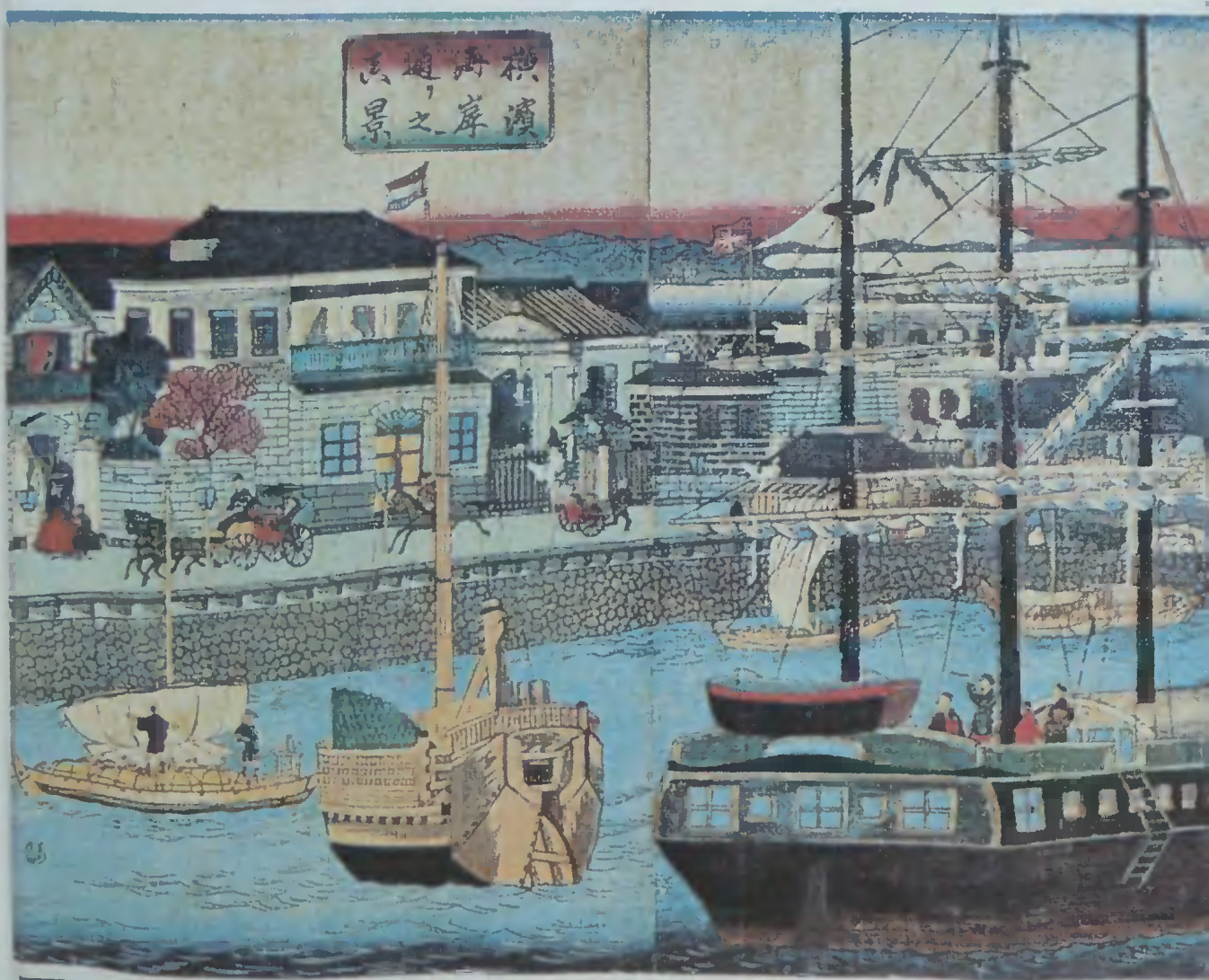


# ЯПОНСКАЯ КУЛЬТУРА НОВОГО ВРЕМЕНИ

Л.Д.ГРИШЕЛЕВА, Н.И.ЧЕГОДАРЬ



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК

# КУЛЬТУРА НАРОДОВ ВОСТОКА

*Материалы и исследования*

СЕРИЯ ОСНОВАНА В 1969 ГОДУ





ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ

Л.Д.ГРИШЕЛЕВА, Н.И.ЧЕГОДАРЬ

# **ЯПОНСКАЯ КУЛЬТУРА НОВОГО ВРЕМЕНИ**

*Эпоха Мэйдзи*

Москва

Издательская фирма «Восточная литература» РАН  
1998

ББК 63.3-7 (5Япо)  
Г83

Редакционная коллегия серии  
*О. Ф. Акимушкин, Г. М. Бонгард-Левин, В. Н. Горегляд,  
И. М. Дьяконов, Е. И. Кычанов, Ю. А. Петросян (председатель),  
В. М. Солнцев, А. Б. Халидов, С. С. Цельникер, Е. П. Чelyшев*

Ответственный редактор  
*К. О. Саркисов*

Редактор издательства  
*В. С. Свиткова*

**Гришелева Л.Д., Чегодарь Н.И.**

Г83 Японская культура нового времени. Эпоха Мэйдзи. —  
М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН,  
1998. — 240 с.: ил. (Культура народов Востока).  
ISBN 5-02-017996-5

В книге представлена широкая картина культурной жизни страны конца XIX — начала XX в. Рассматриваются такие области культуры, как общественная мысль, религия, просвещение, литература, зрелищные искусства, музыка, изобразительное искусство, архитектура. Раскрывается значение исследуемой эпохи как периода, заложившего основы современной японской культуры с характерным для нее синтезом восточного и западного начал.

ББК 63.3-7 (5Япо)

© Л.Д.Гришелева, Н.И.Чегодарь, 1998  
© Издательская фирма  
«Восточная литература» РАН, 1998  
ISBN 5-02-017996-5

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Процесс становления японской культуры нового времени, пришедшийся на конец XIX — начало XX в., представляет собой одно из удивительнейших явлений в мировой истории.

Япония, расположенная на довольно значительном расстоянии от азиатского материка, на протяжении многих веков общалась с другими народами только в той мере, в которой она сама находила это нужным. Так продолжалось вплоть до XVI в., когда на Японских островах появились португальцы, а вслед за ними испанцы и голландцы. В Японии в это время шли междоусобные войны, закончившиеся к началу XVII в. объединением страны под властью *сёгунов* (военных правителей) из дома Токугава. Новые правители вскоре нашли опасным для установленного ими политического режима дальнейшее пребывание в стране европейцев, в первую очередь португальцев и испанцев, которые вели активную миссионерскую деятельность и снабжали огнестрельным оружием оппозиционные княжества.

В результате принятия ряда законов к 1639 г. было осуществлено так называемое закрытие страны (*сакоку*): японцам было запрещено покидать пределы Японии, а европейцам — появляться на ее территории. Исключение было сделано для протестантской Голландии, получившей право под строгим контролем правительственных чиновников раз в год присылать один корабль в порт Нагасаки. Таким образом, сёгунское правительство (*бакуфу*) получило возможность на протяжении последующих двух с лишним веков полностью контролировать все стороны жизни японского общества.

Однако к середине XIX в. политическая система токугавского сёгуната стала препятствием на пути дальнейшего развития страны. Растущее недовольство режимом охватило буквально все слои населения, начиная с оппозиционно

настроенных крупных феодалов и кончая низкоранговым самурайством, городской буржуазией и обнищавшим крестьянством. Лозунгом антисёгунского движения стало требование передачи всей полноты власти императорскому дому, который к тому времени был полностью отстранен от управления страной.

В этой обстановке в японских водах все чаще стали появляться европейские суда — развитие парового флота дало возможность быстро и без особого труда достигать самых удаленных уголков земного шара. Воспрепятствовать этому японское правительство было не в силах. В 1808 г. английский корабль «Фаэтон» вопреки запрещению вошел в бухту Нагасаки, после чего комендант порта совершил харакири, спасши таким образом свою честь, но не честь правительства. В 1818 г. другой английский корабль — «Гордон» — появился в бухте г. Урага неподалеку от Эдо (теперь Токио), резиденции сёгунов. В 1824 г. бакуфу было повергнуто в шок высадкой англичан, правда недолговременной, на юге Кюсю. В 1837 г. около Урага появился американский военный корабль. Стало очевидным, что подобные инциденты будут продолжаться и впредь. Поражение Китая в опиумной войне 1839—1842 гг. ясно показало, чем может быть чревато для Японии столкновение с европейскими державами.

В 1844 г. сёгун Токугава Иэёси получил послание короля Нидерландов Вильгельма II, в котором говорилось о том, что в создавшейся международной обстановке проводимая бакуфу изоляционистская политика неблагоприятна и неосуществима [222, с. 159]. Послание короля осталось без ответа. Сёгунское правительство так и не смогло прийти к какому-либо определенному решению до тех пор, пока в бухте Урага в июле 1853 г. не бросила якорь эскадра американских «черных кораблей» под командованием commodora Перри, предъявившего требование об открытии переговоров с целью заключения торгового соглашения между США и Японией. В феврале 1854 г. Перри во главе еще более внушительной эскадры явился за ответом, и напуганное сёгунское правительство подписало в марте того же года договор «о мире и дружбе» с США. Вслед за тем, в 1854—1858 гг. были заключены аналогичные договоры с Англией, Россией, Голландией и Францией. Более чем двухсотлетний период изоляции Японии от внешнего мира закончился.



Однако заключение договоров с западными державами только обострило и без того сложную обстановку внутри страны. Опасаясь иностранного вторжения, центральное правительство и правительства отдельных княжеств резко увеличили закупки вооружения, что привело к росту налогообложения населения. Расширение внешней торговли не облегчило положения обнищавшего низкорангового самурайства и крестьянства. В то же время наводнение страны иностранными товарами фабричного производства ухудшило экономическое положение ремесленников. Выросли цены на рис и другие продовольственные товары.

Недовольство режимом токугавского сёгуната все чаще начало принимать форму открытых выступлений. Лозунг «Почитание императора, изгнание варваров» (под последними имелись в виду европейцы) постепенно наполнялся все более радикальным содержанием и стал означать требование полного упразднения системы сёгуната. Последние годы правления дома Токугава полны драматических событий.

С 1859 г. в Эдо и Йокогаме начались нападения самураев на иностранцев, в которых видели одну из причин бедственного положения страны. Правительство было вынуждено прибегнуть к арестам и казням, что еще более усилило конфронтацию между противоборствующими силами внутри страны. В 1860 г. самураи из клана Мито убили главу сёгунского правительства Ии Наоскэ. Это послужило сигналом к началу массовых выступлений самурайства, поддержанных крестьянством и горожанами. Отряды оппозиционно настроенных самураев кланов Сацума, Тоса, Тёсю и других стали прибывать в район Киото, концентрируясь вокруг резиденции императора. Началась гражданская война, в которой войска сёгуната в 1866 г. потерпели поражение. Последний, 15-й, сёгун Токугава Кэйки, бывший по иронии судьбы сыном князя Мито Нариаки, в клане которого был выдвинут тезис «Почитание императора, изгнание варваров», ставший лозунгом восставших, сделал попытку спасти положение, осуществив при содействии Франции ряд военных и административных реформ. Однако это уже не могло оказать решающего влияния на ход событий. К тому же в 1867 г. умер император Комэй, бывший сторонником соглашения между гражданской, т.е. императорской, и военной, т.е. сёгунской, властью (*кобу*

гаттай), и на престол вступил 15-летний император Муцухито (1852—1912), вокруг которого объединились все силы оппозиции. Полагая дальнейшую борьбу бесцельной, Токугава Кэйки сложил с себя полномочия сёгуна, отказавшись при этом назвать преемника на этом посту. В письме об отречении Кэйки писал: «В настоящее время, когда сфера международных сношений все более расширяется, основы государства могут быть окончательно разрушены, если руководство правительством не будет осуществляться единой центральной властью... Я считаю своим высшим долгом ради достижения этой цели отказаться полностью от управления этой страной» [187, с. 2].

