⁷; таким образом, в отрывке Басё учитывать следует все. Здесь нет ненужных слов, или проходной, служебной информации.

Басё представляет свою тему немедленно, если не имплицитно. Обстановка — не фон, но, скорее, введение в предмет. Его заявление о том, что он стоит на окраине (*катавара*) города подразумевает, что следующий пассаж будет об установлении дистанции между некоторыми вещами. За этим следует замечание об “отринувшем мир монахе” и о “каштановом дереве”. К этому месту все, что последует, уже присутствует в эмбриональном состоянии: каштан и оставление мира будет пронизывать весь отрывок. Также значимо замечание о том, что монах нашел свое уединение под деревом; зависимость и опора (*таному*) будут важны. Образ же монаха, ищущего убежища под деревом, полон ассоциациями с буддийской традицией. В классическом изображении, просветление Шакьямуни произошло под деревом-оберегом, так называемом деревом *бодхи*, или *figus religiosa*. Ни один буддист не пропустит этой аллюзии. Далее, вполне уместна ассоциация прохлады, которую ищут под деревом, с буддийской нирваной, классически описываемой в терминах прохладности. Эти ассоциации делают очевидным, что место для отдыха по сути своей представляется местом отправления буддийских практик; это — многофункциональное “убежище”.

В этот момент, как пишет Басё, ему на ум приходят стихотворные строки. И эти “клочки” как раз таковыми и являются. Басё дает читателям лишь два слова: *тоти хироу* (“собирать [конские] каштаны”). Критики соглашаются, что здесь мы имеем аллюзию на стихотворение Сайгё. Два слова взяты их стиха, который искусные в литературе читатели Басё должны были узнать. Исходное произведение Сайгё следующее:

яма фуками
ива ни ситатару
мидзу томэму
кацу кацу оцуру
тоти хироу ходо

В глубоких заросших горах
вода капает со скал
и собирается в лужу,
когда я собираю падающие
то тут, то там конские каштаны.³¹⁸

Басё позволяет своему повествованию течь дальше, не замечая того факта, что Сайгё писал о конских каштанах (*тоти*), тогда как его изложение ведет речь о другой разновидности — каштане обыкновенном (*куруи*). Два сорта сливаются в один, как результат поэтической вольности; однако, вероятно, это слияние также усиливает видимую ассимиляцию местонахождения Басё и опыт Сайгё, поэта двенадцатого века, которым он восхищался и которого стремился превзойти.

Идентификация Басё с Сайгё, как мы увидим, есть гораздо более, чем сентимент; оно будет функционировать, как стержень вербальной структуры этого отрывка. Ибо для Басё было характерным рассматривать Сайгё, как монаха-поэта ранней эпохи, достигшего высот в отвержении мира. Это присутствует в мимолетном упоминании *тоти*, “конских каштанов”. О них Макото Уэда пишет следующее:

Эти [конские] каштаны не есть обычная разновидность; их можно найти лишь глубоко в горах... В отличие от обычных каштанов, они не очень вкусны; собственно, для употребления в пищу их нужно приготовить. Очевидно, таким образом, что они символизируют дикую, нетронутую природу, на которую редко глядят те, кто гонится за удовольствиями в “глыбушем мире”³¹⁹.

Итак, в исходном стихотворении Сайгё изображал себя в весьма стесненных обстоятельствах. Глубоко в горах, буквально отстраненный от городского общества, или мира, он подбирает далеко не вкусные каштаны. Более того, эти конские каштаны падают с дерева лишь изредка (*кацукацу*), так что за это время поэт промокает до нитки под капающей водой. Очевидно, что удалившийся от мира знает трудности, всю их совокупность. Однако, в отрывке Басё мотив отрицания мира, нотка отстраненности, присутствующая с первых слов, теперь весьма усилена. Тема продолжает разворачиваться.

Перенеся к этому моменту воображаемое место действия от окраин Сукагава до “дальних гор,” Басё говорит, что ситуация тронула его до такой степени, что ему захотелось что-то записать. Остаток отрывка представляет этот прозаический кусочек и одно *хайку*, оба подчиненные большей части параграфа. Весьма примечательно то, что записывает Басё. Это — размышление над орфографией китайского иероглифа, обозначающего *каштан*, японски *куруи*. Для Басё представляется чрезвычайно важным, что *каштан* есть идеограмма, составленная из двух основных радикалов. То есть, при написании *куруи* составляется из радикала, означающего *запад*, помещенного над другим со значением *дерево*. Для Басё, или, по крайней мере, для его литературного изобретения, это видится чрезвычайно удачным. Его это вполне устраивает — как позже это устраивало Эзру Паунда и Эрнеста Феноллосу, — брать китайский иероглиф в качестве посредника для поэзии и рассматривать его, как составленный лишь из семантических элементов³²⁰. По крайней мере, в своих литературных целях он размышляет следующим образом: если *каштан* состоит из *запада* и *дерева*, его вполне обоснованно можно назвать “западным деревом” и связать, таким образом, с “западным раем [Будды] Амида” (*сайхо дзёдо*). Это очевидное *non sequitur*³²¹ для Басё предстает литературной находкой. Его проза выражает уверенность в том, что идеография содержит в себе скрытую этиологию представляемого ей предмета. Таким образом, иероглиф раскрывает происхождение дерева; он говорит, что оно исходно произрастает в раю Амида. Тогда это — поистине священное дерево, пусть

даже оно растет в этом, профаническом мире. В этом случае становится ясно — отчего Басё обнаружил под ним спасающегося буддийского монаха. Характерные традиционные фразы о “поиске прибежища в милости Амида” лежат в подтексте всего этого.

Хотя имя Сайгё ни разу не появляется, оно важно по той же причине. Будучи написано двумя иероглифами, из которых *сай* означает “запад”, а *гё* — “идти”, или “хождение”, оно позволяет Басё вести с ним словесно-магическую игру. Это — основная ось текста, хотя и не появляющаяся на его поверхности. Более того, без прямых ссылок на имя, Басё создает прекрасное приспособление для суммирования и усиления мотива скрывшихся, удаленных от “мира”, где их можно было бы легко увидеть. Басё в буквальном смысле прячет Сайгё в своем тексте. Чтобы отыскать его там требуется определенное литературное умение, но, когда он найден, становится очевидной его важность для текста, в котором он появляется лишь косвенно и в завуалированной форме.

Архитектоника этого отрывка столь утонченна, что в ней необходимо перемещаться взад и вперед — и не один раз; однако, перед тем, как продолжить истолкование, будет вполне уместно бросить короткий взгляд на структурный подтекст темы и композиции. Приняв то, что в записях Басё значимо все, и ничто невозможно отбросить, мы можем очертить базисную структуру в терминах прогрессивного развития темы определения расстояния от точки *А* до точки *В*. “Определение расстояния” можно также назвать “ходом”. Таким образом, буквальное продвижение поэта от почтового города к каштановому дереву на окраине есть уже ожидание встречи с монахом, которого там и обнаруживают, и который описывается, как оставивший мир, то есть тот, кто определил дистанцию между собой и обществом. Каштаны напоминают поэту о конских каштанах, а это, в свою очередь о Сайгё, монахе, оставившем мир. Его имя означает “продвижение на запад”, то есть определение дистанции между здесь и там, или, в подразумеваемых религиозных терминах, между мирской жизнью и западным раем Амидабхи.

Схематически можно представить прогрессию этих идей так, причем концептуальные сходства идут как вертикально, так и горизонтально:

А, или "здесь"	дистанцирование/ хождение	В, или "там"
1. почтовый город	[хождение]	окраина [города]: каштановое дерево
2. мир/общество	отрицание	[монах под деревом]
3.	[глубоко в горах]	конские каштаны
4. [мир]	хождение	запад=Сайгё
5.		западное дерево=каштан
6. мир/общество	дистанция	западный мир Амидабхи

Движение в тексте — не только многоуровневого характера между пунктами *А* и *В*, но под каждой из этих рубрик, при вертикальном рассмотрении, каждый элемент имеет непосредственную связь со всеми прочими в наборе.

Мы возвращаемся к тексту в том месте, где поэт предполагает, что иероглиф *каштан* написан верно, поскольку он происходит из рая Амида на Западе. Он продолжает: “Вот отчего Гёги босацу на протяжении всей своей жизни использовал древесину этого дерева как для своего посоха, так и для столбов, поддерживавших его дом”. Причина написания “вот отчего” здесь не вполне прозрачна. Для ее понимания необходимо знание подтекста: касательно “Гёги босацу”. Гёги, упоминавшийся выше при разборе *Нихон рёи-ки*, жил в промежутке между 670 и 749 годами. Это была одна из самых выдающихся и энигматических фигур в ранней японской истории³²². Он был святым, жившим во времена, когда буддизм лишь проникал в Японию с континента, и его влияние ограничивалось кругом элиты и образованных людей. В начале своей карьеры Гёги, очевидно, был шаманом настолько же, насколько и буддистом, и проповедником в массах, а не монахом, или ученым. Собственно, и правительство, и буддийская иерархия смотрели на него с опасением и тревогой. В 717 году, в сорокасемилетнем возрасте он был арестован за свою деятельность.

Однако, преклонные годы принесли жизни Гёги внезапное изменение в жизни. В 745-м он был призван правительством и получил звание архиепископа (*дайкодзё*). Этим решением поддержка масс направлялась в русло, желательное для императорской и политической властей. Китагава замечает: “Тот факт, что Гёги, который никогда не занимался за границей, а также не имел признания в буддийской иерархии, был возвышен до степени архиепископа, перескочив все обязательные ранги, указывает на то сильнейшее стремление двора обеспечить сотрудничество с массами и их поддержку в проекте по возведению образа Будды Лочана³²³. Гёги активно участвовал в разработке этого проекта, однако умер за три года до того, как образ был освящен на церемонии “открытия глаз” в великом храме Тодайдзи в столице Нара.

Невозможно установить — что конкретно знал Басё о Гёги. Из этого короткого упоминания мы можем выделить три важных момента. Во-первых, Басё был уверен в репутации Гёги, как убежденного амидаиста. Несмотря на то, что могут существовать некоторые исторические сомнения относительно степени его приверженности амидаистскому направлению, нет ни малейшего сомнения в том, что традиция считала его таковым. Феноменальный рост амидаистского благочестия в позднейших веках, возможно, преувеличил этот фактор мировоззрения Гёги, однако ко временам Басё сомнений не оставалось ни у кого: Гёги являлся древним амидаистом *par excellence*. В данном разделе *Оку но хосомити* связь очевидна; Амида упомянут, и Гёги, его архаический поклонник, вполне здесь уместен.

Второй очевидный момент: Басё знал о репутации Гёги, как святого, который много *ходил*. Материалы, имеющиеся в нашем распоряжении

предполагают, что Гёги ходил среди простых людей, которым проповедовал, и для которых строил мосты, каналы и тому подобное. Для Басё важно, что этот великий святой вел странствующую жизнь. Он сосредоточивается на легенде о том, что Гёги использовал древесину каштана для своего дорожного посоха, и установил этим естественное “соответствие”: амидаистский святой бродил по стране, опираясь на палку, сделанную из сорта дерева, название которого означает “дерево западного [рая]”, будучи рассмотрено в письменной иероглифической форме³²⁴. Подтекстом этого описания Гёги, как странника, является, безусловно, вся структура хождения/дистанцирования отрывка целиком. Связь с Сайгё, считавшегося одним из величайших монахов-странников прошлого, также очевидна. А самопрезентация Басё, как пишущего эти строки в процессе поэтического путешествия дополняет последовательность узнаваемых моментов.

Краткое повторение и развитие этой темы происходит от указания на то, что Гёги пользовался каштановым деревом для изготовления столбов, поддерживавших крышу его дома. Это — тонкая параллель между дорожным посохом (*цую*) и столбами (*хасира*), причем оба предмета поддерживают Гёги; он остается близок к Амида как в помещении, так и вне его, как дома, так и в дороге. Одновременно, мотив поддержки и полагания уносит воображение обратно к начальному предложению об отрешении от мира монахе, обнаруженного ищущим прибежища под каштановым деревом. Между начальной строкой и замечанием о Гёги также мелькнул этот образ — через краткую искру из стихотворения Сайгё о конских каштанах — этого поэта, пребывающего в горах и полагаящегося на плоды этого дерева для пропитания. Все это — переплетенные и усиливающие друг друга нити. Каждая по своему и все вместе они подчеркивают зависимость, связанность и непрерывность.

Соответствие между теми образами, которые выбирает Басё, и тем, что стало центральным принципом амидаистского благочестия, примечательно. Верно, как указывает Китагава, что это благочестие претерпело долгое развитие, и развивалось в различных направлениях³²⁵; однако, несмотря на различие в доктринальных и социо-религиозных формах, в амидаизме всегда присутствовал базисный, рано символизировавшийся мотив полагания на, и зависимости от Амида. Это превратилось в абсолютное и полное упование на Амида. Басё мог и не объяснять ничего своим читателям: дорожные посохи и дерево Амида были внутренне взаимозависимы.

Есть еще один, третий момент, который Басё, похоже, знал о Гёги, а именно то, что тот имел репутацию провидца, причем неординарного. В *Нихон рёи-ки*, являвшемся, как мы видели, чрезвычайно важным текстом для распространения буддизма в древней Японии, Гёги был представлен, как наиважнейший религиозный персонаж. А самым отличительным его свойством было обладание “небесным (всепроницающим) глазом” (*тэнгэн*). В *Нихон рёи-ки* эта способность Гёги видеть дальше обычных людей играет важную роль. С

ее помощью он мог заглядывать за повседневные события, видя всю кармическую цепь причинности, которая вызывала их к существованию. Он — тот провидец, который удостоверяет и оценивает путь, которым система кармических реакций оказывает свое воздействие; его взгляд превосходит способности обычных смертных, принадлежа, по сути, небесному существу, высшему в шестиуровневой системе средневекового буддизма. Он обладает шаманистскими способностями, связанными с буддийской схемой реинкарнации. Своим божественным глазом Гёги может видеть кармическую цепь перерождений, или случаев, предшествовавших каждому событию, или феномену, наблюдаемому в настоящий момент.

Истории о Гёги в *Нихон рёи-ки* похожи на грубо обработанные самоцветы; они прямолинейны и минимально приукрашены. Следующий эпизод уже упоминался ранее для демонстрации сверхъестественных сил, которыми обладал Гёги:

В старой столице в деревне, окружавшей Ганго-дзи происходило однажды ритуальное собрание буддистов, пригласивших достопочтенного Гёги изложить им Дхарму в течении семи дней. И монахи, и миряне собрались послушать его наставления. В аудитории, внимавшей его речам, была одна женщина, волосы которой были намазаны салом дикого вепря. Гёги увидел это и упрекнул женщину следующими словами: “Этот запах кажется мне ужасным. У женщины волосы забрызганы кровью. Уберите ее от меня”. Тогда женщине стало нестерпимо стыдно и она ушла. Наши обычные глаза не видят ничего, кроме сала на голове такой женщины. Однако пронизательные глаза святого ясно видят кровь убитого животного. Прямо здесь, в Японии, присутствует инкарнация Будды, божество, скрытое среди нас”³²⁶.

Отношение Гёги столь же повелительно и в другом эпизоде, когда его всевидящий глаз позволяет ему увидеть, отчего ребенок одной женщины волнуется и непрерывно плачет во время церемоний. Он говорит женщине, чтобы та бросила его в водный поток. Далее:

Исполненная страха, женщина, тем не менее, уже не могла выносить крика ребенка и бросила его в глубокий поток. Ребенок нырнул, но вновь появился на поверхности, разбрызгивая воду и двигая руками. Затем он широко открытыми глазами взглянул на мать и упрекнул ее: “Как ужасно! Я собирался еще три месяца получать от тебя пищу!” Совершенно ошеломленная, мать вернулась к собранию и вновь стала слушать учение о Дхарме. Почтенные Гёги спросил ее: “Ты выбросила ребенка?” Она отвечала утвердительно и рассказала все подробности, после чего Гёги разъяснил все так: “В предыдущей жизни ты заняла у одного человека, но не вернула долг обратно; теперь этот человек переродился в виде твоего ребенка и получал свое, отбирая молоко у твоего тела. В предыдущей жизни ребенок был твоим кредитором”³²⁷.

Из этих эпизодов не вполне очевидно, как Гёги обрел столь много последователей среди простых людей. Возможно, даже в его непривлекательных чертах была некая притягивающая харизма; более того, нет сомнения, что его объяснения делали некоторые аспекты жизни и мира внезапно понятными, и даже “справедливыми” — путем кармической теодицеи.

Почти девять веков — и совершенно очевидная разница в литературной утонченности — разделяют *Нихон рёи-ки* и *Оку-но хосомити* Басё. Однако, несмотря на все различия, в обоих произведениях Гёги предстает как неординарный провидец. Я подозреваю, что поэт семнадцатого века полагался на читательское восприятие Гёги, как провидца, чтобы аллюзия на него стала для них еще более значимой. Даже в тексте Басё Гёги видит истинное происхождение каштана, его возникновение в Западном Раю Амида; он видит за пределами обыденного, повседневного мира, воспринимая то, что упускают простые люди. Ко времени Басё и посредством его искусства вся грубость прошлых описаний нивелировалась, и Гёги превратился в спокойного святого-провидца.

Тот факт, что он остался провидцем, усилен в тексте Басё внезапным, выразительным сравнением между Гёги и “людьми мира сего”, упомянутыми в заключительной *хайку*. Противопоставление быстрое и острое; особая *прозорливость* Гёги контрастирует с их полнейшей *слепотой*:

ё-но хито-но
мицукэну хана я
ноки-но кури

Люди мира сего
Не видят его цветов:
Каштаны на свесах

Суть лежит в явном контрасте. Гёги, святой с особыми способностями к провидению, видит даже происхождение каштана и поступает соответственно, тогда как люди этого мира (*ё-но хито*) не могут видеть (*мицукэну*) даже нечто столь очевидное, как цветы каштана на свесах крыш. Парадокс очевиден: тот, кто принадлежит к миру Амида, видит и этот отчетливо, тогда как люди от сего мира не воспринимают адекватно ни одного.

Хотя существует общий принцип, его специфическое применения далеки от определенности. Что означает для Басё — быть лицом “от мира сего?” Включает он себя в это число, или исключает? Действительно ли это — религиозная идея, или лишь художественная, в современном смысле? Более того, не является ли Басё до удивительного современным, несмотря на свое цитирование имен из древности и почтения к религиозным символам? Эти и сопутствующие им вопросы заслуживают некоторого внимания, даже если ответы на них и не удастся отыскать, как приглашение к дальнейшим изысканиям.

Вырабатывая приблизительные ответы на некоторые из этих вопросов, мы поступим верно, вспомнив, что, хотя Басё известен своими путевыми дневниками, свое первое важное путешествие он предпринял лишь в 1684 году, и лишь в последние десять лет жизни возникла тесная связь между его

странствиями и его стихами. Возможно, немалая часть мотивации для путешествий возникла от его растущей славы и от прямого давления со стороны людей, желавших узнать путь *хайку* от мастера, признанного в веках. Без сомнений, путешествия были предприняты отчасти для того, чтобы избежать этого давления и по той причине, что общество, возможно, стало буквально душисть искусство Басё.

Было также кое-что еще. Относительно первого путешествия 1684 года Макото Уэда пишет:

Он путешествовал и раньше, но не ставя перед собой какие-либо духовные, или поэтические цели. С помощью странствий он желал, помимо всего прочего, взглянуть в лицо смерти и умерить свое сознание и поэтический дар. Он называл это “путешествием истрепанного погодой скелета”, что значило для него готовность погибнуть в одиночку, оставив свое тело на волю безжалостной дикой природы, если такова будет его судьба. Хотя это может показаться нам чрезмерным, следует помнить, что Басё был деликатного сложения и страдал от нескольких хронических заболеваний, а путешествия в Японии семнадцатого века были гораздо более опасными, чем сегодня³²⁸.

Из других источников — особенно из дневника его спутника Сора — мы знаем, что Басё узнавали, куда бы он ни приходил. Таким образом, в изображении поэтом себя, умирающего не признанным и в одиночестве есть некая поэтическая гипербола. Однако, смерть Басё — даже в окружении почитателей — представляла одно из реально возможных последствий его странствий.

Итак, было бы неверным изображать Басё рядящимся в романтические одежды, надеясь привлечь симпатии и доверие последующих поколений. Напротив, существуют весомые доказательства того, что на протяжении тех лет он страдал от сомнений по поводу своего творчества³²⁹; это беспокойство сфокусировалось на, как ему казалось, необходимости бежать от социального давления и удушения своего искусства своим собственным успехом. В подобных обстоятельствах примерная роль *индзя* (букв. “сокрытого”), или отшельника, имела большую привлекательность. В классические времена такие фигуры, как Ноин (998–1050) и Сайгё являли собой модель, они были поэтами, а также буддийскими монахами, ведшими сравнительно отшельническое существование.

Для Басё, как мы видели, фигура Сайгё представляла громадное значение. Что означало для Сайгё — быть *индзя*, можно увидеть из следующих материалов³³⁰. Послужив в охране свиты отрешившегося императора Тоба, Сайгё в возрасте двадцати трех лет решил “отбросить мир прочь” (*ё о сутэру*):

Когда у меня созревало решение оставить мирскую жизнь, я находился на Хигасияма с некоторым количеством людей, и мы составляли стихи, в которых выражали свои чувства о собиравшемся в том месте тумане:

*сора ни нару
когоро ва хару но
касуми нитэ
ё ни арадзи томо
омоитану кана*

Человек, чье сознание едино
с пустотой неба, вступает в
весенний туман
и начинает раздумывать, не
выйти ли ему из этого мира³³¹?

Из записей Сайгё того времени становится совершенно ясно, что оставление мира несло как выгоды, так и потери. Вопрос стоял не просто в отбрасывании всех вещей с конкретной ценностью в надежде обрести духовное воздаяние. В случае Сайгё, желание сделать отбрасывание мира стимулом к поэтическому видению выступает совершенно отчетливым. Он жертвует приверженностью к обществу, чтобы обогатить свои отношения с естественным миром и создать наилучшие условия для своей поэзии.

Эта осознанность присутствовала, когда он принимал свое решение; здесь же возникал и парадоксальный момент:

Записано, когда я подавал петицию отрекшемуся императору Тоба о даровании мне разрешения оставить мирскую жизнь:

*осиму тотэ
осимарэнубэки
коно ё кава
ми о сунэтэ косо
ми о мо тасукэмэ*

Жаль того,
чего не должно быть жаль:
места в этом мире.
Отбросив свое “я”,
мы спасем его³³².

Сквозь всю поэзию Сайгё проходит предположение, что позиция отрицания мира есть *siue qua pop* для особого видения, являющегося как религиозным, так и эстетическим. Сайгё неоднократно подчеркивал, что именно посредством своей отшельнической жизни он стал видеть мир и общество по-новому:

*харука нару
ива но хадзана ни
хитори нитэ
хитомэцуцу мадэ
моноомовабая*

Окруженное камнями
пустое пространство; так далеко,
что я здесь совершенно один:
в месте, где меня не видно;
но откуда я могу видеть все³³³.

Подтекст здесь тот, что, в соответствии с системой ценностей Сайгё, лишь сознательно уведя себя в глубины леса — несмотря на одиночество и сопутствующие этому страдания — можно обрести подобный взгляд и перспективы. Дистанцирование от общества необходимо хотя бы для того, чтобы осознать это; напротив, привязанность к миру ведет к определенной слепоте.

Именно мысль, что “мирской” человек слеп, так повлияла на Басё. По мере старения и того, как ее парадоксальность подтверждалась его собствен-

ным опытом, она становилась для него все более очевидной. Когда он начал перемещаться (буквально) в границах религиозного паломничества, то открыл, что его поэтическое видение получило новый стимул. Важна связь между движением и видением. С буддийской точки зрения опасность обмирщения лежит в его ложной устойчивости, его отказе жить в соответствии с глубинным движением и непостоянством (*мудзё*) всех вещей. Преимущества отрицания мира содержатся в мобильности, которую оно предоставляет, и в ясности, которая исходит от него. Это совпадает с мнением, высказанным Хансом Джонасом, что в случае с видением, познавательная умелость зависит от движения: “Мы не сможем ‘видеть’, если не будем предварительно двигаться”³³⁴.

Поскольку основной объем важной образности в классическом буддизме заключен во взгляде и видении, легко увидеть, как в буддийской структуре существовала связь между просветлением (определяемым по-разному) и практикой паломничества. Мирское не столько зло, как духовно опасно, поскольку легко становится привычным, будучи миром упроченного, однако серьезно раздвоенного зрения. Поскольку паломничество разбивает цепи ординарности, оно служит целям буддийского видения.