3 января 1868 г. в императорском дворце в Киото в присутствии придворных и глав некоторых княжеств (*дайме*) был провозглашен составленный одним из радикально настроенных придворных, Ивакура Томоми, рескрипт о реставрации императорского правления, упразднении института сёгуната и учреждении нового правительства. Этот государственный переворот и последовавшие за ним преобразования получили в Японии название Мэйдзи исин («Обновление годов Мэйдзи») по названию годов правления императора Муцухито. Последний сёгун Токугава был лишен власти, большая часть его земельных владений и казна сёгуната были переданы императору.

Сломив вооруженное сопротивление сторонников сёгуната, новое императорское правительство, в котором главную роль играли лидеры юго-западных княжеств, приступило к проведению первых преобразований. Основные принципы преобразований были сформулированы в виде так называемого клятвенного обещания нового правительства, провозглашенного императором в апреле 1868 г. на собрании представителей придворной аристократии, феодалных князей и самурайства. Было обещано создать представительный орган и решать все государственные дела с учетом общественного мнения, использовать все силы страны в интересах преуспеяния нации, обеспечить свободу предпринимательства для всех сословий, покончить с устаревшими законами и вредными обычаями прошлого, заимствовать накопленные в других странах знания с целью упрочения основ империи.

В апреле войска антисёгунской коалиции заняли замок в Эдо. В июле Эдо переименовали в Токио (букв. «Восточ-

ная столица»), в октябре токийский замок было решено сделать резиденцией императоров, и в марте 1869 г. император и его двор переехали в новую столицу. В 1868 г. правительство конфисковало владения части даймё, в следующем году остальные даймё были вынуждены «добровольно возвратить» императору права на управление их владениями. Этот важный исторический акт получил наименование *хансэки хокан* («возврат верховной власти над землями и народом»). На первых порах даймё остались в своих княжествах губернаторами. Но в 1871 г. деление страны на княжества было упразднено, новой единицей административного деления стали префектуры, посты губернаторов заняли правительственные чиновники. Бывшим даймё выплатили крупные выкупные суммы за землю и как утешение присвоили аристократические титулы. Кроме того, правительство установило для даймё денежную пенсию примерно в размере 10% прежнего валового дохода их владений [47, с. 204].

Нововведения осложнили положение определенной части самураев. С ликвидацией феодальной системы они оказались не у дел и без средств к существованию. В качестве компенсации правительство назначило им денежные пенсии, которые в 1876 г. были заменены выплатой единовременного пособия в размере 4—6-летнего дохода в зависимости от прежнего ранга. Половина этой суммы была выплачена наличными, остальная часть облигациями государственного займа, приносящими 8% в год. Большинство самураев вложили эти деньги и ценные бумаги в торговлю, промышленное предпринимательство или банковское дело, пополнив тем самым ряды буржуазии [194, с. 98, 99].

Важным социально-экономическим преобразованием была аграрная реформа 1872—1873 гг. Она аннулировала феодальное право на землю, установила частную собственность на нее и свободу купли-продажи. Право частного владения землей приобрели те, кто фактически ею распоряжался. Деревенские богачи, городские торговцы и ростовщики, распоряжавшиеся землями, полученными от крестьян в залог, стали их законными владельцами и превратились в помещиков, а крестьяне, лишившиеся земли, перешли в категорию арендаторов. Вместо прежнего натурального налога с урожая был введен единый поземельный налог в денежной форме в размере 3% стоимости земли,

что составляло примерно 50% стоимости среднего урожая. Этот тяжелый налог привел к быстрому разорению среднего и мелкого крестьянства. К 1890 г. 68% крестьян стали арендаторами и полуарендаторами [68, с. 29].

В 1871 г. было провозглашено равенство всех сословий перед законом. В 1872 г. официально отменили все сословные категории токугавского времени и вместо них ввели новые. Это категории — *кидзоку* (высшая знать), объединившая придворную аристократию и даймё, *сидзоку* (низшее дворянство), куда вошли самураи, и *хэймин* (простой народ), к которой было отнесено все остальное население, включая париев. Императорская фамилия (*кодзоку*) была оставлена вне сословных категорий.

В 1872 г. на основе закона о просвещении была создана новая единая система образования, построенная в известной мере по образцу французской. В том же году была введена всеобщая воинская повинность, лишившая самураев привилегий замкнутой касты военных. Новая японская армия создавалась по европейскому образцу, но ее идеологическую основу по-прежнему составляли самурайский кодекс *бусидо* и *синтоизм* с его культом предков, утверждением божественного происхождения императора и подчеркиванием особой миссии японцев.

В условиях вынужденного ограничения национального суверенитета Япония активно искала пути для восстановления самостоятельности и преодоления отставания от более развитых стран. Этой цели были призваны служить многочисленные политические, экономические и социальные реформы, последовавшие за революцией Мэйдзи. Они создали благоприятные условия для развития процесса модернизации всей жизни страны, облегчили социальную мобильность японского общества, сделали возможным развитие новой общественной структуры, ростки которой появились еще в недрах феодального строя.



## Глава 1

### НАЧАЛЬНЫЙ ЭТАП МОДЕРНИЗАЦИИ КУЛЬТУРНОЙ И ОБЩЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ СТРАНЫ

#### Идеологические предпосылки революции Мэйдзи

Начиная с XVII в. в японской культуре можно проследить такие черты, свойственные в свое время и европейскому просвещению, как критическое отношение к религиозным и сословным предрассудкам, отстаивание идеи равенства всех членов общества, подчеркивание значения отдельной личности и др. Правда, на японской почве они не получили такого полного развития, как на Западе, однако игнорировать это направление общественной мысли было бы неправильно. Без него трудно понять причины, сделавшие возможным бурный процесс модернизации страны после революции Мэйдзи. Следует заметить, что черты, роднящие это направление японской общественной и философско-религиозной мысли с идеями европейского просвещения, результат не только типологического сходства, но и отчасти следствие взаимодействия с европейской культурой, которая, несмотря на все запреты, постепенно проникла в Японию. Сёгунское правительство и крупные феодалы были заинтересованы в использовании достижений западноевропейской техники в целях усиления своего могущества. Образованные слои японского общества стремились узнать больше о том, что происходило за пределами страны, интересовались европейской медициной, ботаникой, географией, астрономией, математикой. Возникло научное направление, получившее название *рангаку*, (букв. «голландская наука»), поскольку единственной европейской страной, корабли которой раз в год имели право посещать Японию, была, как уже говорилось, Голландия. Однако культурные связи японских *рангакуся* (голландоведов) с немногочисленным персоналом торговой голландской фактории на о-ве Дэдзима близ Нагасаки носили в целом эпизодический характер. Большим препятствием являлось также существо-

вание языкового барьера. Только в конце XVIII в. Инамура Сампаку составил далеко не совершенный голландско-японский словарь. А сколько-нибудь систематическое знакомство с европейской наукой началось лишь в 1823 г., когда в окрестностях Нагасаки было разрешено открыть школу, в которой немецкий врач Зибольд, служивший в голландском торговом представительстве, начал читать лекции для японских студентов.

Деятельность рангакуся в последние годы правления сёгуната подготовила почву для распространения в Японии не только прикладных знаний с Запада, но и общественных наук, а также искусства. В 1856 г. правительство вынуждено было создать в Эдо общество «Бансё сирабэсё» («Центр изучения варварских книг»)<sup>1</sup>, где изучали голландский язык, собирали различные сведения об Англии, Франции и России, исследовали европейские системы образования и политические институты.

В общество входили правительственные чиновники, выходцы из феодального сословия, которые использовали свое знание иностранных языков и широкий научный кругозор для выработки политического курса сёгунского правительства. Являясь наиболее просвещенной, прогрессивной и дальновидной частью господствующего сословия, они критиковали правительство за бездеятельность, неспособность найти выход из создавшегося критического положения и ратовали за модернизацию страны.

Члены общества «Бансё сирабэсё» противопоставляли конфуцианской схоластике практические знания, призывали к освоению европейской науки и культуры, развивали материалистические идеи, сыгравшие важную роль в идеологической подготовке революции Мэйдзи. Они были носителями антифеодальной научной мысли, послужившей базой для развертывания движения просветительства, которое сопутствовало и содействовало процессу модернизации страны.

Тем не менее сёгунское правительство практически вплоть до «открытия» страны продолжало относиться с подозрением

<sup>1</sup> В 1862 г. общество было переименовано в «Ёсё сирабэсё» («Центр изучения европейских книг»), в 1863 г. его преобразовали в школу «Кайсэйдзё» («Очаг просвещения»), где преподавали голландский, английский, французский, немецкий и русский языки, математику и другие дисциплины. В 1877 г. эта школа стала частью Императорского университета [96, с. 344].

к ученым, проявлявшим слишком большое рвение в изучении европейских наук и стремившимся к знакомству с образом жизни народов Запада. Эти ученые неоднократно подвергались разного рода репрессиям и не имели возможности широко пропагандировать полученные ими знания.

Идеологической системой, получившей наибольшее распространение в период Эдо, было конфуцианство. Особую известность в качестве основателя японской школы неоконфуцианства приобрел Хаяси Радзан (1583—1657). Благодаря усилиям трех поколений семьи Хаяси неоконфуцианство получило при Токугава фактически статус официальной доктрины. Сын Хаяси Радзана — Хаяси Сюнсai (1618—1680) закончил написание начатой отцом истории Японии, а также составил комментарии к основным классическим произведениям конфуцианства. В награду за его заслуги руководимая им школа была официально признана правительством и стала называться Кобунин («Школа древних писаний»), а самому Сюнсai было присвоено звание *кобунин гакусси* (ученого — знатока древних писаний). Не меньших успехов добился и внук Хаяси Радзана — Хаяси Хоко (1644—1732). При нем школа приобрела статус высшего учебного заведения (*дайгаку*), а ему самому было пожаловано звание главы этого заведения (*дайгаку-но ками*), которое стало наследственным в семье Хаяси. Изданный в 1790 г. министром Мацудайра Саданобу эдикт о запрещении распространения неортодоксальных философских учений («Кансэй игаку-но кин») окончательно закрепил за школой Кобунин статус официального учреждения, ведавшего изучением конфуцианской доктрины и являвшегося одновременно религиозным конфуцианским центром страны, поскольку там находилась статуя Конфуция, перед которой ежегодно в присутствии сёгуна совершался обряд поклонения. Таким образом, конфуцианство оказалось теснейшим образом связанным с политической системой токугавского сёгуната и не могло стать идейным выразителем оппозиционных настроений, получивших во второй половине периода Эдо<sup>2</sup> широкое распространение среди самых различных слоев населения.

Роль идеологов, сыгравших важную роль в формировании ценностных ориентаций эры Мэйдзи, выпала на долю

<sup>2</sup> Период, когда резиденция сёгуна находилась в г. Эдо (1603—1867).

кокугакуся — представителей так называемой национальной науки (*кокугаку*), которые сосредоточили свое внимание на изучении не китайских, а японских древних текстов, истории и литературы. Один из основоположников кокугаку — Камо Мабути (1697—1769) стремился восстановить утраченный его современниками дух подлинного уважения к японской старине. Он изучал древние синтоистские молитвословия и заклинания (*норито*), этикет императорского двора эпохи Нара (710—784), поэзию того времени. Ему принадлежит заслуга расшифровки текста антологии классической японской поэзии «Манъёсю» (около 760 г.), ставшей к XVIII в. непонятной для читателя. Камо Мабути утверждал, что поэзия «Манъёсю» полностью свободна от какого-либо чужеземного влияния, это естественное выражение национальных чувств, национального духа.