Разумеется, в таком контексте эстетическое видение в сущности то же, что видение религиозное. В культурном контексте Японии груз традиции синтезирует эти два; для средневекового японского сознания дело не в том, что религиозное и художественное бытие концептуально нераздельно, но в *сознательном* и *намеренном* соединении этих двух. И в эту традицию Басё вполне вписывается. В рассмотренном нами отрывке его выбор Сайгё и Гёги вовсе не случаен. Относительно Гёги я утверждал, что он представляет собой традиционно-парадигматического провидца, легко заглядывающего в страну мертвых, чей пронизательный глаз видит сложные прошлые жизни людей, находящихся рядом, и — по крайней мере, в прозе Басё — видит райское происхождение естественных феноменов. Способность к провидению у Гёги шаманистична по природе, однако созвучна буддийской космологии. Китагава верно считает его очень важной фигурой и пронизательно подмечает: «Именно из этой традиции, слияния буддизма с примитивным шаманизмом и гадательством, возник творческий импульс хэйанской эпохи, равно как и последующей истории японской религии»³³⁵. Басё подключился к этому творческому импульсу и дал ему новую жизнь.

Противопоставление и слияние Гёги с Сайгё в одном и том же отрывке *Оку-но хосамити* усиливают те же самые моменты изнутри традиции буддийских *индзя*, — монахов, которые являются не только провидцами, но и носителями поэтической образности. Так, в прозе Басё две эти фигуры стоят вместе, формируя единую парадигму прорицателя — как религиозного, так и эстетического.

Остается спросить, до какой степени самоосознание Басё указывает на то, что он представляется, скорее, современной, нежели средневековой

личностью. В японской науке происходит много споров относительно того, является ли Басё, несмотря на то, что жил он в семнадцатом веке, не квинт-эссенцией средневековой фигуры, а кем-то отчетливо современным³³⁶. Мой подход к этому состоял бы в том, чтобы спросить: настолько ли различие между средневековым и современным менее остро в Японии, чем на Западе? Рассмотренные нами материалы позволяют сделать следующие предположения.

Во-первых, когда сравниваются Гёги (восьмой век), Сайгё (двенадцатый век) и Басё (семнадцатый век), между последними двумя видится больше сходства в мирозерцании, чем между первыми. В то время, как видение Гёги в буквальном смысле сверхъестественное и «чудесное», поскольку он обладает шаманистскими способностями, ассимилировавшимися в *сиддхи*, или «сверхъестественные способности» классического буддизма, Сайгё и Басё оба живут в мире сравнительно ограниченных и «натурализованных» эпистемических возможностей. Иными словами, некоторые из черт, которые мы на Западе обычно ассоциируем с натуралистической перспективой современности, уже присутствуют, пусть подспудно, в мире Сайгё двенадцатого века. Карма, перерождение и все прочее, разумеется, остаются в мире Сайгё, равным образом, как и в мире Басё, а мечты переполнены откровенческими возможностями. Однако, не делается никаких заявок на ясновидение, позволяющее заглянуть в подробности жизни других и в амидаистский рай. Таким образом, современность вошла, скорее, как постепенная и мягкая перемена перспективы, нежели, как кризис, вызывающий необходимость радикальной критики религиозно оформленной эпистемы³³⁷.

Это согласуется со вторым моим наблюдением, а именно, что образ художника/поэта, как религиозного провидца, несет в себе тяжесть японской средневековой традиции и не является, как его западный двойник, явно современным феноменом³³⁸. На Западе подчеркивание роли поэта, как *vates*, или «провидца», в большей степени является аспектом развивающегося романтизма. Это – синтез, начавший существование после того, как Возрождение и рост наук уже радикально изменили западную эпистему. Ибо, как ясно продемонстрировал М.Х. Абрамс в своей книге *Natural Supernaturalism*, романтизм «сформировался в век революций»³³⁹, — идея, выраженная менее, чем через год после падения Бастилии, философом С.Л. Райнхолдом, который тогда писал: «...самой поразительной и отчетливой характеристикой духа нашего века является конвульсия всех доселе известных систем, теорий и способов восприятия, глубоко беспримерной включенности в историю человеческого духа»³⁴⁰.

Именно в этом контексте революции и перемен поэт, по Абрамсу, рассматривался романтиками, как провидец: «...для романтического поэта все зависит от его сознания, взаимодействующего с миром в акте постижения. Следовательно, экстраординарное оказывает давление на протяжении этой эпохи на глаз, на объект и на отношения между ними»³⁴¹. Важно то, что поэт

должен был получить и возродить религиозные функции архаического прошлого. Поэтому Карлейль, обсуждая «Героя, как Поэта», пространно говорит о важности латинского термина *vates*, который он воспринимает в значении поэта, пророка и провидца. И Раскин выражает нечто весьма близкое тому, что мы наблюдали в средневековой японской традиции, когда пишет: «Самое великое, что делала человеческая душа в этом мире, это *видела* что-то и просто рассказывала об *увиденном*... Ясно видеть – это поэзия, пророчество и религия, все в одном...; [это означает —] быть Провидцем»³⁴².

Интересна параллель с японским двойником; однако присутствует и совершеннейшее различие, в той мере, в какой функция «видения» в случае с романтическими поэтами на Западе принимает на себя также и пророческую роль, которая, с одной стороны, подчиняет ее тяжеловесной западной традиции, а, с другой, связывает ее исторически с революционными событиями в современной западной опыте. Ибо, как указывает Абрамс: «... в начальный период своей жизни основные романтические поэты – включая Вордсворта, Блэйка, Саудей, Колериджа и, позже, Шелли – разделили чувство надежды в отношении Французской революции, как потенциала вселенского счастья, как это было и с Гёльдерлином и другими молодыми радикалами в Германии»³⁴³.

Даже когда эти милленаристские настроения исчезли, «романтическое мышление и воображение оставалось апокалиптическим мышлением и воображением, только с различными изменениями в основном содержании»³⁴⁴. Столь сильным был интерес к историческим событиям будущего, что у Вордсворта даже фигура отшельника делается значимой в форме въжившего в некое будущее наводнения, или другой катастрофе, и в этом виде становится «пророческой фигурой *par excellence*»³⁴⁵.

По сравнению с этим, роль буддийского провидца менее соотнесена с событиями отдельной эпохи. В случае с Гёги ясновидение представлялось проникающим в прошлое, чтобы сделать видимым форму кармических образцов. Однако более типична настойчивость, с которой такие поэты, как Басё говорили, что наше главное упущение – это неспособность видеть естественные вещи рядом, перед нашим взором. К такому замутнению глаз и сознания ведет привязанность к этому миру.

Что бы для Японии ни значила модернизация, она, как представляется, не сопровождалась революционным мотивом отметания в сторону прошлого. Язык, которым описывались изменения современности, не насыщен идеями радикальности и интенсивности. И это не есть мелкое отличие, легкое расхождение с западным образцом; вполне возможно, что посредством этого процесс осовременивания значительно и интереснейшим образом отличается от нашего. Оформленный своей собственной специфической традицией, японский опыт заслуживает продолжительного внимания и изучения.

Примечания

- ¹ Arthur Waley, *The life and Times of Po Chu-i*, 772-846, p.207.
- ² Eugenio Montale, *Xenia*, p.329.
- ³ Сайгё, стихотворение 2103 в *Санка-сю*. Также в: Исидо Ёсисада, *Синкокин-вака-сю*, 1844. Переведено в: W. LaFleur, *Mirror for the Moon: A Selection of Poems by Saigyō (1118–1190)*, p.85. Кавада Дзюн предполагает, что это стихотворение написано около 1180 г. Если это так, то к тому времени Танкай, давний друг Сайгё, был мертв уже шесть лет. См.: Ватанабэ Тамоцу, *Сайгё Санка-сю дзэнтюкай*, p.1053.
- ⁴ Рассчеты в те времена были следующими: широкое распространение получила неверная точка зрения, что Шахьямуни умер за 3000 лет до 1052 года; период складывался из 1000 лет “Истинного Закона” и 2000 лет “Измененного Закона”. В Японии многие считали, что третий период “Конца Закона” (*манпо*, или *массэ*) начался с 1052 года, потому что в тот год сгорел догла храм школы Сингон Тёкоку-дзи (широко известный под названием Хасэ-дэра). Это было также временем, когда военные набирали все больше силы, а наемники, которым платили в монастырях (так называемые монахи-воины (*сохэй*)), творили бесчинства.
- ⁵ Например, Догэн писал в “Бэндова”: «Приверженцы школ, в которых особое ударение делается на доктринах, придают слишком много значения терминологии и различным аспектам вещей, однако в истинной Махаяне нет различия между “Истинной Дхармой”, “Измененной Дхармой” и “Концом Дхармы”. Иными словами, кто практикует Путь, тот постигает его».
- ⁶ См. Jien, *The Future and the Past: A Translation and Study of Gukansho, an Interpretative History of Japan Written in 1219*. См. также Charles H. Hambrick, *Gukansho: A Religious View of History*.
- ⁷ Стихотворение 970 в *Санка-сю*.
- ⁸ Особо см. Fung Yu-lan, *A History of Chinese Philosophy*, 2:321-325 о материалах из Wei-shi Erh-shih Lun, которые особо ценились японской школой Хоссо и являлись основой большинства дискуссий об отношениях снов и реальности.
- ⁹ Стихотворение 1606 в *Санка-сю*.
- ¹⁰ Minamoto Takakuni, *Konjaku-monogatari-shu*, 22:52-53. Перевод в кн.: Marian Ury, *Tales of Times Now Past, Sixty-Two Stories from a Medieval Japanese Collection*, pp.30-31.
- ¹¹ См. Kyokai, *Miraculous Stories from the Japanese Buddhist Tradition: The Nihon Ryoiki of the Monk Kyokai*, trans. Kyoko Motomochi Nakamura, pp.280-283.
- ¹² Одно из наиболее интересных рассмотрений проблемы, которой был занят Сайгё, приводится в кн.: Ienaga Saburo, *Nihon shisoshi ni okeru shukyuteki shizenkan no tenkai*, особенно на стр.14ff. Краткое содержание позиции Иэнага и ее анализ с иной точки зрения см. в моем “Saigyō and the Buddhist Value of Nature”. Подробный разбор способов разрешения этой проблемы разными фигурами того времени приводится у Herbert Plutschow, “Is Poetry a Sin? *Honjisuijaku* and Buddhism versus Poetry”. Многотомная литература на эту тему на японском языке цитируется в соответствующих местах на нижеследующих страницах. Особо следует обратить внимание на Manaka Fujiko, *Kokubungaku ni sesshu saretā bukkyō*.
- ¹³ Plutschow, *Poetry a Sin*, p.207.
- ¹⁴ Бо был так почитаем в Японии, что возникли легенды о его воображаемом визите из Китая, легшие в основу одной из пьес Но; см. “Haku Rakuten” в кн. Arthur

Waley, *The No Plays of Japan*, 248-257.

¹⁵ См. Nagai Giken, *Kyogen kigo ni tsuite*. Важная статья по той же теме: Yamada Shosen, *Chuseigoki ni okeru waka-soku-darani no jissen*.

¹⁶ Например, Hartmut O. Rotermund находит это в начальных строках *Shaseki-shu*, описывая, как “mots fous” и “langage raffine” в его переводе (Muju Ichien, *Collection de sable et de pierres: Shasekishu*, p.41). См. также прим.3.

¹⁷ Рассуждения о необходимости такового определения мы находим в кн. Conrad Totman, *English-Language Studies of Medieval Japan: An Assessment*.

¹⁸ Кониси Дзюнъити, например, считает, что период средневековья, или *мюсэй*, длился от десятого до девятнадцатого века. “Chusei to gendai”, *Kokubungaku* 18, 11 (September 1973):34 ff. См. также его *Michi: chusei no rinen*.

¹⁹ См. мои рассуждения по этому вопросу во Введении к *Mirror for the Moon*, pp.xiii-xxvi.

²⁰ Maruyama Shuichi, *Honji-suijaku*.

²¹ Kyokai, *Nihon ryoi-ki*, pp.52-53.

²² Kukai, *Kobo Daishi chosaku zenshu*, 3: 76-78. Перевод в кн.: Yoshito S.Hakeda, *Kukai: Major Works*, pp.138-139.

²³ Tetsuo Najita, *Japan: The Intellectual Foundations of Modern Japanese Politics*, p.27. Масао Маруяма указывает, что исследования неоконфуцианской мысли велись в Японии дзэнскими монахами и ранее, однако они подстраивали ее под буддийские доктрины. Затем, однако, такие мыслители, как Фудзивара Сэйка (1561–1619) и Хаяси Радзан (1583–1657) отбросили буддийское учение своих предшественников и начали его критиковать. (Masao Maruyama, *Studies in the Intellectual History of Tokugawa Japan*, pp.13-14). При всем уважении к Национальной Науке (*Кокугаку*), Н.Д. Нагootунян видит ее — совершенно справедливо, по моему мнению, — как нативизм, который “представляет изобретение, или ‘вспышку’ новой моды на изложение.” См. его “The Consciousness of Archaic Form in the New Realism of Kokugaku”. Цитировано со стр.63. Не раньше этого периода — по крайней мере, по аргументации Тосио Курода — конфуцианская теория Синто и школа Национальной Науки сделали возможным для японцев восприятие синтоизма, как независимой религии. На протяжении периода средневековья синтоизм был привязан “к буддийской системе в качестве одного из ее сегментов, а его религиозное содержание было заменено буддийской доктриной, в особенности философией *миккё* и школы Тэндай” (Toshio Kuroda, *Shinto in the History of Japanese Religion*, p. 11).

²⁴ Много великолепных примеров тому приводятся в кн.: John M. Rosenfield, Fumiko E. Cranston, and Edwin A. Cranston, *The Courtly Tradition in Japanese Art and Literature: Selections from the Hofer and Hyde Collections*.

²⁵ Sei Shonagon, *The Pillow Book of Sei Shinagon*, trans. Ivan Morris, pp.53 and 233.

²⁶ Taisho-shinshu Daizo-kyo (далее — Т), 9.1 ff.

²⁷ Т 14.537 ff.

²⁸ Особенно ясно это продемонстрировал в своем прекрасном исследовании Hayami Tasuku, *Heian kizoku shakai to Bukkyō*.

²⁹ Пример теории “внешнего проявления” мы находим в кн.: Shuichi Kato, *A History of Japanese Literature: The First Thousand Years*.

³⁰ Среди обширной литературы по этой теме следует выделить: Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*; Mary Douglas, *Natural Symbols: Explorations in Cosmology*, pp.19-39; John Skorupsky, *Symbol and Theory: A Philosophical Study of Theories of Religion in Social Anthropology*, pp.161-173.

- ³¹ См. Yuasa Yasuo, *Shintai: Toyoteki shinjin-ron no kokoromi*.
- ³² *Kobo Daishi chosaku zenshu* 1:41-58; перевод в кн.: *Kukai: Major Works*, trans. Hakeda, pp.225-234.
- ³³ См. в этой связи Alasdair MacIntyre, *Epistemological Crisis, Dramatic Narrative, and the Philosophy of Science*.
- ³⁴ Этим не отрицается, что бывают времена, когда дидактический элемент представляет собой формальность, предназначенную для глаз цензора, либо — используется с намеренной ироничностью.
- ³⁵ T 32.576, b and c. Перевод: Yoshito S.Hakeda, *The Awakening of Faith Attributed to Asvaghosha*.
- ³⁶ Эта фраза появляется в японской литературе, например, в 55-й главе *Цурэдзурэ-гуса*; см.: Nishio Minoru, *Hojo-ki, Tsurezure-gusa*, p.218.
- ³⁷ Минору Кийта разбирает это, исследуя различные аспекты мировоззрения Кукая и практик школы Сингон в своей книге *Shingon Buddhism: Theory and Practice*.
- ³⁸ Kukai, *Kukai: Major Works*, перевод Hakeda, p.74.
- ³⁹ См. часть 2 книги автора “Saigyō and the Buddhist Value of Nature”.
- ⁴⁰ Объясняется в *Бэндова*, с.83.
- ⁴¹ Стихотворение 1080 в *Sanka-shu*: No.1674 в *Shinkokin-shu*.
- ⁴² Стихотворение 363 в *Shinkokin-shu*.
- ⁴³ Yoshitaka Iriya, *Chinese Poetry and Zen*, p. 59.
- ⁴⁴ Здесь я привожу мысль Элесдэра Макинтайра о том, что переход от средневековья к современности на Западе происходил при том, что “специфический характер религии становился яснее за счет уменьшения его содержания”. Alasdair MacIntyre, *Is Understanding Religion Compatible with Believing?*
- ⁴⁵ Max Weber, *The Religion of India: The Sociology of Hinduism and Buddhism*, p.121.
- ⁴⁶ До настоящего времени самым капитальным исследованием этой проблемы на западном языке остается книга Paul Mus, *La lumiere sur les six voies: tableau de la transmigratio buddhiques*. Мус строит свое исследование прежде всего на санскритских источниках. Отметим, что на Дальнем Востоке практически синонимичными терминами для *лю-дао/рокудо* являются *лю-чжу/рокусю*.
- ⁴⁷ T 9. 2c. Перевод Leon Hurvitz, *Scripture of the Lotus Blossom of the Fine Dharma*, p.5.
- ⁴⁸ T 32. 579c. Перевод Yoshito S.Hakeda, p.70.
- ⁴⁹ T 46. 14b.
- ⁵⁰ T 48. 293a.
- ⁵¹ T 84. 42a and 84. 57c. Genshin, *Genshin's Ojo Yoshu: Collected Essays on Birth into Paradise*, Перевод А.К. Reischauer, p.26ff
- ⁵² T 82. 16a. Dogen, *Dogen's Bendowa*, Перевод Norman Waddell and Masao Abe, p.134.
- ⁵³ T 83. 729a and 83. 733a.
- ⁵⁴ Одно из особо интересных, но несколько идиосинкретических использований *рокудо* мы находим в конце Хэйкэ-моногатари, в разделе, озаглавленном *Рокудо-но самэ* (“Прохождение по Шести Путям”), где придворная дама Кэнрэймон-Ин рассказывает историю своей жизни, как резюме всей системы, поскольку на протяжении своего существования она прошла от вершины к пропасти. Takagi Ichinosuke, *Heike-monogatari-shu*, 33:434-440; Hiroshi Kitagawa and Bruce T.Tsuchida,

trans., *The Tale of the Heike*, pp.774-779.

⁵⁵ Watsuji Tetsuro, *Zoku Nihon seishinshi kenkyu*, p.394.

⁵⁶ Takagi Ichinosuke, *Man 'yo-shu*, 4:178-179.

⁵⁷ См. гл.6, где рассматривается отношение этих вариаций в мировоззрении Дзэами и драмах Но.

⁵⁸ Erik Zurcher, *The Buddhist Conquest of China: The Spread and Adaptation of Buddhism in Early Medieval China*, 1:11-12. См. также: Inoue Mitsusada, *Nihon kodai no kokka to Bukkyo*, p.201 and Hayami Tasuku, *Heian kizoku shakai to Bukkyo*, p.187 ff.

⁵⁹ Переводы на западные языки: Hermann Böhner, in Kyokai, *Legenden aus der Fruhzzeit des japanischen Buddhismus*, а также Kyoko Motomochi Nakamura, in Kyokai, *Miraculous Stories from the Japanese Buddhist Tradition: The Nihon Ryoiki of the Monk Kyokai*.

⁶⁰ Это, безусловно, самый распространенный взгляд среди японских исследователей; тот же подход мы находим и у Кёко Мотомоти Накамура в ее предисловии к ее же переводу и в ее труде *Ryoi-no sekai*. Моя гипотеза, что в этом произведении больше “системности”, чем видно невооруженным глазом, была впервые предложена в рецензии на перевод Накамура, *Kyokai and the 'Easternization' of Japan: A Review Essay*.

⁶¹ Данный перевод выполнен по тексту *Нихон рёи-ки* из серии «Nihon koten bungaku taikai», pp.54-55 (далее в сокращении *NRK*). Об отношении произведения Кёкая к двум указанным его предшественникам в Китае см. Shirato Waka, *Nihon Ryoi-ki ni okeru inga-oho-shiso: toku ni sono keifu ni tsuite*.

⁶² *NRK*, pp.306-307.

⁶³ Kukai, *Kukai: Major Works*, trans. Yoshito S.Hakeda, introduction, p.9.

⁶⁴ Joseph M. Kitagawa, *Kukai as Master and Savior*.

⁶⁵ Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*. Относительно того, как теория Куна отвечает на некоторые вопросы, поставленные ранее Р.Г. Коллингвудом, и как она более широко используется в исторических исследованиях, см. Stephen Toulmin, *Human Understanding: The Collective Use and Evolution of Concepts*, особенно p.98ff.

⁶⁶ Делая такое разделение я ни в коем случае не предполагаю, что космология буддизма была “научной”, тогда как представления средневекового христианства — “религиозными”. Напротив, мне кажется, что на основе работ Виттгенштейна, Куайна, Куна, Макинтайра — при всех их различиях — мы имеем веские причины отбросить упрощенческий эволюционизм комптеанских гипотез о том, что некоторые эпохи “религиозны”, или “метафизичны”, тогда как другие — “научны”, или “позитивистичны”.

⁶⁷ Рихард Гомбрих замечает, что еще до завершения палийского канона “...сама сила учения о том, что полагаться можно лишь на самого себя, вызвала к жизни альтернативную, параллельную систему, в соответствии с которой выход все же был”. Richard Gombrich, ‘Merit Transference’ in *Sinhalese Buddhism: A Case Study of the Interaction Between Doctrine and Practice*, pp.203-219.

⁶⁸ *NRK*, pp.120-121.

⁶⁹ Об элементе поэтической справедливости в кармических теориях см.: Herbert Fingarette, *The Self in Transformation: Psychoanalysis, Philosophy, and the Life of the Spirit*, pp.171 ff.

⁷⁰ *NRK*, pp.392-397.

⁷¹ Ученые отмечали ударение, делаемое на *гэнно* в *Нихон рёу-ки*, в отличие от его более ограниченного употребления в предшествующих китайских текстах. См., например, Inoue, *Nihon kodai no kokka to Bukkyo* и Shirato, *Nihon ryoi-ki ni okeru inga-oho-shiso*, p. 337 ff., а также Kyokai, *Miraculous Stories*, p.32 ff.

⁷² NRK, pp.268-271.

⁷³ Особо см. Maruyama Shuichi, *Honji-suijaku* и Toshio Kuroda, *Shinto in the History of Japanese Religion*. В моей статье “Saigyō and the Buddhist Value of Nature” описывается способ, посредством которого аргументация о присутствии природы будды в растениях и деревьях (*самоку-дзёбуцу*) скрепило согласие в ходе формальных дебатов той эпохи, тогда как в работе W.Michael Kelsey, *Salvation of the Snake, the Snake of Salvation: Buddhist-Shinto Conflict and Resolution* демонстрируются иные пути, по которым эта тема проникла в легендарную литературу того периода.

⁷⁴ Я подозреваю, что в японском “прочтении” текста Кёкая присутствует частая игра слов. В данном случае, к примеру, тонкое различие между *сару* и *сари* включает суть изменения восприятия девочки. “Сару”, первоначальное прозвище, являлось презрительным термином, подразумевавшим, что она по-обезьяньи подражает тому, чем не является,— святому. Позже частью ее имени стало “сари” — угли Будды, говорившее о ее состоянии бодхисаттвы. В массовом восприятии она продвинулась от считавшейся неоправданно претенциозной до той, кто скромно исполняет свой божественный долг ради других. Подобная словесная тонкость часто встречается в *Нихон рёу-ки*.

⁷⁵ NRK, pp.368-371.

⁷⁶ NRK, pp.134-137. Это вполне соответствует описаниям Эн-но Гёдзя, как основателя Сюэндо.

⁷⁷ NRK, pp.264-265. В эпизоде, непосредственно следующем за приведенным здесь, еще сильнее подчеркивается способность Гёги видеть перерождения других людей. В нем он говорит матери громко кричащей девочки, что таково ее наказание за то, что в прежнем рождении она заняла у лица, кем была эта девочка, вещи, но не вернула их. NRK, 264-266.

⁷⁸ Kyokai, *Miraculous Stories* p.78 and Nakamura, *Ryoi no sekai*, p.181 ff. См. Также Inoue, *Nihon kodai no kokka to bukkyo*, p.198.

⁷⁹ Относительно древности божественного глаза, как органа, который видит прошлые жизни, см. David J.Kalupahana, *Casuality: The Central Philosophy of Buddhism*, p. 106.

⁸⁰ Kitagawa, *Religion in Japanese History*, p.45.

⁸¹ Alasdair MacIntyre, *Epistemological Crises? Dramatic Narrative? And the Philosophy of Science*, p. 467.