Однако одной поэзии было явно недостаточно для создания национальной религиозно-философской системы. Эта задача выпала на долю второго основоположника кокугаку — Мотоори Норинага (1730—1801). Предки Мотоори некогда принадлежали к самурайскому сословию, но к XVIII в. семья обеднела и, утратив прежнюю сословную принадлежность, была приписана к торговому сословию. Мотоори выбрал своей профессией традиционную китайскую медицину. Он также изучал некоторое время конфуцианство в частной школе. Не будучи самураем, он был лишен возможности поступить в одну из школ, находившихся в ведении центрального правительства или правительств отдельных княжеств, поскольку подавляющее большинство таких школ не допускало в число своих студентов представителей четвертого сословия. Считают, что это обстоятельство, возможно, повлияло на резко отрицательную позицию, занятую Мотоори в отношении конфуцианства.

Однако несравненно более важным обстоятельством является то, что в японском обществе того времени росло недовольство режимом токугавского сёгуната. В конце XVIII — начале XIX в. значительно ухудшилось экономическое положение страны. В связи с изменениями в международной обстановке перед Японией возникла угроза утраты самостоятельности. Все это породило стремление подвергнуть критическому пересмотру курс сёгунского правительства не только в области внешней и внутренней политики, но и в сфере идеологии. Конфуцианство, являясь офици-



альной религиозно-философской доктриной сёгуната, к тому же чужеземного происхождения, не могло быть принято идеологами национального возрождения.

Кокугакуся испытывали определенные трудности в поисках доктрины, которая могла бы лечь в основу оригинальной национальной идеологической системы, так как уже на ранних стадиях своего развития японская культура испытывала мощное влияние более развитой культуры материковой Азии. Принятие в VI в. буддизма на долгое время оттеснило национальную японскую религию — *синто* на второй план. Положение синто не изменилось и позднее, когда буддизм вынужден был уступить часть своих позиций конфуцианству. Тем не менее синто не исчезло. Оно продолжало сохраняться при императорском дворе, поскольку император рассматривался как прямой потомок богини Аматэрасу, верховного божества синтоистского пантеона. Оно бытовало и в народе в виде различных местных культов. Однако при этом в синто отсутствовали сакральные тексты, на которых могло бы быть построено оригинальное этико-моральное учение. Задачей кокугакуся стало обнаружение, комментирование и канонизация подобных текстов.

Дело Камо Мабути по возрождению «чистого синто» продолжил Мотоори Норинага, обратившись к дешифровке, комментированию и изучению историко-мифологического свода VIII в. — «Кодзики» («Запись о делах древности»). Он посвятил этому труду около 30 лет жизни, написав «Кодзики-дэн» («Комментарий к „Кодзики“»). Труд Мотоори как филолога, сумевшего, хотя и не без некоторых ошибок, как выяснилось в наше время, расшифровать текст «Кодзики», ставший уже в средние века полностью непонятным, безусловно, заслуживает высокой оценки. Однако толкование, данное Мотоори текстам «Кодзики», свидетельствует о том, что они были восприняты им совершенно некритически.

«Кодзики» представляет собой запись мифов, легенд, отдельных исторических фактов, генеалогических таблиц японских правителей, которых в японоведческой литературе принято называть императорами, а также близких им семей и, по существу, не может рассматриваться как основа философской идеологической системы. Однако это обстоятельство не остановило Мотоори, утверждавшего, что сфера бытия, связанная с богами, лежит за пределами человеческого понимания и не подлежит рационалистическому тол-

кованию. Он выделил в синтоистском пантеоне культ жизненных сил, представленный божествами Таками-мусуби-но ками (витальность) и Ками-мусуби-но ками (плодородие), и культ божественной прародительницы императорского дома — богини солнца Аматэрасу.

Центральное место в учении Мотоори заняла идея почитания императора. Весь мифологический свод, вошедший в «Кодзики», был воспринят Мотоори как абсолютная, не подлежащая никакому сомнению истина. Он считал, что вызванный естественным движением души акт поклонения богам значит гораздо больше, чем все рационалистические философские системы. Таким образом, центр тяжести из сферы рационального был перенесен в сферу эмоционального, считавшегося проявлением истинно японского духа. Взгляды Мотоори были отчасти реакцией на засилье конфуцианской схоластики, но в значительно большей степени были связаны с ростом национального самосознания перед угрозой иностранного вторжения. Так или иначе Мотоори канонизировал новую, независимую от буддизма и конфуцианства сферу классики, сыгравшую в дальнейшем важную роль в культурной и политической жизни японского народа. Он сделал кокугаку наукой, заслуживающей серьезного изучения, и придал несистематизированным до того времени верованиям синто значение священного канона.

Хирата Ацутанэ (1776—1843) пошел значительно дальше своего предшественника, провозгласив превосходство синто над всеми другими религиями и отраслями знания. К присущему Мотоори преклонению перед японской классикой Хирата добавил нетерпимость ко всему чужеземному. При этом он черпал свои аргументы в пользу превосходства синто, не особенно заботясь об их корректности, и в тех самых буддийских и конфуцианских теориях, против которых так яростно восставал, и даже в европейской науке. Так, он одобрительно отзывался о гелиоцентрической системе Коперника, поскольку она, по его мнению, подтверждала синтоистскую космогонию. Он утверждал также, что японцы имели письменность до заимствования ее из Китая, в доказательство чего предъявил текст, который оказался корейским алфавитом XV в. Тот факт, что библейское предание говорит о потопе, а японские хроники не содержат упоминания о чем-либо подобном, он истолковывал как свидетельство того, что Япония расположена выше всех остальных стран, и т.п.

Несмотря на то что труды Хирата Ацутанэ не выдерживают серьезной научной критики, они сыграли важную роль в борьбе за подъем национального самосознания в предмэйдзийский период. Их простота, непосредственное обращение к национальному чувству сделали популярными выраженные в них идеи неосинтоизма. Мысль о том, что Япония — первая среди других стран, потому что солнце появляется раньше всего в ней, была доступна самому малообразованному человеку и имела видимость неоспоримого доказательства. В своей работе «Кодо тайи» («Сущность древнего пути», 1811) Хирата прямо утверждал, что японцы, будучи потомками богов, «совершенно отличаются от народов Китая, Индии, России, Голландии, Сиамы, Камбоджи и всех других стран мира и стоят выше их». Взгляды Хирата Ацутанэ сыграли заметную роль во время революции Мэйдзи. Лидеры нового правительства, стремясь обеспечить единство нации, быстро оценили возможности, тающиеся в неосинтоизме, доктрины которого стали усиленно пропагандироваться в школе, армии, внедряться в сознание народа через прессу.

Наконец, необходимо сказать еще об одном направлении общественной мысли, игравшем важную роль накануне «открытия» страны, а именно о так называемой школе Мито — Митогаку. Школа Мито была создана в XVII в. Токугава Мицукуни, принадлежавшим к младшей ветви дома Токугава, с целью составления полной истории Японии. В конце XVIII — XIX в. ветвь Мито выдвинулась на ведущие позиции ввиду отсутствия наследника в главной ветви и вследствие той роли, которую она играла в идеологической жизни страны. Школа Мито выдвигала следующие положения: «Синто и конфуцианство — едины» (*синфу фунни*); «литература и военное искусство не противостоят друг другу» (*бумбу фуги*); «верность императору и родителям едина по своей сущности» (*тёко иппон*). Это была попытка примирить идейных сторонников императорской власти со сторонниками сёгунского правления, консолидировать религиозную, политическую и интеллектуальную жизнь Японии в напряженной обстановке начала XIX в.

Главным политическим вопросом, стоявшим перед страной, был вопрос о «южных варварах» — так называли японцы европейцев, корабли которых впервые приплыли в Японию со стороны южных морей. Два ведущих идеолога

школы Мито — Аидзава Сэйсисай (1782—1863) и Фудзита Токо (1806—1855) считали, что с «южными варварами» следует поступать так же, как в свое время поступили с «северными варварами» — айну, для борьбы с которыми собственно и был назначен *сэй-и-тайсёгун* (букв. «военачальник, посланный для борьбы с варварами»). Наиболее полно кредо школы Мито по этой проблеме было изложено в труде Аидзава «Синрон» («Новые предложения», 1825). Аидзава призывал к немедленному изгнанию варваров, усматривая в этом «великую возможность», которая случается раз в тысячелетие и которую нельзя упустить. Он считал, что идея «почитания императора» (*сонно*) должна объединить всю страну, смыкаясь в этом пункте с идеологией неосинтоизма. Залог победы над варварами Аидзава видел в особом характере японского государства — страны, созданной божественными прародителями, расположенной в центре мира и управляемой непрерывной линией потомков богини солнца Аматэрасу, а также в особом нравственном складе японцев, которым изначально присуща преданность императору и родителям, ради которых они живут и умирают.

Эти положения Аидзава в дальнейшем легли в основу концепции *кокутай* — национальной и государственной общности японского народа, — в которой были соединены идеи синто, конфуцианства и бусидо. Концепция кокутай имеет синкретический характер, будучи одновременно и религиозной, и морально-этической, и политической доктриной. Она оказалась очень живучей и была популярна еще во время второй мировой войны.

Таковы в общих чертах основные идеологические течения, получившие распространение в японском обществе накануне революции Мэйдзи.

### Курс на «просвещенную цивилизацию»

Выйдя из состояния изоляции и столкнувшись с развитыми странами Запада, Япония как альтернативу колониальной зависимости выбрала курс на ускоренное усвоение достижений Запада. Поспешность в развитии, в заимствовании и освоении нового сказалась и в форме и в содержании культурных процессов этого времени.

Начиная с 1868 г. новое правительство стало проводить политику широкого целенаправленного заимствования западной культуры, науки и техники. Это способствовало оживлению экономической и культурной жизни Японии. Быстро развивались промышленность, транспорт и связь. Рост экономики сопровождался заметными успехами в области технических и естественных наук. Значительный прогресс отмечался в медицине, сейсмологии, биологии, сельскохозяйственных науках. Интенсивно развивались освободившиеся от искусственной изоляции и конфуцианских ограничений гуманитарные науки.

Широкое восприятие иностранной культуры для Японии не было новым. Волну такого заимствования из Китая Япония пережила сначала в VII—VIII вв., а затем и в XIV—XV вв. Но китайское влияние в тот период сказывалось почти исключительно на аристократии и духовенстве — привилегированных слоях общества. В отличие от этого при заимствовании европейской культуры в новое время происходила перестройка повседневной жизни широких масс населения, хотя часто западное влияние шло в ущерб традиционному культурному наследию. В первые десятилетия после революции Мэйдзи происходила ломка традиций в области искусства, эстетических воззрений, религиозного пиетета. И эта ломка не была безболезненной.

Всестороннее преобразование японского общества по европейскому образцу началось в 1871 г., когда правительство Мэйдзи провозгласило политический курс *буммэй кайка* («просвещенная цивилизация»), направленный на превращение Японии в современное централизованное государство, на укрепление его основ [123, т. 2, с. 76]. В соответствии с новым политическим курсом правительство стало отправлять большие группы молодых людей на учебу в Европу и США. Направленное в 1871 г. во главе с министром иностранных дел Ивакура Томоми посольство в 15 стран, с которыми у Японии к тому времени были установлены дипломатические отношения, стало первым крупным дипломатическим шагом после реставрации Мэйдзи. В состав посольства входили члены правительства, советники, переводчики и студенты — всего около 100 человек. Поездка продолжалась почти три года, с 1871 по 1873 г., и в числе прочих задач имела своей целью ознакомление с культурой и государственным устройством стран Европы и Америки [156, т. 7, с. 30, 31].