⁸² NRK, pp. 414-415.

⁸³ NRK, pp. 450-451.

⁸⁴ Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, p. 68.

⁸⁵ Ozawa Tomio, *Mappo to masse no shiso*, p. 61 ff.

⁸⁶ Hayami Tasuku, *Heian kizoku shakai to bukkyo*, p. 217.

⁸⁷ См. Kitagawa, *Religion in Japanese History*, pp. 82-85 об отношениях между этими фигурами.

⁸⁸ T 46.15.b.

⁸⁹ Hayami, *Heian kizoku shakai to bukkyo*, p. 217.

⁹⁰ Hayami Tasuku, *Jizo shinko*, p. 104.

⁹¹ См., например, Muchu Ichien, *Shaseki-shu*, pp.102-113. Hayami, *Jizo shinko*, p.121.

⁹² Marinus Willem de Visser, *Ancient Buddhism in Japan*, 1:103.

⁹³ Watsuji Tetsuro, *Zoku Nihon seishinshi kenkyu*, p.393.

⁹⁴ Genshin, *Ojo-yo-shu*, p.42.

⁹⁵ Bando Shojun, *Nihon bungaku ni arawareta inga shiso: O-jo-yo-shu*, p.391.

⁹⁶ Ibid., pp.346 ff.

⁹⁷ T 46.54.a.

⁹⁸ Тамура Ёсиро в кн.: Tamura Yoshiro and Umehara Takeshi, *Bukkyo no shiso: zettaï no shinri*, p.105 ff. Здесь содержится особо ценное рассмотрение.

⁹⁹ Nichiren, *Kanjin-honzon-sho*, p.706.

¹⁰⁰ См.: Manaka Fujiko, *Koku-bungaku ni sesshu sareta bukkyo*, особенно стр.72 и далее.

¹⁰¹ В дополнение к ранним, классическим исследованиям этого аспекта Huizinga и Callois, см. также Victor Turner, *Liminal to Liminoid in Play, Flow and Ritual: An Essay in Comparative Symbolology*. Важные замечания современных японских исследователей представлены в отдельных главах Yokoi Kiyoshi, *Chusei minshu no seikatsu bunka* и Yamazaki Masakazu, *Geijutsu, henshin, yuge*.

¹⁰² Собственно, оказывается, что более близкие, текстуальные исследования *манно* могут вынудить нас радикально пересмотреть общепринятую в западных работах концепцию этого понятия, как символа пессимизма и “мрака” японского средневековья. Напротив, *манно* могло функционировать концептуально и эффективно, в качестве оправдательного обстоятельства, посредством чего становилось легче обрести оптимизм.

¹⁰³ Кадзияма Юити в кн.: Ueyama Shunpei and Kajiyama Yuichi, *Bukkyo no shiso: sono genkei wo saguru*, p.27.

¹⁰⁴ Ibid., p.57. См. также Yokoi Kiyoshi, *Chusei minshu no seikatsu bunka*, p.85 ff.

¹⁰⁵ Yanagida Seizan, *Zen shiso*, p.140.

¹⁰⁶ T 47.497.b. Перевод Ruth Fuller Sasaki в Lin-Chi, *The Recorded Sayings of Ch'an Master Lin-chi Hui-chao of Chen Prefecture*, p.7.

¹⁰⁷ T 47.497.c. Перевод Сасаки в кн.: Lin-chi, *Recorded Sayings*, p.9-10. Комментарий Янагида в его *Zen to inga*, p.415.

¹⁰⁸ T 48.293.a.b. Перевод взят из кн.: Zenkei Shibayama, *Zen Comments on the Mumonkan*, pp.33-34. (В переводе сделаны незначительные изменения.)

¹⁰⁹ T 47.496.c. Перевод Сасаки в кн.: Lin-Chi, *Recorded Sayings*, p.3.

¹¹⁰ T 47.497.c. Перевод Сасаки в кн.: Lin-Chi, *Recorded Sayings*, p.7.

¹¹¹ Китаниси Хироси в кн.: Ienaga Saburo et al., *Nihon Bukkyo-shi*, 2:129-132. См. также Ichiro Hori, *On the Concept of Hijiri (Holy-Man)*.

¹¹² В этом смысле они отвечают критерию традиции, выработанному Макинтайром, а именно: “традицию представляет конфликт интерпретаций этой традиции; конфликт, который сам имеет историю, поддающуюся различным интерпретациям”. MacIntyre, *Epistemological Crises*, p.460.

¹¹³ H.D.Harootunian, *The Consciousness of Archaic Form in the New Realism of Kokugaku*, p.63.

¹¹⁴ Ibid., p.93.

¹¹⁵ Ivan Morris, *The World of the Shining Prince: Court Life in Ancient Japan*, p.110. См. также Earl Miner, *An Introduction to Japanese Court Poetry*, p.154ff. В указанном стихотворении все сущее в жизни сравнивается с быстро опадающими лепестками цветов и снами, рассеивающимися с наступлением рассвета. Из-за высочайшего уважения. оказываемого фигуре Кукая (774–835), массовое сознание часто

приписывает составление стихотворения ему, однако Рой Эндрю Миллер с большей точностью относит его к позднему периоду, считая вероятными сочинителями Куя (903–972), или Сэнкана (918–983); см. его *The Japanese Language*, p.127. К серьезным исследованиям по *мудзэ* на японском языке можно отнести: Кобаяси Хидэо, *Мудзэ то ю кото*, Караки Дзюндзо, *Мудзэ*; Нисида Масаёси, *Мудзэкан но кэйфу* и *Мудзю но бунгаку*.

¹¹⁶ Из всего огромного объема литературы по структурализму я особенно признателен: Jacques Ehrmann, *Structuralism*; Robert Scholes, *Structuralism in Literature*; и Fredric Jameson, *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*.

¹¹⁷ Helen Craig MacCullough, *Tales of Ise: Lyrical Episodes from Tenth-Century Japan*, p.25.

¹¹⁸ Этим замечанием мы не хотим сказать, что подобная тема отсутствовала в более ранних литературных работах на японском и китайском языках, в частности — в *Титэй-но ки*, составленной Ёсисигэ-но Ясутанэ в 982 году. Дело в том, что реальное вхождение этой темы в японскую литературу произошло, как представляется, скорее в конце, чем в начале эпохи Хэйан. Хочется также отметить, что мое настаивание на тематическом паритете между временным и пространственным аспектами *мудзэ* основано на мыслях Вацудзи Тэцуро. См. мою статью “Buddhist Emptiness in the Ethics and Aesthetics of Watsuji Tetsuro”.

¹¹⁹ См. Origuchi Shinobu, *Nyobo bungaku kara inja no bungaku e*.

¹²⁰ См. Ishida Yoshisada, *Inja no bungaku* и *Chusei soan no bungaku*; Sato Masahide, *Inton no shiso: Saigyō wo megutte*; Okomura Kosaku, *Inton kajin no genryū* и Fukuda Hideichi, *Chusei bungaku ronko*, pp.438-453. О китайских прецедентах см. Li Chi, *The Changing Concept of the Recluse in Chinese Literature*. Между прочим, хижина монаха-отшельника появляется, как символ непостоянства (*аниччья*) уже в раннем индийском собрании буддийской поэзии *Тхерагата* палийского канона. Там мы, например, находим следующее: «Вот твоя старая хижина; ты желаешь иметь новую. Отринь помыслы о новой хижине; новая хижина вновь принесет боль, о, бхикку». Стих 57 в новом переводе K.R. Norman, *The Elders' Verses*. Здесь замена одной хижины на другую совершенно явно предполагает перерождение по серии жизней.

¹²¹ Ishida, *Chusei soan*, p.15 ff.

¹²² Цитируется по переводу: Donald Keene, *Anthology of Japanese Literature* (New York: Grove Press, 1955), p.197, pp.198-199, p.206, pp.209-210. Оригинальный текст: Kamo no Chomei, *Hojo-ki*, in Nishio Minoru, *Hojo-ki, Tsurezuregusa*, p.23, p.25, p.26-27, p.41.

¹²³ Хотя Кин переводит это слово, как “стержни” (hinges), вероятно, это были металлические соединения. В оригинале это звучит так: *цугимэ гото ни какэганэ о какэтари*.

¹²⁴ Стихотворение №388 в *Санка-сю*.

¹²⁵ Иное рассмотрение в терминах философской дискуссии в понятиях средневекового японского буддизма приводится в ч.2 моей работы *Saigyō and the Buddhist Value of Nature*, pp.239-246.

¹²⁶ Ishida, *Chusei soan*, p.15.

¹²⁷ Стихотворение №2175 в *Санка-сю*.

¹²⁸ Приводится по переводу: Donald Keene, *Essays in Idleness: the Tsurezuregusa of Kenko* (New York: Columbia University Press, 1967), p.11. Оригинал: Nishio Minoru, *Hojo-ki, Tsurezuregusa*, pp.98-99.

¹²⁹ Мацуо Басё, *Басё бун-сю*, стр.193.

¹³⁰ лат. «непременное условие».

¹³¹ Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, p.32.

¹³² Лат. “с соответствующими необходимыми изменениями”.

¹³³ Donald H.Shively, *Basho – the Man and the Plant*, p.146.

¹³⁴ Там же, стр.148. В качестве примера можно привести окончание пьесы *Идзюцу*, переведенной Карэн Бразелл.

¹³⁵ Там же, стр.153-154.

¹³⁶ Shigeru Nakayama, *A History of Japanese Astronomy: Chinese Background and Western Impact*, p.59. См. Также Хаями Тасуку, *Хэйан кидзюку сьякай то буккё*, с.94-97.

¹³⁷ Термин *сюкуго* (или *сукуго*), например, появился в китайской версии *Абхидхарма-коша* и был известен в Японии уже в период Нара. Как термин, он использовался в *Нихон рёи-ки* (Часть 1:8): см. Kyokai, *Miraculous Stories from the Japanese Buddhist Tradition: The Nihon Ryoiki of the Monk Kyokai*, p.118. Относительно значений приведенных здесь терминов см. Morohashi Tetsuji, ed., *Dai Kan-Wa Jiten*, 3.1038D; Nakamura Hajime, *Bukkyōgo dai-jiten*, 1:670.

¹³⁸ Mezaki Tokue, *Hyōhaku*, p.241.

¹³⁹ Стихи №820 и 821 в *Санка-сю*.

¹⁴⁰ См. Takeoka Katsuya, *Ocho bunka no zansho*, pp.131-149.

¹⁴¹ Стихотворения № 978 и 979 в Ishida Yoshisada, ed., *Shinkokin waka-shu: zenchukai*.

¹⁴² Yokomichi Mario and Omote Akira, *Yokyoku-shu*, pp.55-56.

¹⁴³ Примеры из Индии см. у: Mircea Eliade, *Yoga: Immortality and Freedom*, p.257 и часть 1 у Wendy Doniger O'Flaherty, *Asceticism and Sexuality in the Mythology of Siva*, в особенности стр.312 и далее.

¹⁴⁴ Нельзя сбрасывать со счетов возможность исторического влияния определенных материалов тантрического буддизма, привнесенного в Японию школой Сингон. Даже без катализатора прецедентов, случившихся почти исключительно в Индии, трансформации и ценности, обсуждаемые здесь, вероятнее всего выразились бы силой внутренней логики структуры символов *мудзэ*.

¹⁴⁵ *Басё бун-сю*, с.91-92.

¹⁴⁶ Описание того, как Басё проходит мимо ребенка-сироты и полемику по этому поводу см. у Donald Keene, *Basho's Journey of 1684*, особенно с.135.

¹⁴⁷ Mary Douglas, *Natural Symbols: Explorations in Cosmology*, p.95.

¹⁴⁸ Хотя было немало примеров гражданских браков между японскими монахами и женщинами, только в случае с Синраном (1173–1263) священнослужитель совершенно официально женился и стал вести обычную жизнь. Это привело к радикальным переменам в японском буддизме, хотя *сюккэ* оставался идеальным образцом, зафиксированным в писаниях.

¹⁴⁹ Хотя Басё не разрешил женщинам следовать за ним, в том, что он пишет, остается явное ощущение, что между монахами и женщинами установились некие отношения равенства. *Хайку*, составленное им по этому случаю, предполагает, что проститутки могут, подобно луне, стать просветленными,— инверсия обыденных ценностей. См. Victor W.Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, особенно главу 5, “Humility and Hierarchy: The Liminality of Status Elevation and Reversal”.

¹⁵⁰ Wh.Theodore de Bary в предисловии к Saikaku Ihara, *Five Women who Loved Love*, p.16.

¹⁵¹ Описание вариаций систем браков в раннем придворном японском обществе см. у William McCullough, *Japanese Marriage Institutions in the Heian Period*, pp.103-167.

¹⁵² Возможно, уместным будет взглянуть на продолжение проявления этих двух образов в современной японской прозе. Безусловно, постоянный двор остается местом действия и даже, наверное, символом преходящести жизни в современных новеллах. «Снежная страна» Кавабата Ясунари дает нам лишь один из многих примеров. Надо признать, что хижина отшельника предстает в современной беллетристике гораздо менее отчетливо. Однако, хотя сам Абэ Кобо отверг бы такой перенос с литературы прошлого на его произведения, нельзя сказать, чтобы в его «Женщине в песках», или «Человек-ящик» мы не могли усмотреть структуру пребывания типа *иори*.

¹⁵³ William Carlos Williams, *Pictures from Brueghel and Other Poems*, p.127.

¹⁵⁴ Robert H. Brower and Earl Miner, *Japanese Court Poetry*, p.231. См. также Ясуда Ая, *Ута-но фукаса*, с.7-23, и Кониси Дзюнъити, *Муми: тюсэй-но ринэн*, с.47.

¹⁵⁵ Brower and Miner, *Japanese Court Poetry*, p.233.

¹⁵⁶ Ibid., p.257.

¹⁵⁷ George Steiner, *Text and Context* в его *On Difficulty and Other Essays*, p.9. Хотя ниже я делаю вывод, что мы можем и должны обсуждать японское стихотворение, как разновидность записанного “текста”, Clifton W. Roystone верно напоминает нам об “устной природе японской поэмы”; см. его *Utaawase Judgements as Poetry Criticism*.

¹⁵⁸ В дополнение к важным исследованиям Кониси на японском языке, цитированным и использованным ниже, я также глубоко признателен ему за “Image and Ambiguity: The Impact of Zen Buddhism on Japanese Literature”. Эта чрезвычайно важная монография еще не привлекла к себе того внимания, которое заслуживает.

¹⁵⁹ Кониси Дзинъити, *Сюдзэй но югэн-фу то сикан*.

¹⁶⁰ См. Ватанабэ Сёити, *Югэн но сисо-кодзо*, *Тэцугаку-ринригаку Кэнкю*; Нака Сэйтэцу, *Корай футэйсё но карон то Буккё сюми*, и Манака Фудзико, *Коку бунгаку ни сёсю сарэта Буккё*. Профессор Кониси привлек мое внимание к важному труду Манака.

¹⁶¹ Stanley Weinstein, *The Beginnings of Esoteric Buddhism in Japan: The Neglected Tendai Tradition*. См. также Minoru Kiyota, *The Structure and Meaning of Tendai Thought*.

¹⁶² John M. Rosenfield, Fumiko E. Cranston, and Edwin A. Cranston, *The Courty Tradition in Japanese Art and Literature*, p.45 ff. См. также Robert E. Morrell, *The Buddhist Poetry in the Goshuishi*.

¹⁶³ Умэхара Такэси в кн.: Тамура Ёсиро и Умэхара Такэси, *Дзэттай но синри: Тэндай*, с.244.

¹⁶⁴ Первый пример пониженного мнения о Лотосовой Сутре среди западных ученых мы встречаем у Maurice Winternitz, *A History of Indian Literature*, 2:295-305; безусловная поддержка таких взглядов усматривается в таких последних работах, как Arthur Danto, *Mysticism and Morality: Oriental Thought and Moral Philosophy*, pp.78-83. Несмотря на то, что уже в настоящее время появились новые, весьма ценные переводы этой сутры, еще предстоит провести ее настоящий анализ, как философского или литературного труда. Одна из важных работ, могущая постепенно изменить такое положение, есть *Хоккэ-но Сисо*, ред. Отё Ёнити.

¹⁶⁵ Лат. «проявлением изобретательности».

¹⁶⁶ Лучшее исследование этой проблемы мы находим в труде Фудзита Котацу,

Имудзё то сандзё. Леон Гурвиц, переведший это ценное эссе, озаглавил его “Одна колесница, или три?”

¹⁶⁷ См. Stanley Weinstein, *Imperial Patronage in the Formation of T'ang Buddhism*, p.283 ff.

¹⁶⁸ См. Кумои Сёдзэн, *Хобэн то сундзюцу*, где представлена дискуссия об опасностях, подстерегающих при переводе *утая*, как “средства”.

¹⁶⁹ T.9.5.c.

¹⁷⁰ T.9.19.b. Transl. by Bunno Kato et al., *The Threefold Lotus Sutra*, p.127.

¹⁷¹ Erich Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, p.49.

¹⁷² D.W. Robertson, Jr., *A Preface to Chaucer: Studies in Medieval Perspective*, p.57.

¹⁷³ Hans W. Frei, *The Eclipse of Biblical Narrative*, p.14. Помимо важного исследования Фрая, см. также Karlfried Froelich, ‘Always to Keep the Literal Sense in Holy Scriptures Means to Kill One’s Soul’: The State of Biblical Hermeneutics at the Beginning of the Fifteenth Century, pp.20-48.

¹⁷⁴ Robertson, *A Preface to Chaucer*, p.58.

¹⁷⁵ Robertson, *A Preface to Chaucer*, p.293.

¹⁷⁶ Iris Murdoch, *The Fire and the Sun: Why Plato Banished the Artists*, p.47.

¹⁷⁷ Robertson, *A Preface to Chaucer*, p.293. Курсив автора.

¹⁷⁸ Здесь я говорю о дальнейших подтекстах в рассуждениях Кониси о Ричардсе в его *Image and Ambiguity*.

¹⁷⁹ T.9.5.c. Это удареение на уничтожении расстояния между целями и средствами в Махаяне тесно соотнесено с развитием категории *хонгаку*, или исходной просветленности. Лучшим доступным исследованием этого на западном языке представляется Bruno Petzhold, *Hon Gaku Mon und Shi Kaku Mon*. Учитель Дзэн Догэн (1200–1253), начинавший в школе Тэндай, довел эту логическую связь до принципа *сюсё-итто*, или “Единства практики и проявления”. См. Догэн, *Сёбо гэндзо* и *Сёбо гэндзо дзуймонки*, с.83, а также *Dogen’s Bendowa*, trans. Norman Waddel and Masao Abe, p.144.

¹⁸⁰ T.9.15.a.

¹⁸¹ Winternitz, Danto и другие.

¹⁸² Leon Hurvitz, *Scripture of the Lotus Blossom of the Fine Dharma*, p.xxiii.

¹⁸³ Фудзита Котацу, *Имудзё то сандзё*, с.393-405. Леон Гурвиц не принимает этого, замечая, что статистически количество упоминаний пустоты в Лотосовой Сутре не впечатляет. См. его *The Lotus Sutra* в “East Asia: A Review of Hokke Shiso”, p.723 и *Scripture of the Lotus Blossom*, p.xxiii. Разумеется, это не тот вопрос, на который можно ответить статистически; несомненно, “пустота” очень важна в тексте *концептуально*. Помимо Фудзита см. также Тамура Ёсиро и Умэхара Такэси, *Дзэттай-но синри: Тэндай*, с.70.

¹⁸⁴ Основным западным исследованием Чжи-и является Leon Hurvitz, *Chih-i*. Работа Сэкигути Синдай, однако, дает нам основания подозревать, что труд Гурвица следует использовать с некоторой осторожностью, поскольку он отражает скорее поздние идеи Чжань-жана (711–782), чем непосредственно Чжи-и. См. Dawid W. Chappel, *Introduction to the T’ien t’ai-ssu-chiao-i*. Частичный перевод *Мо-хо чжи-гуань* находим у N.A. Donner, *The Great Calming and Contemplation of Chih-i*. В недавно вышедшем примечательном эссе Роберт Гимелло разъяснил природу *Сикан* (*саматха випашьяна*), чтобы продемонстрировать, что поверхностное предполо-

жение о буддийской медитации, как форме мистицизма, безосновательно. См. его “Mysticism and Meditation”. Хотя можно усомниться в том, что *ши*, или *шаматха* есть “лишь необходимая прелюдия к аналитическому распознаванию ‘истин’ зависимо происхождения и непостоянства”, (с.181) эссе Гимелло сделало немало для исправления многих неверных, но широко принятых мнений.

¹⁸⁵ Кусуяма Харуки, *Канго то сйтэ-но сикан*.

¹⁸⁶ Clifton W. Royston, *The Poetics and Poetry Criticism of Fujiwara Shunzei (1140–1204)*, p.386. Относительно “платонизированной” интерпретации *сикан* см. также Brower and Miner, *Japanese Court Poetry*, pp.294-295.

¹⁸⁷ Royston, *Poetics of Fujiwara Shunzei*, p.384.

¹⁸⁸ Ibid.

¹⁸⁹ Манака Фудзико, *Коку бунгаку-ни сэсю сарэта буккё*, с.223.

¹⁹⁰ Эта фраза, достаточно общая для текстов Махаяны, в *Мо-хо чжи-гуань* важна концептуально; см., например, Т.46.6.а.

¹⁹¹ Переведенный здесь отрывок взят из Хаясия Тацусабуру, *Кодай тюсэй гэйдзицу-рон*, с.262-263.

¹⁹² См. первый параграф Главы 1, где рассматривается *кёгэн киго* и проблема, с которой столкнулись те, кто в тот период желал следовать как литературной, так и религиозной карьере.

¹⁹³ Хара Итиро, *Си-но сюкё*, с.153.

¹⁹⁴ Самозарожденное существование; вечное и независимое бытие (в идеалистической философии).

¹⁹⁵ Т.46.24.с.

¹⁹⁶ Тамура и Умэхара, *Дзэттай-но синри: Тэндай*, с.74. См. также мои выкладки в “Buddhist Emptiness in the Ethics and Aesthetics of Watsuji Tetsuro”.

¹⁹⁷ Т.46.24.б-с.

¹⁹⁸ Такова точная структура *сикан*. Фун Ю-лань в своей работе о Чжи-и отмечает, что “обретение нирваны есть функция прекращения; возврат же к обыденному — созерцания”. *History of Chinese Philosophy*, 2:377.

¹⁹⁹ Вопрос о “значении” является весьма горячо дебатруемым в современной философии; качественный обзор вопросов и позиций сделал Ian Hacking, *Why Does Language Matter to Philosophy?* Я не предполагаю, что интерес к языку такого поэта, как Сюдзэй, проявлялся в тех же самых терминах, что и у современных философов; я также не считаю, что он настаивал бы на “недетерминированности” столь же категорично, как это делает Willard van Orman Quine в *Word and Object*. Я всего лишь хочу сказать, что из их писаний и из их поэтических практик мы можем сделать вывод, поэты Сюдзэй, Тэйка и другие — возможно, просто следуя более общему японскому использованию — отрицали ту мысль, что какое-то стихотворение имело фиксированное, стабильное значение. В действительности, один из самых поразительных моментов *практикования* поэзии в средневековой Японии состоит в том, что ударение делалось на творческих возможностях при помещении уже существующего стихотворения в собрание (*сю*); без изменения единого слога, поэме в антологии давалась новая аранжировка, новая последовательность, а также новое значение. См. Фудзивара Тэйка, *Fujiwara Teika's Superior Poems of Our Time*, trans. Robert H. Brower and Earl Miner. Точно так же можно сказать, что развитие *рэнга*, или “стихов-цепочек” стало возможным после открытия творческих возможностей, когда значение считается недетерминированным. Между этим и буддийским *муга*, “не [детерминированным] я” просматривается глубокое сходство.

²⁰⁰ Shin'ichi Hisamatsu, *Zen and the Fine Arts*, p.49.

²⁰¹ Синкэй, Сасамогото, по версии, изданной Судзюки Хисаси в Хага Кодзиро, *Гэйдо сисо-сю*, стр.193-194. Переведено в: *Sasamegato, An Instruction Book in Linked Verse*, trans. Dennis Hirota, p.42.

²⁰² Нака Сэйтэцу в своем рассмотрении *Корай фумэйсё* делает похожий вывод, видя это, как ударение на *мити*, или «пути», как на динамическом процессе. См. Naka, *Korai Futeisho*, p.58.

²⁰³ Steiner, *On Difficulty*, p.40.

²⁰⁴ Konishi, *Image and Ambiguity*, p.9.

²⁰⁵ Ibid., p.15.

²⁰⁶ *Tokyo kokumin tosho*, ed., *Kokka taikai*, 10:495. Еще одно прочтение *вакэдзу* – *вакадзу*.