В Японию приглашались иностранные специалисты, преподаватели, технические советники. В 1873 г. в Токио открылась военная академия, в которой обучение военному делу командного состава японской армии было поручено французским офицерам. Примерно в это же время были созданы военно-морская академия и военно-морское инженерное училище. Преподавание в них велось английскими офицерами на английском языке. Многие слушатели этих учебных заведений проходили практику в Англии и США. Начался бум открытия частных школ европейской ориентации (*ёгакудзюку*), которые пришли на смену прежним школам китайской и голландской ориентации (*кангакудзюку* и *рангакудзюку*). К 1874 г. только английских школ (*эйгакудзюку*) в Токио было более 120 [123, т. 2, с. 75].

Происходили заметные изменения в образе жизни японцев. В 1872 г. был отменен традиционный лунный календарь, введен общеевропейский григорианский и установлен день отдыха в воскресенье. Появилось железнодорожное сообщение и телеграфная связь между отдельными городами. Была налажена почтовая служба сначала между отдельными городами, потом в масштабах всей страны, а в 1872 г. Япония присоединилась к международному почтовому соглашению. В Токио, в районе Гиндза, правительство построило большие кирпичные дома и магазины в европейском стиле. Эти дома сдавались внаем и при условии выплаты определенных сумм переходили в собственность съемщика. На улицах появилось газовое освещение [156, т. 7, с. 20, 21].

Проведение в жизнь политического курса буммэй-кайка должно было позволить Японии быстро ликвидировать отставание от стран Запада в экономической и военной областях и путем заимствования внешних проявлений европейского образа жизни показать западным державам, что они имеют дело с современной цивилизованной нацией. Поэтому на ранних этапах это движение нередко было окрашено в космополитические тона и для некоторых сводилось к слепому подражанию Западу, приобретавшему иногда комический характер.

Вместе с практическими знаниями с Запада пришли разнообразные идеи в области экономики, политики, права, государственного устройства, философии и т.д., усвоение которых способствовало развитию и использованию прак-

тических знаний. Благодаря усилиям японских ученых-просветителей японскому обществу стали известны труды крупнейших европейских мыслителей, а также общедемократические идеи свободы, равенства, независимости, самоуправления, человеческих прав и т.д. [194, с. 115—118].

Книжный рынок был наводнен переводной европейской литературой по вопросам политики, права, экономики, образования, искусства. Резко повысился уровень издательской культуры. Все это было бы невозможно без внедрения новой европейской техники печати, без широкого применения для набора металлического шрифта. Инициатором его введения в Японии считается рангакуся из Нагасаки Мотоки Сёдзо (1823—1875). Он изучал голландский язык и кораблестроение, интересовался книгопечатанием. Печатному делу Мотоки учился у американца Вильяма Гэмбла. Освоив западную технику изготовления типографского шрифта и овладев способом шрифтолитейного производства с использованием гравированных матриц, он начал применять современную наборную печать. После революции Мэйдзи Мотоки переехал в Токио и там в районе Цукидзи в 1872 г. открыл большую хорошо оборудованную типографию.

Значительный вклад в развитие техники печати в Японии сделал итальянский гравер Эдуардо Кьосоне (1832—1897), приглашенный японским правительством на службу в 1875 г. С его именем связано освоение японцами техники высокой и глубокой печати, налаживание выпуска бумажных денег, появление первых художественно выполненных печатных портретов.

Техника печати быстро прогрессировала. Станки ввозились из европейских стран, по их образцу создавались японские. В 1890 г. был освоен метод фототипии, в 1896 г. появилась трехцветная печать и стала широко использоваться для печатания иллюстрированных обложек массовых журналов, в 1914 г. начала применяться офсетная печать, была пущена в ход первая ротационная печатная машина, в 1915 г. создан монотип с японским шрифтом. Техника печати европейского типа получила всеобщее распространение [136, с. 29, 30].

Огромную роль в политической и культурной жизни страны в этот период играла периодическая печать.

Еще до переворота Мэйдзи в стране начали выходить газеты «Батабия симбун», «Симбунся», «Банкоку симбунся».

После 1868 г. число газет резко возросло. Начиная с 1870 г. одна за другой стали появляться ежедневные газеты — сначала «Йокогама майнити симбун», затем с 1872 г. начали выходить «Токё нити-нити симбун», «Юбин хоти симбун», «Ниссин синдзиси» и др. Была организована их регулярная продажа [123, т. 2, с. 75] в условиях общего оживления политической жизни в стране после революции, когда начали проводиться серьезные преобразования в жизни общества, а социальной опорой правительства вместо замкнутой группы высших феодалов стали более широкие круги помещиков и буржуазии.

Прогрессивно настроенное дворянство и буржуазия нередко критиковали на страницах периодической печати половинчатые реформы, проводимые правительством. Чтобы воспрепятствовать появлению оппозиционных газет, власти в 1869 г. издали специальное «Положение о печати» («Сюппан дзёрэй»), установившее правительственный контроль над издательским делом.

После революции Мэйдзи цензура не стала мягче. Она по-прежнему сражалась с антиправительственными высказываниями, а в сфере идеологии центр тяжести ее забот переместился с христианских и антиконфуцианских идей на идеи социалистические и коммунистические. Положение о печати требовало перед публикацией представлять в специальный правительственный орган изложение содержания книги с указанием имени автора и места его проживания. После публикации в цензурное управление должно было передаваться пять экземпляров книги. Газеты тоже подлежали цензуре, но уже после выпуска.

С 1875 г. функции цензурного управления стал исполнять специальный отдел в министерстве внутренних дел (*наймусё*). В том же году были изданы два положения о печати, существенно ограничивавшие свободу слова, — «Законоположение о клевете» («Дзамборицу») и «Положение о газетах» («Симбунси дзёрэй»). Государство полностью установило свой контроль над печатью. Для периодической печати настали трудные времена. В начале 1886 г. было закрыто 47 газет, а к концу года из 355 газет осталось только 199. В течение пяти лет, с 1875 по 1880 г., за нарушение законов о печати было посажено в тюрьму более 200 человек.

В 1887 г. положения о печати, в частности периодической, были пересмотрены в сторону еще большего ужесто-



чения. Из 600 журналов, появившихся между 1877 и 1880 гг., ни один не смог выпустить более двух-трех номеров. Были запрещены ввоз и продажа иностранных газет с недозволенной информацией.

В 1893 г. «Положение о печати» было заменено «Законом о печати» («Сюппан хо»), который оставался в силе до второй мировой войны. По этому закону запрещалось в среднем 100 публикаций в месяц. В 1909 г. «Положение о газетах» было заменено «Законом о газетах» («Симбунси хо»). Усилились гонения на издания, содержавшие социалистические идеи. Были запрещены и изъяты из библиотек и школ вышедшие в предшествующие десятилетия издания, на которые было распространено действие этого закона. Цензурные ограничения, связанные с вопросами морали, затронули и классиков мировой литературы: были запрещены произведения Боккаччо, Золя, Флобера и др. Только за один 1913 г. в общей сложности было запрещено 1096 книг [185, т. 2, с. 252].

Несмотря на цензурные ограничения, в первые десятилетия после революции Мэйдзи по всей Японии продолжало увеличиваться число газет самого разного направления. С 1874 г. начали выходить газеты, вскоре получившие широкое распространение, — «Ёмиури симбун», «Асахи симбун», «Асано симбун» и др. Газеты стали играть большую роль в политической жизни страны. На их страницах велись политические дискуссии, печатались острые публицистические статьи по злободневным проблемам. Еще больше возросло значение печати накануне и после учреждения парламента, когда стали издаваться новые газеты: «Дзидзи симпо», «Дзию симбун», «Осака асахи симбун», «Осака майнити симбун», «Кокумин симбун» и многие другие [149, с. 200].

Под давлением либеральной оппозиции и широкой кампании в печати в 1881 г. был издан императорский указ с обещанием в ближайшие десять лет учредить парламент. В страны Европы и США была послана группа сановников во главе с крупным государственным и политическим деятелем Ито Хиробуми (1841—1909) для изучения конституционных систем западных государств. Почти все системы были отвергнуты как чрезмерно демократичные. Наиболее подходящей для Японии была признана прусская олигархическая система. Поэтому моделью для первой японской

конституции послужила германская конституция. На ее основе создали проект конституции Японии, которая была введена в действие в 1889 г.

Конституция не изменила радикально абсолютистского характера японской монархии, но формально декларировала некоторые демократические свободы (свободу совести, печати, собраний). В стране начали создаваться политические партии. В 1890 г. был учрежден парламент. Япония обрела государственное устройство европейского типа. Политическая жизнь в стране активизировалась еще больше.

На рубеже XIX и XX столетий появилась рабочая и социалистическая печать. В 1897 г. стал выходить первый журнал для рабочих «Родо сэкай», главным редактором которого был Катаяма Сэн. В 1903 г. в Токио было организовано издательское общество «Хэйминся», возглавляемое социалистами. Оно стало издавать газету «Хэймин симбун», где был опубликован ряд материалов, сыгравших важную роль в распространении социалистических и коммунистических идей в Японии. В годы русско-японской войны на ее страницах велась активная антивоенная пропаганда. Традиции этой газеты продолжали ее преемники — журналы «Тёкугэн» и «Хикари», выпускавшиеся издательством «Хэйминся» с 1905 г. В 1907 г. «Хэймин симбун» была возрождена как орган японской социалистической партии.

Западное влияние сказывалось и во внешнем облике японцев: одежде, обуви, причёске. Еще до революции Мэйдзи форма западного образца была принята японскими военными, затем она была введена для полицейских и кондукторов в поездах. В 1872 г. европейское платье было принято как парадная, а в 1876 г. и как повседневная форма одежды для чиновников. В 1872 г. в европейскую одежду впервые облачились император и его приближенные. По этому поводу один из аристократов консервативной ориентации — Хасимото Дзицурэй писал: «Увидев европейское платье на императоре и стул под ним, я был чрезвычайно поражен и вздохнул с сожалением» [156, т. 7, с. 44].

В 70-е годы европейская одежда как более практичная и современная стала все более широко распространяться среди мужского населения городов. При этом она часто причудливо сочеталась с элементами традиционного нацио-

нального костюма. Нередко можно было увидеть человека в кимоно и европейских брюках или в европейском пиджаке и хакама<sup>3</sup>. Женщины и жители сельских районов гораздо медленнее принимали европейскую одежду. Особенно тяжело японцам было приспособиться к ношению европейской обуви, существенно отличавшейся от традиционной японской.

В 80-е годы европейскую одежду приняли и женщины. Среди части населения японских городов в моду вошло женское европейское платье и европейская прическа. Введение же короткой европейской стрижки для мужчин стало серьезной проблемой и не обошлось без нажима сверху.

Правительство прилагало максимум усилий, чтобы японцы в глазах иностранцев выглядели цивилизованной нацией. Были запрещены старые обычаи, которые казались европейцам варварскими: общие публичные бани, татуировка, продажа порнографических книг и гравюр и др. Японская традиционная мужская прическа *тёммагэ* — длинные волосы, закрученные в пучок на макушке, — казалась иностранцам странной и потому не подходила для граждан обновленной Японии.

Самыми дисциплинированными вновь оказались военные, которым пришлось расстаться с пучками, чтобы надеть форменные головные уборы. Штатские же не спешили с отказом от традиционной прически. В 1871 г. вышел приказ о стрижке, обязательной для всех (*сампацу рэй*). В 1873 г. остриг волосы император, и в том же году <sup>3</sup>/<sub>4</sub> мужского населения Токио сделали то же самое [123, т. 2, с. 74].