²⁰⁷ Т.9.19а-20б. Стихотворение Сюдзэя — часть последовательности глав *Сутры*.

²⁰⁸ Такова интерпретация Брауэра и Майнера в их *Japanese Court Poetry*, pp.293-294. Они пишут об использовании Сюдзэем “колесницы аллегорий”. Без очень серьезных оговорок, это представляется ложной параллелью с западными литературными методами.

²⁰⁹ Развернутое рассмотрение того, как, следуя логике *хонгаку*, китайские и японские мыслители традиции Тянь-тай/Тэндай в конечном счете пришли к положению о «состоянии Будды и растений и деревьев», см. часть 1 моей работы “Saigyō and the Buddhist Value of Nature”.

²¹⁰ Поэма №1968 в кн.: Исида Ёсисада, *Синкокин вака-сю: дзэнтюкай*, стр.842.

²¹¹ Кубота Дзюн, *Синкокин кадзин но кэнкю*, стр.304. Более пространное обсуждение этого стихотворения см. у Цукудо Рэйкан, *Цукудо Рэйкан тэсаку-сю*, 1:9 ff.

²¹² Стихотворение №363 в кн.: Исида, *Син кокин вака-сю*, с.168-169.

²¹³ Brower and Miner, *Japanese Court Poetry*, p.266. Верно, конечно, что Сюдзэй использовал слово *югэн*. Однако, большинство японских ученых согласны с тем, что, несмотря на редкое употребление, его значение было весомым с самого начала. В дополнение к исследованиям Кониси, приводимым на следующих страницах, *югэн* детально рассмотрен в книгах: Ониси Ёсинори, *Югэн то Аварэ*; Носэ Асадзи, *Югэн-рон*; Хага Кодзиро, *Нихонтэки на би но сэйрицу то тэнкай: югэн, ваби но кэйфу*, в сб. Хага Кодзиро, *Гэйдо сисо-сю*, стр.3-42.

²¹⁴ Токё кокумин тосё, *Кокка тайкэй*.

²¹⁵ Поэма №515 в *Санка-сю*; поэма №362 в Исида, *Синкокин вака-сю*. Переведено в работе автора *Mirror for the Moon*, p.24.

²¹⁶ Поэма №2157 в *Санка-сю*; поэма №625 в Исида, *Синкокин вака-сю*; переведено в *Mirror for the Moon*, p.88.

²¹⁷ «Избыточность чувств» (прим.пер.).

²¹⁸ Камо но Тёмэй, *Мумё-сё*. Переведено Hilda Kato, *The Mumyosho of Kamo no Chomei and Its Significance in Japanese Literature*, p.408.

²¹⁹ Кониси Дзинъити, *Сюдзэй но югэн-фу то сикан*.

²²⁰ Кониси Дзинъити, *Югэн но гэн-иги*. См. также Кониси, *Мити: тюсэй но ринэн*, стр.44ff.

²²¹ Кониси, *Сюдзэй но югэн-фу то сикан*, стр.111-112.

²²² Brower and Miner, *Japanese Court Poetry*, p.307.

²²³ См. Тамура и Умэхара, *Дзэттай но синри: Тэндай*, с.227.

- ²²⁴ Ониси, *Юээн то аварэ*, с.100.
- ²²⁵ Konishi, *Image and Ambiguity*, p.1.
- ²²⁶ Ясуда, *Ута но фукаса*, с.64.
- ²²⁷ Brower and Miner, *Japanese Court Poetry*, p.295.
- ²²⁸ Кубота, *Синкокин кадзин но кэнкю*, с.161.
- ²²⁹ Подробнее об этом см. в статье автора "Saigyō and the Buddhist Value of Nature".
- ²³⁰ Hisamatsu, *Zen and the Fine Arts*, p.33.
- ²³¹ В западных публикациях самую углубленную дискуссию по этому предмету мы находим в: Masao Abe, *Non-Being and Mu: The Metaphysical Nature of Negativity in the East and West*.
- ²³² Richard B.Mather, *Vimalakirti and Gentry Buddhism*, and Paul Demieville, *Vimalakirti en Chine*.
- ²³³ T.11.519-588.
- ²³⁴ Charles Luk, *The Vimalakirti Nirveda Sutra*, p.100.
- ²³⁵ Ibid.
- ²³⁶ Erik Zürcher, *The Buddhist Conquest of China*, 1:93 ff. Мартин Колкатт пишет, что танская практика определения прибежища буддийского аристократа, или затворничества мирского ученого, как *фан-чжан* (*ходзэ*) основывалась на традиции, в соответствии с которой паломник Ван Сюаньцзы один раз шел мимо развалин маленького дома в Индии. Ему сообщили, что именно в этом скромном жилище Вималакирти беседовал с Манджушри в присутствии тысяч слушателей. Пораженный, он измерил то место, площадь которого оказалась равной десяти квадратным футам. Martin Collcutt, *Five Mountains: The Rinzaï Zen Monastic Institutions in Medieval Japan*, p.197. Похоже, что Камо-но Тэмэй вспоминает эту традицию, когда называет свою хижину *ходзэ*; в другой традиции, и в Китае, и в Японии, этот термин использовался для обозначения резиденции настоятеля чаньского, или дзэнского монастыря.
- ²³⁷ Arthur Waley, *The Fall of Loyang*, p.50.
- ²³⁸ Mather, *Vimalakirti*; James D.Whitehead, *The Sinicization of the Vimalakirtinirveda Sutra*.
- ²³⁹ Imanari Motoaki, *Ren-in Hojo-ki no ron*.
- ²⁴⁰ См., например, дискуссию об этом в работе Ито Хироюки, *Тюсэй но индзя бунгаку*, p.107 ff.
- ²⁴¹ Imanari, *Ren-in Hojo-ki no ron*, p.121.
- ²⁴² T 475.539.b.
- ²⁴³ Ibid.
- ²⁴⁴ Иманари, *Рэн-ин ходзэ-ки но рон*, стр.122.
- ²⁴⁵ Камо но Тэмэй, *Ходзэ-ки*, стр.33.
- ²⁴⁶ Там же, стр.43.
- ²⁴⁷ Там же, стр.43.
- ²⁴⁸ Makoto Ueda, *Literary and Art Theories in Japan*, p.70. Другой подход к проблеме, рассматриваемой в этой главе, см. у Gaston Renondeau, *Le Bouddhisme dans les No*. Ренондо уделяет больше внимания специфическим моментам конкретных школ, проявляющимся в Но.
- ²⁴⁹ Кониси Дзинъити, *Ногакурон кэнкю*, стр.11.
- ²⁵⁰ Хисамацу Синъити, *Юээн-рон*, стр.119.
- ²⁵¹ Arthur Waley, *The No Plays of Japan*, p.59.

- ²⁵² Лат. «непременное [условие]».
- ²⁵³ Donald Keene, *No: The Classical Theater of Japan*, p.27.
- ²⁵⁴ Paul Mus, *La lumiere sur les six voies: tableau de la transmigration bouddiques*, pp.153-170.
- ²⁵⁵ Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, p.207.
- ²⁵⁶ Ibid., p.213.
- ²⁵⁷ Richard N. MacKinnon, *Zeami on the Art of Training*, p.205.
- ²⁵⁸ Носэ Асадзи, ред., *Дзэами Дзюрокубусю хэсяку*, стр.120.
- ²⁵⁹ Нисио Минору, *Нихон бунгэйси ни окэру туюсэйтэки на моно то соно тэнкай*, стр.322.
- ²⁶⁰ См. предисловие к статье автора *Mirror for the Moon: A Selection of Poems by Saigyō*.
- ²⁶¹ Догэн, "Бэндова", стр.83. См. Dogen, *Dogen's Bendowa*, trans. Norman Waddell and Abe Masao, pp.124-157.
- ²⁶² Я благодарен профессору Китаяма Масамити за это предположение.
- ²⁶³ Носэ, *Дзэами Дзюрокубусю хэсяку*, стр.527. См. также Кониси Дзинъити, *Ногакурон кэнкю*, стр.178-179 и рассмотрение той же темы в кн. Richard B. Pilgrim, *Some Aspects of Kokoro in Zeami*, особенно стр.397.
- ²⁶⁴ Носэ, *Дзэами Дзюрокубусю хэсяку*, стр.192.
- ²⁶⁵ Zeami, *Zeami Juroku Bushu, Kwadensho*, trans. Michitaro Shidehara and Wilfrid Whitehouse, p.199. См. также *Motokiyo Zeami, The Secret of No Plays: Zeami's Kadensho*, p.74 с иной интерполяцией: "отдельно от субъекта".
- ²⁶⁶ Носэ, *Дзэами Дзюрокубусю хэсяку*, стр.213. (Я прочел *мотэасобу* в значении *тайсэцу ни мотэнасу*.)
- ²⁶⁷ См. Frank Paul Hoff, *A Theatre of Metaphor: A Study of the Japanese No Form*.
- ²⁶⁸ Jacob Raz, *The Actor and His Audience: Zeami's Views on the Audience of the Noh*, p.265.
- ²⁶⁹ Кониси считает, что особо это видно из теоретических выкладок Дзэнтику: см. его *Ногакурон кэнкю*, стр.253. Bruno Petzhold писал относительно *хонгаку*: "die Totalität der Dinge wird bejaht" в своем труде *Hon Gaku Mon und Shi Kaku Mon* (p.142).
- ²⁷⁰ Камияма Сямпэй и Умэхара Такэси, *Нихон то тоё бунка*, стр.171-172.
- ²⁷¹ Ногами Тоёитиро, *Ногаку гайсэцу*, стр.13. См. также Jun'ichi Konishi, *New Approaches to the Study of the No Drama*, p.7. Об исключениях см. у Анэсаки Масахура, *Ёкёку ни окэру Буккё ёсо*, стр.152.
- ²⁷² Susanne K.Langer, *Feeling and Form*, p.343.
- ²⁷³ Классическим исследованием в этой сфере является книга Михаила Бахтина "Рабле и его мир". См. также Robert M. Torrance, *The Comic Hero*.
- ²⁷⁴ Исследования *кэгэн* часто уходили в тень трудов по Но; см. Хаясия Тацусабуно, *Кабуки идзэн*, стр.102-103.
- ²⁷⁵ Donald H. Shively, *Bakufu versus Kabuki*, p.231.
- ²⁷⁶ Текст в кн. под ред. Фурукава Хисаси, *Кэгэн-сю*, "Нихон котэн дзэнсё", т.83, стр.110-112. Пер. Donald Keene, *Anthology of Japanese Literature* (New York: Grove Press, 1955), стр.300-304.
- ²⁷⁷ Текст в кн. под ред. Фурукава Хисаси, *Кэгэн-сю*, "Нихон котэн дзэнсё", т.82, стр.217-220.
- ²⁷⁸ Сатакэ Акихиро, *Гэкокудзэ но бунгаку*, стр.137.
- ²⁷⁹ Там же, стр.138.