Короткая стрижка стала считаться показателем прогрессивности. Многие отпускали усы и бороды по западному образцу. Но низшие слои общества не сразу принимали эти новшества. Правительство было вынуждено издавать соответствующие распоряжения. Несмотря на это, в деревнях одни, прочитав вывешенные на столбах директивы, продолжали носить *тёммагэ*, другие нехотя подчинялись, срезали только пучок и оставляли длинные «волосы сожаления», свисавшие на плечи. Только к 90-м годам короткая стрижка была в основном принята по всей Японии.

<sup>3</sup> Хакама — широкие шаровары в складку, часть японской официальной одежды.

Среди заимствованных новшеств была и практика употребления мяса в пищу. В связи с буддийскими запретами и недостатком диких животных в стране японцы традиционно воздерживались от употребления в пищу мяса четвероногих. Считалось, что нарушивший этот запрет осквернен и заслуживает небесной кары. Если кому-нибудь в порядке исключения прописывали мясо как лечебное средство и он в течение трех дней употреблял мясную пищу, этот человек считался нечистым и даже не имел права молиться богам [156, т. 7, с. 19]. Стремление к европеизации вызвало появление в городах ресторанов, специализировавшихся на приготовлении мясных блюд. Распространилось мнение, что человек не может считаться цивилизованным, если он не ест мяса, и что европейцы своими достижениями обязаны калорийности мясной пищи. Появились сторонники и поклонники мясной кухни. Тогда и изобрели *скияки*, популярное ныне среди иностранцев японское национальное мясное блюдо.

Стремление к усвоению нового приводило подчас к отрицанию ценности культурного наследия прошлого. Были отдельные случаи разрушения исторических памятников, сожжения древних храмов, уничтожения произведений искусства.

Например, в 1868 г. во время официальной распродажи имущества храма Кофукудзи в Наре была за бесценок продана на слом пятиярусная пагода. Купившего ее интересовал только золотой декор сооружения, и, чтобы избежать лишних расходов, он хотел просто сжечь ее, а оставшееся после пожара золото собрать. Но жители соседних кварталов, опасаясь, что огонь может перекинуться на их дома, запротестовали. Пагоду разрушили, из ее брусьев и балок построили школу, которая также вскоре была ликвидирована.

На другой аналогичной распродаже была продана одна из башен знаменитого замка в Химэдзи. Ее спасло лишь то, что расходы на ее разборку и перевозку оказались слишком большими. В 1871 г. в связи с проведением электрической линии была вырублена значительная часть славившейся красотой сосновой аллеи вдоль дороги Токайдо на участке между Йокогамой и Одаварой. Для хозяйственных нужд предполагалось вырубить деревья и в районе Уэно в Токио и многократно воспетую японскими поэтами сакуру в горах

Ёсинояма (пров. Ямато). Таких примеров было множество [156, т. 7, с. 35—38].

Некоторые особенно горячие сторонники курса буммэй-кайка доходили до анекдотических предложений, рекомендуя принять английский язык в качестве национального языка Японии или заявляя, что японцам следует как можно скорее посредством смешанных браков породниться с кавказской расой, чтобы приобрести ее высокие этнические качества [222, с. 165].

Первая волна европеизации не встречала серьезного сопротивления, но уже с середины 80-х годов отношение японской общественности к бездумному следованию западным образцам и пренебрежению национальными ценностями начало меняться. Кроме того, не все социальные группировки одинаково относились к происходящим переменам. Так, в очень сложной ситуации оказались бывшие самураи, которых насчитывалось примерно 400 тыс. Это была единственная социальная группа, которая поставляла кадры школьных учителей, армейских офицеров, полицейских, руководителей промышленности, делопроизводителей, административный персонал. Правительство было заинтересовано в том, чтобы привлечь их на свою сторону, но ущемленное в материальном и социальном плане самурайство, особенно его консервативная часть, не всегда было лояльным по отношению к новому правительству. Многие реформы их задевали и вызывали недовольство. Их оскорбило уравнивание сословий в правах перед законом и введение всеобщей воинской повинности, лишившее их исключительного права на защиту отечества и связанных с ним привилегий. Они с трудом перенесли такие новшества, как запрещение традиционной прически тёммагэ и самурайского ритуального самоубийства харакири. Когда же в 1876 г. им запретили носить мечи, которые с незапамятных времен были символом их доблести и чести, это вызвало в ряде случаев открытое возмущение [194, с. 99]. Антизападные настроения получили дальнейшее развитие на рубеже веков, во время японо-китайской и русско-японской войн.

## Просветители эры Мэйдзи

Угроза колонизации страны делала насущной задачу прочной консолидации нации. А ее выполнение было невозможно без просвещения народа, широкого распространения идеи необходимости единого сильного государства. Так, борьба за создание богатого, сильного в военном отношении государства и просвещение народа стали теми целями, которые правительство Мэйдзи ставило перед своим бюрократическим аппаратом.

Середина 70-х была отмечена активизацией деятельности просветителей в самых разнообразных сферах. Термин «буммэй-кайка» выражал основные идеалы того времени. Под ним подразумевалось главным образом то, что проникало в Японию с Запада, все остальное считалось консервативным и отсталым. На первом месте, как и раньше, была материальная цивилизация. Но отдельные деятели движения просветителей шли дальше буржуазных прагматиков. Они понимали, что западная цивилизация включает также широкую сферу философии, искусства и морали. Именно тогда в обиходе появилось новое слово *бунка* (культура), которое понималось в смысле «духовная цивилизация». И это слово постепенно стало звучать чаще, чем слово «буммэй» (цивилизация) [26, с. 102].

В 1873 г. было создано общество просветителей «Мэйрокуся» («Общество шестого года Мэйдзи»). В него вошли десять наиболее видных политических и общественных деятелей Японии, семеро из которых получили образование в разных странах Европы. В их числе были Мори Аринори (1847—1889), Нисимура Сигэки (1828—1902), Фукудзава Юкити (1835—1901), Ниси Аманэ (1826—1894), Като Хиroyuki (1836—1916) и др. Все они, за исключением Фукудзава, занимали ответственные посты в правительстве, что давало им возможность свободно пропагандировать свои идеи.

Японские просветители стремились использовать европейские знания во благо нации, чтобы укрепить позиции Японии как суверенного государства, хотя этому мешали последствия длительной культурной изоляции. Призыв к широкому развитию внешних сношений стал одним из важных аспектов их деятельности.

Придерживаясь в большинстве случаев вполне умеренных взглядов, просветители ратовали за «просвещение сверху», и их идеи стали орудием в борьбе за устранение препятствий на пути становления капиталистической Японии, за претворение в жизнь лозунга *фукоку кёхэй* («богатая страна, сильная армия»). В их понимании, дух времени неумолимо диктовал необходимость построения буржуазного общества и их деятельность отвечала потребностям такого общественного развития. Они выступали глашатаями буржуазных идей.

Но были в «Мэйрокуся» и ученые, не состоявшие на государственной службе. Наиболее ярким их представителем был Фукудзава Юкити. Он выступал против зависимости культурно-просветительской деятельности от политических устремлений правительства, отстаивал свободу научной мысли и систему частных школ в качестве главного аппарата народного образования.

Фукудзава Юкити, происходивший из семьи низкорангового самурая, позднее в своей автобиографии («Фукуо-но дзидэн», 1899) писал, что его юность прошла в мире, в котором положение человека в обществе было наследственным, установленным раз и навсегда. «Из поколения в поколение старшие вассалы оставались старшими вассалами, служившие в пехоте (*асигару*) оставались пехотинцами, а те, что занимали среднее положение, оставались на своем месте, и, сколько бы лет ни проходило, не было ни малейших перемен» (цит. по [179, т. 3, с. 76]). Будучи вторым сыном в семье, Фукудзава не мог наследовать должность отца, поэтому его готовили к карьере священника, так как на этом поприще он мог бы занять положение, соответствовавшее его способностям. Однако Фукудзава избрал другой путь, занявшись изучением китайской философии и культуры. Постепенно Фукудзава пришел к мысли о необходимости изучения европейской науки. Он переехал в Нагасаки и занялся голландским языком, который по традиции все еще считался в Японии лучшим средством для знакомства с достижениями «южных варваров».

Каково же было разочарование Фукудзавы, когда, приехав в Эдо, он обнаружил, что голландский язык далеко не самый распространенный в Европе. Рассказывают, что он буквально на следующий же день приступил к изучению английского языка и вскоре настолько преуспел в этом, что

получил должность переводчика при сёгунском правительстве. Это дало ему возможность трижды, в 1860, 1862 и 1867 гг., побывать в Европе и Америке в составе официальных правительственных миссий. Непосредственное знакомство с жизнью народов Запада имело большое значение для всей дальнейшей деятельности Фукудзава Юкити как просветителя — он стал противником косной феодальной системы, в рамках которой важные чиновники токугавского правительства обращались с ним так, «как будто бы он принадлежал к какой-то другой расе, был червяком» (цит. по [179, т. 3, с. 77]). Он был горячим поборником модернизации жизни японского общества.

Фукудзава не принимал прямого участия в бурных событиях, предшествовавших революции Мэйдзи, считая своим призванием не военное дело и политику, а деятельность в области просвещения, которое по его убеждению должно было стать главным средством проведения политики модернизации в Японии. Еще за десять лет до революции Мэйдзи Фукудзава открыл в Эдо частную школу по изучению западных наук. В школе преподавали английский язык и ряд отраслей знаний, которые могли быть изучены на основании английских источников. С 1868 г. эта школа стала называться Кэйо гидзюку (колледж Кэйо)<sup>4</sup>, а в 1890 г. на ее базе был основан университет Кэйо, который вплоть до наших дней является одним из самых крупных и престижных высших учебных заведений Японии.

Однако наибольшую славу Фукудзава заслужил как один из самых популярных и талантливых публицистов и просветителей своего времени. Он сделал многое для того, чтобы убедить японскую общественность в необходимости освоения достижений западной цивилизации. Уже первая его книга «Сэйё дзидзё» («Описание Запада», 1868), разошедшаяся невиданным по тому времени тиражом в 150 тыс. экземпляров, создала ему репутацию признанного знатока различных сфер жизни стран Запада. Еще больший успех имел его следующий труд «Гакумон но сусумэ» («Призыв к науке»), 17 выпусков которого, опубликованные Фукудзава в 1872—1876 гг., разошлись тиражом в 200 тыс. экземпляров каждый. Центральная идея этого произведения выражена достаточно ясно уже в его первых строках.

<sup>4</sup> Кэйо — название периода, охватывавшего 1865—1867 гг.



«Говорят, — пишет Фукудзава, — что Небо не создает одного человека выше или ниже другого. Это означает, что Небо делает людей равными от рождения. Не существует различий от рождения между высокородными и простолюдинами. Следовательно, все люди благодаря трудам своих рук и интеллекту могут свободно использовать мириады вещей в этом мире для удовлетворения своих повседневных нужд и жить счастливо, если они не нарушают прав других людей. Однако, наблюдая мир, мы видим людей мудрых и глупых, богатых и бедных, высокопоставленных и простолюдинов, между положениями которых такая же разница, как между облаком и грязью. Причина такого положения дел ясна... Если человек не будет учиться, он останется невежественным, а невежда — это глупый человек. Поэтому разница между умными и глупыми сводится к вопросу об образовании» [172, с. 1].

Хотя аргументация Фукудзава в пользу образования представляется теперь излишне прямолинейной, это несколько не умаляет общего демократического характера его рассуждений. Нужно сказать, что принцип равенства всех людей по рождению Фукудзава распространял и на нации в целом. Существующие же различия в положении отдельных государств он объяснял уровнем просвещения, достигнутым народом той или иной страны. Заслуживает внимания также тезис Фукудзава о том, что существует непосредственная связь между свободой личности и независимостью нации. Сила государства, считал он, зависит от того, какими правами располагают его граждане: если граждане неправы, у них не может быть должного чувства ответственности. Люди, привыкшие склоняться перед сильными мира сего, не смогут противостоять мощному иностранному государству. Таким образом, призыв Фукудзава к всемерному развитию просвещения был направлен не в последнюю очередь на поднятие международного статуса Японии.