- ²⁸⁰ Тагути Кадзуо, *Кёгэн ронко*, стр.187. Работа Тагути — прекрасный образчик научного исследования *кёгэн*.
- ²⁸¹ Иمامура Ёсио, *Сю Саки-нин [Чжоу Цзожэнь] ни ёру кёгэн но туюоку-яку ни цуитэ*.
- ²⁸² Также известная, как “Сапу Дзато”.
- ²⁸³ John W.Hall, introduction to John W.Hall and Toyoda Takeshi, *Japan in the Muromachi Age*, p.7.
- ²⁸⁴ В случае с Дзэами это был не только патронаж, но и потеря такового, и ссылка; см. Susan Matisoff, *Zeami Kintoshō*.
- ²⁸⁵ Существует много исследований с использованием термина *гэкокудзэ*; в среде политических историков его чаще всего относят к периоду *сэнгоку* (1477–1573), однако историки культуры пользуются им для описания социальных условий в период Муромати в целом. О попытке конкретизировать значение этого термина см. Фукуо Такэтиро, *Гэкокудзэ-но ронри*.
- ²⁸⁶ Фукуо, *Гэкокудзэ-но ронри*, стр.176.
- ²⁸⁷ Особо см. Ёкои Киёси, *Тюсэй минсю но сэйкацу бунка*.
- ²⁸⁸ “Каммон гэки”, *Дзоку зунсё руйдзю* (хон) 2:1, стр.427.
- ²⁸⁹ Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, p.224.
- ²⁹⁰ Фурукава Хисаси, ред., *Кёгэн-сю*, “Нихон котэн дзэнсё”, т.83, стр.207-332. См. Омотэ Акира, *Тэнсё кёгэн-бон ни цуитэ*.
- ²⁹¹ Ю.М. Лотман и Б.А. Успенский, переведенные и цитируемые Maria Corti в ее книге *Models and Antimodels in Medieval Culture*, p.350.
- ²⁹² Chieko Irie Mulhern, *Otogi-zoshi: Short Stories of the Muromachi Period*, p.196.
- ²⁹³ Там же, стр.189.
- ²⁹⁴ Сатакэ, *Гэкокудзэ но бунгаку*, стр.109-110.
- ²⁹⁵ Jacqueline Golay, *Pathos and Farce: Zato Plays of the Kyogen Repertoire*, p.140.
- ²⁹⁶ Robert Bellah, *Religious Evolution*, p.82.
- ²⁹⁷ Donald Keene, *No: The Classical Theatre of Japan*, p.46.
- ²⁹⁸ В этом направлении мысль Дзэами пошла в результате его поисков подтекстов буддийской логики.
- ²⁹⁹ Makoto Ueda, *Literary and Art Theories in Japan*, pp.101-13.
- ³⁰⁰ Victor W.Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-structure*, p.176.
- ³⁰¹ Victor W.Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-structure*, p.176.
- ³⁰² James L.Peacock, *Rites of Modernization: Symbolic and Social Aspects of Indonesian Proletarian Drama*.
- ³⁰³ James L.Peacock, *Symbolic Reversal and Social History: Transvestites and Clowns of Java*, p.218.
- ³⁰⁴ Barbara A.Babcock, ed., *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society*, pp.13-36.
- ³⁰⁵ Их собрание см. в Conrad Hyers, *Zen and the Comic Spirit*.
- ³⁰⁶ Лат. «на данный случай».
- ³⁰⁷ Stephen Toulmin, *Human Understanding: The Collective Use and Evolution of Concepts*, p.360. Здесь отчетливо просматривается влияние воззрений Виттгенштейна.
- ³⁰⁸ Там же, стр.299.
- ³⁰⁹ Там же, стр.218.
- ³¹⁰ Josef M.Kitagawa, *Religion in Japanese History*, p.19.
- ³¹¹ Joseph M.Kitagawa, *The Japanese Kokutai (National Community): History and Myth*.

³¹² Joseph M.Kitagawa, *Kukai as Master and Saviour*.

³¹³ “Стадиальность” и “многоуровневость” — перевод слова *дзюосэй*; концепция, выдвинутая Вацудзи Тэцуро в его эссе *Нихон сэйсин*, стр.314.

³¹⁴ Самая важная идея — *дзита фуни* (“я и другие; не два”), — позиция явно отличная от монистических систем. Позиция буддизма отказывается жертвовать как гармонией, так и напряженностью.

³¹⁵ Лат. «своеобразности».

³¹⁶ Мацуо Басё, *Басё-бун-сю*, стр.76-77.

³¹⁷ Макото Уэда, *Мацуо Басё*, стр.24. Поворотный момент в исследованиях творчества Басё произошел с публикацией в 1943 году записок спутника Басё Сора, которые, по словам Дональда Кина, “для поклонников Басё возымели эффект разорвавшейся бомбы”. См. Donald Keene, *World Within Walls: Japanese Literature of the Pre-Modern Era, 1600–1867*, p.99 ff.

³¹⁸ Стихотворение 1290 в Сайгё, *Санка-сю*.

³¹⁹ Уэда, *Мацуо Басё*, стр.137.

³²⁰ В отличие от Паунда и Феноллосы, современная наука считает, что, хотя записанный иероглиф представляется визуально, он ни в коей мере не есть пиктограмма. Интересное рассмотрение этой темы в контексте поэтической теории см. у Andrew Walsh, *Roots of the Lyric: Primitive Poetry and Modern Poetics*, pp.100-132. Невозможно, разумеется, уточнить собственные взгляды Басё; они могут быть в данном случае чисто литературным построением.

³²¹ Лат., букв. «(из этого) не следует; не относящиеся к делу».

³²² См. Иноуэ Каору, *Гёи* и особенно Хори Итиро, *Хори Итиро тёсаку-сю*, стр.423-463.

³²³ Kitagawa, *Religion in Japanese History*, p.117.

³²⁴ Дорожный посох (*цую*) столь же символичен, сколько функционален. Другой пример см. в Joseph M.Kitagawa, *Three Types of Pilgrimage in Japan*, особенно стр.162.

³²⁵ Kitagawa, *Religion in Japanese History*, p.117.

³²⁶ Кёкай, *Нихон рёи-ки*, стр.264-265.

³²⁷ Там же, стр.266-267.

³²⁸ Уэда, *Мацуо Басё*, стр.25-26.

³²⁹ James H.Foard, *The Loneliness of Matsuo Bashō*.

³³⁰ Басё мог знать о Сайгё по стихам последнего, а также, вполне вероятно, из агиографического произведения под названием *Сайгё моногатари*; об этом см. мою статью “The Death and the ‘Lives’ of Saigyō: The Genesis of a Buddhist Sacred Biography”.

³³¹ Стихотворение 786 в *Санка-сю*.

³³² Стихотворение 2083 в *Санка-сю*.

³³³ Стихотворение 2079 в *Санка-сю*.

³³⁴ Hans Jonas, *The Nobility of Sight: A Study in the Phenomenology of the Senses*, p.330.

³³⁵ Kitagawa, *Religion in Japanese History*, p.45.

³³⁶ Важное эссе на эту тему принадлежит перу Томиама Сусуму, *Басё ни окуру тосэй но кэйсё то дандзэцу*. Томиама говорит о значительном различии в позиции Басё и средневековым синтезом поэзии и буддизма, хотя его аргументация происходит в основном из молчания.

³³⁷ Относительно сходной темы. Роберт Н. Белла писал, что в Китае и Японии «изменение первоочередности намерений также происходило, пусть даже, так сказать,

тианиссимо, по сравнению с Западом». См. его *To Kill and Survive or To Die and Become: The Active Life and the Contemplative Life as Ways of Being Adult*, p.71. Тот факт, что это было *тианиссимо*, по моему мнению важен и точно подмечен.

³³⁸ Этот момент возник в дискуссии японских ученых. См. мою статью “*Seiyō ni okeru Nihon to Chusei bungaku kenkyū no mondai to tenbo*”, и последующую дискуссию в Университете Мэйдзи, ed., *Gakujutsu Kokusai Kōryū Sankō Shiryōshū* (Tokyo, 1976), pp. 1-24.

³³⁹ M.H.Abrams, *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*, p.334.

³⁴⁰ Там же, стр.348 (перевод Абрамса книги Карла Леонарда Райнхолда, *Briefe über die Kantische Philosophie*, 2 vol. [Leipzig, 1790], I, 12, 9.)

³⁴¹ Там же, стр.375.

³⁴² John Ruskin, *Modern Painters*, 3:268. Цитируется в кн.: Abrams, *Natural Supernaturalism*, pp.375-376. См. также: M.H.Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*.

³⁴³ M.A.Abrams, *Natural Supernaturalism*, p.64.

³⁴⁴ Там же, стр.65.

³⁴⁵ Geoffrey H.Hartman. *The Unmediated Vision: An Interpretation of Wordsworth, Hopkins, Rilke and Valery*, p.33. Сайгё предстает некоторым исключением в границах японской культуры; он прямо комментировал события своего времени и часто писал на эти темы стихи. См. предисловие к моей статье *Mirror for the Moon*.

Содержание

Предисловие	4
Глава I. «Безумные фразы и цветистые выражения»: расцвет и падение символов	9
Интерпретация сна Сайгё	9
Свод японского средневекового опыта	17
Буддийская система символов	22
Буддийская критика символов	28
Глава II. Внутри и вне <i>рокудо</i> : Кёкай и формирование средневековой Японии	34
Глава III. Постоялые двory и хижины: структура непостоянства	68
Хижина отшельника	69
Постоялый двор	77
Между хижинной отшельника и постоянным двором	84
Глава IV. Символ и югэн: Сюндзэй и его использование буддизма Тэндай	88
Глава V. Тёмэй как отшельник: Вималакирти в «Ходзё-ки»	115
Глава VI. Буддизм Дзэами: космология и диалектика в драме Но	123
Буддизм в Но: космология	124
Глава VII. Общество вверх ногами: <i>кёгэн</i> как сатира и как ритуал	139
Глава VIII. Поэт, как провидец: Басё оглядывается назад	155
Примечания	170

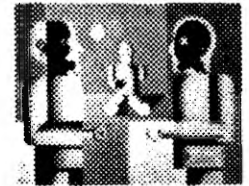
ОЛДОС
ХАКСЛИ

**ALDOUS
HUXLEY**

BRAVE
NEW
WORLD

О дивный
новый
мир

27 лет спустя



У. ЛаФлёр

Карма слов

Редактор

И.Н. Лаурльштайн

Корректор

Т.Л. Касимов

Компьютерная верстка

И.Н. Сиренко

Художник

А.Ю. Иванов

Компьютерный дизайн

М.Б. Ратинова

Лицензия № 064209 от 15.08.95 г.

(Издательство «Серебряные нити»)

Сдано в набор 15.01.2000. Подписано к печати 04.02.2000. Формат 60x90/16.

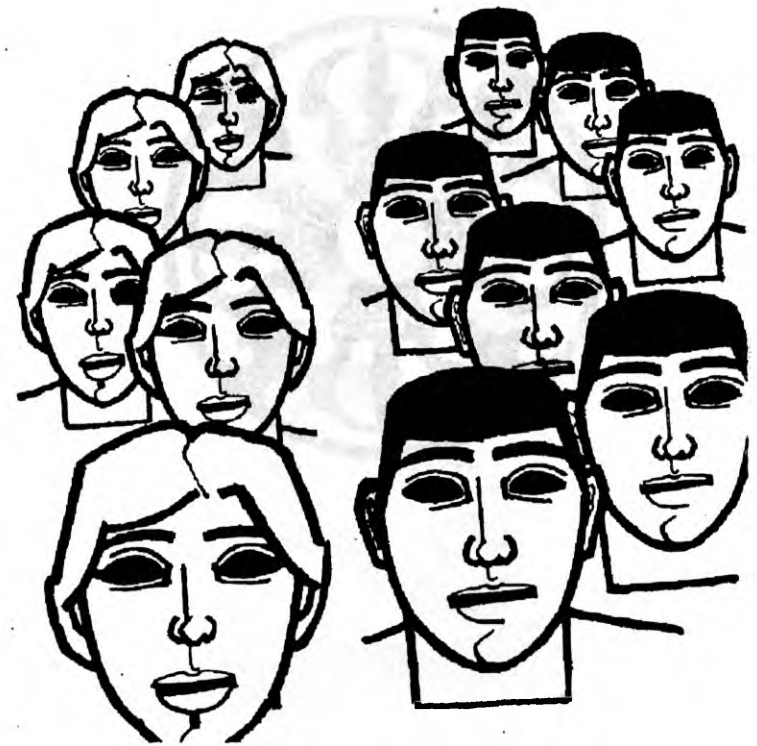
Бумага офсетная № 1. Гарнитура «Таймс». Печать офсетная. Усл. печ. л. 12.

Усл. кр.-отг. 12. Уч.-изд. л. 12. Тираж 1500. Заказ № 760.

Издательство «Серебряные нити»

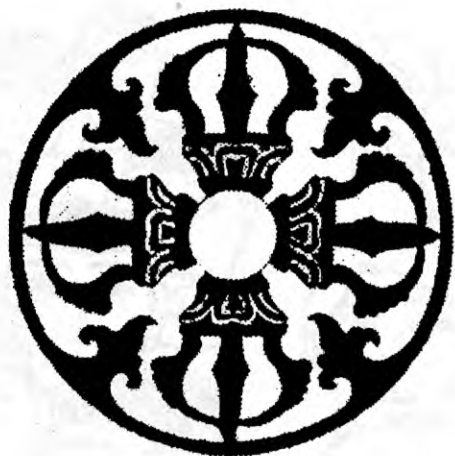
129515, Москва, а/я 34.

E-mail: serebrianieni@mtu-net.ru



По вопросам реализации обращаться по тел.:
241-3003, 255-0198

**ТАНТРИЧЕСКИЙ
БУДДИЗМ**



**По вопросам реализации обращаться
по тел.: 290-0688, 255-0198**

КУКАЙ
ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ



**По вопросам реализации обращаться
по тел.: 290-0688, 255-0198**