Фукудзава писал также много на экономические темы, ратуя за расширение международной торговли, повышение уровня благосостояния граждан. Он был сторонником внедрения в жизнь европейских нравов, выступал против фактической полигамии, принятой среди высших слоев общества, отстаивал право вдовы на вторичный брак, но вместе с тем считал вопрос о женском образовании второстепенным для Японии. Поддерживая на первых порах «движение за

свободу и народные права», Фукудзава позднее, когда оно стало принимать более радикальный характер, отошел от него.

Другим просветителем, оказавшим заметное влияние на развитие общественной мысли этого периода, был Накаэ Тёмин (1847—1901). Его жизненный путь во многом типичен для определенной группы общественных деятелей эпохи Мэйдзи. Так же как Фукудзава, он происходил из рядов низкорангового самурайства, первое образование получил в конфуцианской школе, где главным предметом была китайская классика, и затем обратился к изучению западного языка, выбрав, правда, не английский, а французский. Поступив на работу переводчиком к французскому посланнику, Накаэ в 1871 г. вместе с миссией Ивакура отправился в Европу и пробыл два с половиной года во Франции. Как и Фукудзава, Накаэ не принимал непосредственного участия в предреволюционной борьбе, хотя также был горячим сторонником политики вестернизации. Но в целом взгляды этих видных общественных деятелей во многом расходились.

Если отношение Фукудзава к традиционной литературе, особенно конфуцианской, было резко отрицательным, то Накаэ, напротив, считал совершенно необходимым знание китайской классики и настаивал на введении этой дисциплины в курс обязательного начального образования. Возможно, что к этой мысли его привела работа над переводом труда Руссо «Об общественном договоре», во время которой он в поисках эквивалента европейской философской терминологии был вынужден прибегать к китайской конфуцианской и буддийской лексике. Впрочем, Накаэ не отвергал и национальную классику, считая, что, например, *дзёрури* (японская средневековая драма) нисколько не уступает по своим достоинствам европейской драме. В этой области его взгляды представлялись менее радикальными, чем убеждения Фукудзава.

Иначе обстояло дело в вопросе об отношении к политике, проводившейся мэйдзийскими властями. В то время как Фукудзава благополучно издавал свою газету «Дзидзи симпо» («Современные известия»), Накаэ сотрудничал в «Тоё дзию симбун» («Газета „Свободный Восток“»), которая вскоре была закрыта по распоряжению властей. Затем он стал одним из авторов статей на социальные темы в газете «Дзию симбун» («Свободная газета»), издававшейся Либе-

ральной партией (Дзююто). Однако в этой газете он проработал недолго и был выслан из Токио на основании «Указа об охране порядка» («Хоэн дзёрэй»), дававшего право полиции высылать из столицы лиц, которых она считала потенциально опасными. Накаэ переехал в Осака, где начал сотрудничать в газете «Синономэ симбун» («Утренняя заря»), продолжая критиковать правительство и выступать в защиту прав народа на свободу слова, собраний, печати. Этой теме он оставался верен до конца своих дней, даже тогда, когда в 90-х годах «движение за свободу и народные права» стало постепенно сходить на нет, причем Накаэ охватывал в своих работах значительно более широкий круг вопросов, чем большинство современных ему прогрессивных публицистов. Он настаивал на необходимости социальной защиты беднейших слоев населения, в отличие от Фукудзава не считал, что единственная причина их бедности в нежелании стать образованными людьми. Одним из первых он поднял голос в защиту равноправия обитателей так называемых специальных поселений (*буракумин*), принадлежавших к формально упраздненной после революции Мэйдзи касте «неприкасаемых» — *эта*, но фактически оставшихся презираемым, не допускавшимся к общественной деятельности сословием. Единственной группой населения, к которой Накаэ Тёмин не считал обязательным применение принципа полного равноправия, оказались женщины; по его мнению, самим Небом им было предопределено иметь разные права с мужчинами, проистекающие из различия полов, — любопытная деталь, характеризующая общий уровень духовной культуры постлемэйдзийского общества.

Накаэ принадлежат два выдающихся труда: «Обсуждение вопросов политики тремя гуляками» («Сансуйдзин кэйрин мондо», 1887) и «Полтора года» («Ити нэн юхан», 1901). Первая из этих работ написана на литературном китайском языке и только позднее была переведена на японский Кавабата Такэо и Симада Кэндзи. В ней Накаэ Тёмин затрагивал широкий круг политических и социальных проблем, по поводу которых высказывают свое мнение три слегка подвыпивших собеседника. Один из них — ярый милитарист, убежденный сторонник политики японской экспансии на Азиатский материк. Другой, «европейски образованный господин», — в противоположность первому пацифист и приверженец политики либерализма внутри страны. Тре-

тий — прагматик, избегающий крайностей, не одобряющий военную агрессию, но и не считающий правильным полный пацифизм. Он придерживается золотой середины и по другим вопросам, когда, например, либерал требует однопалатного парламента, всеобщего избирательного права, выборности местных властей, отмены смертной казни, а милитарист — увеличения вооруженных сил и усиления их влияния. Наказ высмеивает всех трех своих героев, одного за ретроградство и твердолобость, другого за нереалистичность его идей, третьего за нежелание всерьез задуматься над будущим своей страны. Книга завершается словами о том, что это была последняя беседа приятелей, так как либерал уехал в Северную Америку, милитарист — в Шанхай, а хозяин-прагматик остался дома и теперь пьет в одиночестве.

Рассмотрение в такой открытой, полемической форме различных международных и внутренних проблем и множественных подходов к их решению делало это произведение, несомненно, новаторским для своего времени. Более того, некоторые вопросы, поднятые Наказ, сохраняют свою актуальность и до нашего времени. «Многие взгляды, высказанные тремя гуляками, могут быть прямо отнесены к современному японскому обществу даже теперь, почти столетие спустя», — пишет известный писатель и литературовед Като Сюити [179, т. 3, с. 93].

Книга «Полтора года» представляет собой ряд эссе, написанных Наказ после того, как врачи нашли у него рак горла и предупредили, что ему осталось жить около полугода лет. В этих записках Наказ спокойно, с огромным самообладанием наблюдает за ухудшением своего здоровья и пишет о том, что по-прежнему продолжает доставлять ему радость и интересовать его, — это и текущие газетные новости, и посещение театра бунраку, и многое другое. Известен отрывок, касающийся некоторых особенностей истории и культуры Японии.

«При сравнении Японии с другими странами, — пишет Наказ, — становится ясно, что японцы обладают чрезвычайно развитой способностью к изменению в соответствии с требованиями времени, никогда не занимая жесткой позиции. Вследствие этого в их истории не было трагических и глупых эпизодов борьбы на религиозной почве, как это имело место на Западе» (цит. по [179, т. 3, с. 93—94]). Од-

нако эта присущая японцам черта, пишет он далее, делает их в известной степени поверхностными. «В Японии отсутствует оригинальная философия, не существует твердых принципов в области политики, равно как и последовательности в разногласиях между партиями. Причины этого кроются в данном складе ума, в нашей гибкости... мы нация, исполненная здравого смысла» (цит. по [179, т. 3, с. 94]). И это высказывание Накаэ, по мнению Катō Сюити, остается справедливым до наших дней.

Накаэ Тёмин не прожил отпущенных ему докторами полутора лет. Он умер в том же, 1901 г. почти одновременно с Фукудзава Юкити. Личные судьбы этих двух людей, оказавших такое влияние на умы своих современников, были несхожими. Фукудзава сопутствовал неизменный успех во всех его начинаниях. Он добился всеобщего признания и богатства. У Накаэ не было ни твердого положения, ни состояния.

Помимо Фукудзава Юкити и Накаэ Тёмина в первые годы Мэйдзи выдвинулась целая плеяда просветителей, среди которых отметим Накамура Масанао, Ниси Аманэ, Катō Хироюки.

Ниси Аманэ, крупный политический деятель, занявший в 1870 г. пост военного министра и ставший в дальнейшем членом палаты пэров, начал свое образование с изучения голландского и английского языков, а завершил его в Лейденском университете, где специализировался в области политики и права. Возвратившись на родину, Ниси наряду со своими прямыми государственными обязанностями большое внимание уделял просветительской деятельности. В 1874 г. он вместе с Мори Аринори, первым министром просвещения в правительстве Мэйдзи, Фукудзава Юкити, Накамура Масанао, Катō Хироюки и другими «западниками» принял участие в учреждении общества «Мэйрокуся» и издании журнала «Мэйроку дзасси», ставившего своей целью распространение просветительских идей по вопросам политики, образования и науки. Ниси первый занялся вопросами теории литературы. Этому посвящена его книга «Сто звеньев науки» («Хакугаку рэнкан», 1870), в которой впервые европейское слово «литература» было передано общепринятым теперь термином «бунгаку».

Большое значение для распространения просветительских идей имели сделанные в это время Накамура переводы

книги С.Смайlsa «Самопомощь» («Сайкоку риссикэн», 1871), которую он снабдил подзаголовком «Биографии людей Запада, выдвинувшихся своими силами», и известного труда Дж.С.Милля «О свободе» («Дзюрон», 1871). Заслуживает внимания тот факт, что Накамура одним из первых в этот период заинтересовался проблемами христианской религии, пытаясь, в отличие от Фукудзава, понять западную культуру не только рационалистически, но и сквозь призму христианской идеологии.

Идеи, связанные с христианством, оказали определенное влияние на общий характер культурной жизни и духовной атмосферы первых десятилетий эпохи Мэйдзи. Как известно, христианство, получившее некоторое распространение в Японии в XVI в., в начале XVII в. подверглось жестоким гонениям и после ряда последовательных ограничительных мер было полностью запрещено в 1614 г. После переворота Мэйдзи, в 1872 г. этот запрет был снят и разрешена проповедь христианского учения, которое вызвало большой интерес среди японской интеллигенции как одна из основ европейской цивилизации. Важная роль в распространении идей христианства принадлежит на этом этапе колледжу (позднее университету) Досиса, основанному в 1875 г. в Киото одним из видных просветителей — Ниидзима Нобору (Дзё). Знакомство с Библией способствовало лучшему пониманию японцами не только социально-политической и философской, но и художественной литературы Запада.

Немалую роль в деле распространения просветительских идей сыграл журнал «Мэйроку дзасси», который начал издаваться с 1874 г. На его страницах обсуждались проблемы японской письменности, образования, религии, экономики, права, говорилось о роли женщины в японском обществе.

Несмотря на некоторые разногласия внутри общества «Мэйрокуся», оно в целом придерживалось весьма умеренной позиции и не одобряло действий участников возникшего в начале 70-х годов либерального движения *дзю мин-кэн ундо* («движение за свободу и народные права»). Но даже такая лояльная деятельность «Мэйрокуся» к середине 70-х годов стала нежелательной для правительства. В 1875 г., когда вышел «Закон о периодической печати» («Симбунси дзёрёй»), ужесточивший цензуру и существенно урезавший формально декларированную свободу слова, журнал «Мэйроку дзасси» был закрыт, «Мэйрокуся» распалось и движе-

ние просветительства практически перестало существовать. Несмотря на непоследовательность своих позиций и эклектичность взглядов, японские просветители сыграли существенную роль в создании идеологических основ японского общества нового времени, а их популяризаторские работы и переводы основных трудов крупнейших европейских мыслителей способствовали духовному развитию нации, росту ее самосознания, послужили толчком к зарождению и распространению в Японии демократических и либеральных идей.

Просветители пытались переосмыслить европейские идеи о правах и свободе личности применительно к конфуцианской философии. Но присущие конфуцианской модели нормы межличностных отношений исключали самостоятельность, сковывали инициативу. Воспитанная многими поколениями привычка к повиновению была существенным психологическим препятствием на пути пробуждения личности и обновления общества. Традиция наследования профессии также тормозила свободное развитие человека и общества.

Конфуцианство было серьезной помехой на пути создания в Японии нового буржуазного общества. Оно было устремлено в прошлое и неизменно стояло на страже консервативных тенденций. Внимание конфуцианства к далекому прошлому имело определенный идеологический смысл и постоянно сопровождалось фальсификацией истории во имя охранительных консервативных целей.

Стремясь к распространению просвещения, утверждению новой идеологии, пропаганде прогрессивных идей, использованию современных принципов обучения, просветители были вынуждены выступать против конфуцианских традиций в образовании. Многие в их деятельности было непривычным и выглядело как вызов традиции. В частности, были непривычными доступный язык их трудов, призывы к упрощению письменности и упразднению особого письменного стиля в языке, затруднявшего распространение грамотности и образования.

Вопросы языка и письменности в мэйдзийской Японии оказались очень острыми. Образование централизованного национального государства потребовало создания единого национального литературного языка. Главной проблемой, связанной с его становлением, было то, что он, с одной

стороны, стремился к норме устно-разговорного языка, опиравшегося на диалекты, с другой стороны, не мог оторваться от классических письменных текстов, входивших в сокровищницу национальных культурных ценностей, как заимствованных у китайцев, так и созданных самими японцами. Для формирования единого национального литературного языка необходимо было ликвидировать это расхождение, достигнуть единства устного и письменного языков (*гэмбун-итти*).

Задача создания единого устно-письменного стиля языка в Японии была чрезвычайно сложной и не могла быть решена в короткие сроки. Различие графики сказывалось на лексике, традиционно фиксировавшейся этой графикой. Наибольшие сложности были связаны с *канго* — словами китайского происхождения, которые записывались иероглифами. В японском словообразовании лексика канго выполняла те же функции, что и греческие и латинские корни в словообразовании европейских языков. Канго составляли основную массу слов, вошедших в японский язык в качестве новых терминов в период активного знакомства с европейской культурой, начиная с XVII в. и после революции Мэйдзи. При создании новых терминов стремились к точности передачи смысла. Слова предназначались прежде всего для письменной речи, а уж потом вводились в устный обиход. Эти слова хорошо воспринимались в тексте, но обычно были трудны для произношения и восприятия на слух. Проблема, так остро обозначившаяся в период Мэйдзи, не получила окончательного решения. До сих пор сохраняется значительное расхождение лексики письменной и устной форм японского языка [44, с. 11—13]<sup>5</sup>.

## **Введение всеобщего обязательного образования**

Решение задач быстрого продвижения страны по пути модернизации было невозможно без широкого распространения просвещения и коренной перестройки системы народного образования, которые являлись залогом всесторон-

<sup>5</sup> После второй мировой войны в японской лингвистике встал вопрос о необходимости осуществления «второго единства речи и письма» (*дайнидзи гэмбун-итти*).



него развития японской культуры нового времени. Поэтому одним из важнейших звеньев в цепи преобразований, последовавших за революцией 1868 г., была реорганизация школьного дела. За это взялось правительство, сознававшее необходимость безотлагательного введения всеобщего обязательного образования.

В 1868 г. была создана специальная комиссия для выработки рекомендаций по реорганизации школьного обучения. В нее вошли такие видные ученые-просветители, как Фукудзава Юкити, Итида Масао и др. Были тщательно изучены системы образования Франции, Америки и Англии и в качестве основной модели выбрана французская. В 1871 г. учредили министерство просвещения (*момбусё*), которое должно было заниматься введением новой системы образования.

В 1872 г. было издано основополагающее «Положение об образовании» («Гакусэй»), провозгласившее создание единой централизованной школьной системы обучения, которое должно было стать всеобщим и обязательным: «Каждая семья и в городе, и в деревне должна быть охвачена системой образования. Этого требуют интересы укрепления государства» [112, т. 3, с. 276].

Еще до принятия Положения в стране проводились разрозненные мероприятия по созданию широкой сети школ нового типа со смешанным социальным составом учащихся. Но единой установки в отношении учебных программ или статуса таких школ не было. Тем не менее, наряду со все еще продолжавшими функционировать сельскими школами при храмах — *тэракоя* и *гогаку*, повсюду стали открываться новые школы. Они появились даже в столичном квартале Ёсивара, где гейш и куртизанок стали обучать английскому языку [201, с. 66].

В соответствии с «Положением об образовании» началось введение новой, современной системы обучения, ориентированной на западные образцы. Страна была разделена на восемь университетских округов, в каждом из которых предполагалось учредить государственный университет. Университетский округ делился на 32 района, в каждом из них должна была открыться средняя школа. Район средней школы делился на 210 участков, где надлежало создать по начальной школе. Обязательными должны были стать первые четыре года обучения [186, с. 144].

Реализация этой программы означала одновременное учреждение 8 университетов, 256 средних и 53 760 начальных школ. Но к 1879 г., через семь лет после введения новой системы, было построено только 52% запланированных начальных школ. Даже 30 лет спустя план все еще не был выполнен: в 1902 г. было только два государственных университета, 222 средние и 27 076 начальных школ.

Не просто было осуществить декларируемую обязательность обучения. В 1879 г. согласно «Закону об образовании» («Кёйку рэй»), заменившему Положение, обязательным признавалось посещение школы в течение лишь 16 месяцев для детей в возрасте от 6 до 14 лет. Это обучение растягивалось на несколько лет, при условии посещения школы не менее 16 недель в год. По пересмотренному «Закону об образовании» 1880 г. обязательными стали три года обучения, по «Закону о начальных школах» 1886 г. — четыре и по аналогичному закону 1907 г. — шесть лет [201, с. 73].

Задача создания современной централизованной системы всеобщего обязательного образования была непосильной для Японии того времени. Основную часть государственных бюджетных ассигнований на просвещение поглощали расходы на обучение специалистов в зарубежных странах (примерно  $\frac{1}{8}$  часть) и расходы на содержание Токийского государственного университета (в 1879 г. — 31,6%, в 1880 г. — 40,0, в 1881 г. — 42,8%) [201, с. 74]. Поэтому финансирование новой школьной системы еще долго оставалось тяжелым бременем для бюджета местных властей и населения. Распределение расходов на это выглядело следующим образом [201, с. 70]:

Год	Доля государства, %	Доля местного бюджета, %
1881	10,2	89,8
1885	9,5	90,5
1890	9,7	90,3
1900	14,2	85,8
1910	10,6	89,4

Новая школьная система не была обеспечена и материальной базой. По данным на 1875 г., лишь 18% школ помещалось в новых зданиях, для них предназначенных, 40% — в буддийских храмах, 33% — в частных домах,

9% — в общественных постройках (государственных учреждениях, зданиях компаний, складах и т.д.) [201, с. 74].

Введение новой системы школьного образования вызвало подчас сопротивление населения, особенно в сельской местности. Нередко приходилось прибегать к помощи полиции, чтобы привести детей в школу. И дело было не в том, что люди не понимали благ просвещения. Просто обязательное образование не было бесплатным. Плата составляла от 25 до 50 сэн в месяц и была непосильной для беднейших слоев населения. Бесплатным образование стало лишь после 1900 г., но и тогда население несло значительные расходы на строительство и содержание школьных зданий, на приобретение учебников и учебных пособий [143, с. 301].

Срок обучения в начальных школах составлял четыре года. Преподавали в них мораль, японский язык, арифметику, историю Японии, географию, рисование, пение, рукоделие и гимнастику. Допускалось создание частных школ, дававших специальные знания в области иностранных языков и других европейских наук. Но преподавание обязательных предметов, особенно морали, шло по государственным программам, утвержденным правительством.

Средние школы подразделялись на средние со сроком обучения пять лет (*тюгакко*) и старшие средние школы со сроком обучения два года (*котогакко*). В первых преподавали: мораль, японский язык, китайскую классическую литературу, иностранный язык (английский, немецкий или французский), историю, географию, математику, естествознание, физику, химию, право, экономику, рисование, пение и гимнастику. Старшие средние школы обычно имели специальный уклон: педагогический, сельскохозяйственный, коммерческий или технический.

Во многих школах при разделении педагогического процесса на предметное и духовное обучение приоритет по традиции отдавался второму, т.е. тому материалу, который содержал основные официальные идеологические установки, в том числе не раз использовавшееся впоследствии в различных исторических ситуациях японскими националистами положение об исключительности японского народа и его духовной культуры.

Реальное осуществление всеобщего обучения продвигалось довольно медленно. В 1872 г. школы посещали всего 40% мальчиков и 15% девочек. К 1892 г. эти цифры возросли до 67 и 32% соответственно. В первые годы Мэйдзи большинство учащихся занимались в школе не больше одного-полутора лет. Но даже в 1902 г. до четвертого класса начальной школы доходило всего 65% общего числа учащихся [109, т. 3, с. 247, 248].

В связи с возрастающими промышленными потребностями страны в Японии стали открываться новые сельскохозяйственные, промышленные, торговые и другие специальные школы. С 1900 по 1912 г. число таких школ возросло со 143 до 519 [109, т. 3, с. 260, 261].

Новая школьная система, особенно на первых порах, не была обеспечена подготовленными преподавательскими кадрами. В новых школах занятия вели учителя старых школ тэракоя. По данным на 1880 г., только  $\frac{1}{10}$  часть общего числа школьных учителей страны составляли выпускники школ новой системы.

Среди преподавателей новых школ, особенно в первые десятилетия после революции Мэйдзи, преобладали бывшие самураи, которые по привычке стремились быть лидерами общества и предпочитали профессии, считавшиеся почетными и связанные прежде всего со службой в государственных учреждениях, армии и полиции. Преподавательская деятельность также позволяла наставлять, направлять, вести. Поэтому во многих районах страны до конца 70-х годов преподавателями начальных школ были почти повсеместно самураи, и лишь в последующие десятилетия ситуация стала меняться.

Среди учащихся также преобладали выходцы из самурайских семей. Так, среди 240 выпускников одной из токийских начальных школ в 1878 г. 164 были из самурайского сословия, 1 из аристократов и 75 из прочих категорий. В том же году среди выпускников токийской средней школы 10 из 12 были из семей самураев. В провинциальных школах наблюдалась такая же картина. Например, в одной из школ преф. Кумамото состав учащихся по их социальному происхождению выглядел следующим образом [201, с. 77]:

Годы	Самураи, %	Остальные сословия, %
1878—1887	80	20
1888—1897	67	33
1898—1907	50	50
1908—1917	34	66

Такое преобладание выходцев из среды самурайства в школе, армии и полиции — основных институтах, воспитывавших молодое поколение, было одной из причин живучести самурайской идеологии в японском обществе и традиционной культуре этой страны.

В 1872 г. для подготовки преподавателей открылось Токийское педагогическое училище (Токё сихан гакко), затем в различных районах Японии были созданы специальные педагогические школы, но тем не менее проблема преподавательских кадров для новой школьной системы еще долго оставалась одним из слабых мест [149, с. 674].

Важным звеном в становлении новой школьной системы была высшая школа. В 1877 г. был создан Токийский университет (Токё дайгаку), в нем было четыре факультета: юридический, медицинский, филологический и факультет естественных наук. В 1886 г. открылся Технический институт и Сельскохозяйственная школа, а Токийский университет стал называться Императорским (Тэйкоку дайгаку).

Значительную роль в распространении высшего образования в Японии этого периода сыграли частные учебные заведения. Старейшим из них, как уже говорилось, была школа, созданная Фукудзава Юкити в 1858 г. К 1867 г. в этом поначалу небольшом учебном заведении обучалось уже около 300 студентов, большей частью молодых самураев, участников гражданской войны. Из стен «Кэйо гидзюку», а позднее — университета Кэйо, вышли многие известные коммерсанты и общественные деятели того времени [189, с. 21—22].

Создавалось много и других частных специальных учебных заведений, которые в дальнейшем преобразовывались в университеты. Среди них: Токийская специальная школа (Токё сэммон гакко), открытая в 1882 г. известным государственным деятелем Окума Сигэнобу и в 1902 г. ставшая университетом Васэда (Васэда дайгаку), известным как оплот либеральных идей в японской науке; Юридическая школа Мэйдзи (Мэйдзи хорицу гакко), основанная в

1881 г. и в 1903 г. преобразованная в Университет Мэйдзи (Мэйдзи дайгаку); Частная юридическая школа района Кансай (Сирицу Кансай хорицу гакко), созданная в 1886 г., а в 1905 г. получившая статус университета района Кансай (Кансай дайгаку), и др.

Нехватка преподавательских кадров вынуждала японское правительство приглашать значительную часть профессорско-преподавательского состава из Европы и Америки. Преподавание многих предметов в высших учебных заведениях велось на английском, французском или немецком языках. Иностранных преподавателей было несколько тысяч, и они были тяжелым бременем для финансов страны. Оплата услуг иностранных специалистов, находившихся на государственной службе, составляла 3,98% бюджета страны в 1868—1872 гг., 2,45% — в 1873—1877 гг. и 1,2% — в 1878—1882 гг. Отдельные министерства расходовали на эти цели еще больше. В 1869—1877 г. в министерстве промышленности эти расходы составляли 50% бюджета, в министерстве просвещения — 10% [201, с. 95]. К услугам иностранных специалистов широко прибегали и частные учебные заведения.

Однако с начала 80-х годов общее изменение идеологического курса сказалось и на этой сфере. В 1882 г. было официально запрещено чтение лекций в университетах на иностранных языках, и иностранцев начали заменять японцами, получившими образование за рубежом или в отечественных университетах.

Примерно с конца 80-х годов довольно широкое распространение получило женское образование. В начальных школах к этому времени число мальчиков и девочек сравнялось, на уровне же средней и старшей школы положение изменилось мало. В 1890 г. было открыто первое Педагогическое училище для женщин (Дзёси кото сихан гакко). С середины 90-х годов в стране стали создаваться многочисленные старшие средние женские школы (*кото дзёгакко*) и специальные женские школы (*дзёси сэммонгакко*). В 1899 г. правительство издало специальный закон, регулирующий деятельность этих школ. В 1901 г. открылся первый Японский женский университет (Нихон дзёси дайгакко). Позже девушек стали принимать и в другие высшие учебные заведения [150, с. 199].

Первое десятилетие после революции 1868 г. система школьного образования была откровенно прозападной.

Организационная структура, как уже говорилось, была заимствована во Франции, на программах и методах преподавания сказалось американское влияние. Но с 80-х годов с изменением политической обстановки и идеологического климата в стране началась переориентация педагогических установок. Возобладало мнение, что учебники, слепо копирующие западные образцы, не подходят для японских детей, а в области морали и управления государством Запад не может чему-нибудь научить японцев [112, т. 1, с. 462].

В 1880 г. «Закон об образовании» был пересмотрен в сторону большей централизации управления школой и усиления контроля над ее деятельностью. Школьных учителей стали рассматривать как государственных служащих, стражей официальной морали. Отдельным указом им было запрещено заниматься политикой. Были разработаны специальные инструкции, в том числе выпущенная в 1881 г. «Памятка для учителей начальных школ» («Сёгакко кёин кокороз»), вручавшаяся каждому из них. От учителей требовалось глубокое знание конфуцианских принципов, их интерпретация в интересах нации и государства, воспитание детей в духе лозунга «сонно айкоку» («почитание императора и любовь к родине») [112, т. 3, с. 235].

В 1885 г. министром просвещения стал энергичный государственный деятель Мори Аринори (1847—1889). При нем школьная система была еще более централизована. Деятельность школ регламентировалась специальными законами о школе (*гакко рэй*), которые издавались для каждого вида школ отдельно (*сихан гакко рэй*, *сёгакко рэй*, *тюгакко рэй* и т.д.).

Одним из существенных нововведений Мори было назначение директорами педагогических училищ отставных военных высокого ранга, которые стали вводить в учебных заведениях строгую военную дисциплину, имевшую целью воспитание сильного характера. Будущие преподаватели должны были закалить свой дух и иметь хорошую физическую подготовку. Министр просвещения держал под личным контролем подготовку кадров воспитателей, которые должны были обеспечить сохранение единства нации и безусловную верноподданность народа. К концу XIX в. большинство школ страны было укомплектовано выпускниками педагогических училищ, практически прошедшими

военную подготовку. Они стали создателями особой националистической атмосферы в школе, которая распространялась и за ее пределы.

### **Создание современного транспорта и средств коммуникации**

К началу 90-х годов XIX в. в Японии был завершен первый этап модернизации. На протяжении жизни одного поколения в стране были созданы политические, экономические и культурные предпосылки для ее дальнейшего развития в качестве современного государства. Одной из важнейших предпосылок общего прогресса было расширение и совершенствование коммуникационно-транспортной инфраструктуры, в том числе сети теле- и транспортных коммуникаций.

Организация транспорта и средств коммуникации является одним из важнейших показателей цивилизационного уровня развития нации. И новое время в Японии ознаменовалось поистине революционными изменениями в этой сфере.

Создание быстрой, надежной и дешевой системы почтовой связи и телеграфа было необходимым условием и составной частью всеохватывающих преобразований второй половины XIX — начала XX в. Работа и почты, и телеграфа включает операции, которые должны быть унифицированы во многих звеньях и поэтому требуют высокой степени централизованной координации и контроля. Создание сети почтовых и телеграфных учреждений по всей стране, сразу узнаваемых и обеспечивающих обслуживание во всех регионах, было делом первостепенной важности. Телеграф был необходим для срочных коротких сообщений. Почта, которая была медленнее, но дешевле, обеспечивала более детализированную и менее спешную связь. Телеграф использовал новую технику электрической передачи, а почтовая система основывалась на ручном труде, практикуя рутинные методы сбора, сортировки и доставки письменной корреспонденции. Когда была создана достаточно надежная почтовая система, она стала выполнять и дополнительные функции.



В развитии современной почтовой сети признанным лидером была Англия. Ключевым нововведением в этой сфере было использование почтовых марок в качестве унифицированной системы оплаты почтовых отправок вне зависимости от расстояний. Это новшество было разработано и введено в Англии в 40-х годах XIX в., а затем быстро заимствовано США и европейскими странами. Когда Япония осознала необходимость создания современной почтовой системы, британская почта послужила для нее моделью.

Однако, в отличие от Англии 40-х годов, Япония 70-х годов была слабо развитым государством с преимущественно сельским населением. В стране не было железных дорог, которые могли бы обеспечить быструю и дешевую перевозку корреспонденции, не было даже почтовых карет на конной тяге. Кроме того, японская территория, с ее островами, горами, плохими дорогами и мостами, с быстрыми капризными реками, была сплошной транспортной проблемой.

Тем не менее развитие почтовой службы шло в Японии чрезвычайно быстро. И хотя прошло много лет, прежде чем объем почтовых отправок в Японии достиг английских масштабов, уже в первое десятилетие была создана общенациональная сеть почтовых учреждений, обслуживавших разнообразные нужды населения, включая и денежные переводы. В 1877 г. Япония была принята во Всемирный почтовый союз, международную организацию, которая регулировала почтовую связь между отдельными государствами. К 1880 г. иностранцы в Японии вполне могли положиться на японскую почту и закрыть свои почтовые агентства на территории Японии. К концу периода Мэйдзи японская почтовая служба была признана одной из лучших в мире. Столь быстрое ее развитие в известной мере было обусловлено тем, что она строилась не на пустом месте. В наследство от токугавской Японии мэйдзийскому обществу досталась исторически сложившаяся сеть почтовой службы, функционировавшая на основе традиционных средств [130, т. VII, с. 67—86].

Корни японской почтовой службы уходят в древнюю систему почтовых лошадей и станций (*экисай, экидэсай*), заимствованную из Китая в 646 г. Вдоль главных дорог была создана сеть станций, обеспечивавших правительство чиновников пищей, ночлегом и сменными верхо-

выми лошадьми. Аналогичные станции создавались по берегам рек и снабжали гонцов лодками. Эта система выполняла важные функции в структуре государства в период Нара (710—784), но с ослаблением центральной власти в конце периода Хэйан (794—1185) пришла в упадок.

Одним из необъяснимых фактов является то, что до революции Мэйдзи в Японии не было почтовых повозок и вообще гужевого транспорта. Японская история не знала ни боевых колесниц, ни парадных карет, ни каких-либо других повозок на конной тяге. Перевозку людей и грузов по суше обеспечивали верховые и вьючные лошади, пешие носильщики и повозки, запряженные волами. Это лимитировало объем и скорость перевозок и поддерживало высокую их стоимость. Ни один из исследователей не дает убедительного объяснения такому факту. Одни из них говорят о бездорожье и отсутствии больших мостов, другие об отношении к лошади как к священному животному в отдельных синтоистских храмах. Но священных животных не используют как вьючных или как тягловую силу для сельскохозяйственных работ, а в Японии в этом качестве лошади широко применялись. Как бы то ни было, отсутствие быстрого и надежного гужевого транспорта, несомненно, тормозило развитие связи между городскими центрами и удаленными провинциями.

В XII в. с установлением камакурского сёгуната система *экисэй* была возрождена Минамото Ёритомо, который создал надежную службу почтовых станций между Киото и Камакурой. Кроме почтовых лошадей существовала служба пеших курьеров-сороходов *хикяку* (букв. «летающие ноги»), покрывавших расстояние между Киото и Камакурой за пять дней, а между Осака и Эдо — за шесть. Отправлялись они ежедневно. В городах были устроены определенные места, где человек мог в течение дня оставить письмо и монету в уплату доставки. Вечером сороход собирал почту и отправлялся. Система таких курьеров была регулярной и экономичной. Она просуществовала до середины XIX в., вытеснив другие почтовые службы, за исключением тех, что обслуживали правительственных курьеров.

С падением камакурского сёгуната в 1333 г. старая почтовая система пережила еще один период упадка и в последующие два столетия с ослаблением центральной власти почти распалась. После объединения государства при Тоётоми Хидэёси и Токугава Иэясу в конце XVI — начале

XVII в. почтовая служба снова была налажена и распространена по всей стране. Токугава Иэясу усовершенствовал систему почтовых станций, выделив пять главных магистралей (*гокайдо*), которые расходились от Эдо. На этих дорогах через определенные интервалы были расположены почтовые станции, обеспечивавшие передвигавшихся по дороге пишей, кровом, сменными лошадьми и носильщиками. Каждая деревня должна была поставлять для этих станций определенное количество людей и лошадей. Нарочные сёгуната обслуживались в первую очередь и практически бесплатно. Все прочие должны были платить за услуги установленную сёгуном цену.

Постепенно дорожная сеть развивалась, система почтовых станций усложнялась. Использовалась она преимущественно для военных и официальных целей. Но регулярная связь была необходима и частным лицам.

Согласно существовавшей при Токугава системе *санкин-котай*, даймё проводили значительную часть времени в Эдо, вдали от своих владений. Им была нужна надежная и регулярная связь для осуществления административного контроля в княжествах. Развитие торговли тоже требовало быстрой и надежной связи. Для семейных нужд самурайского сословия была создана система «специальных курьеров». Она начала функционировать с 1615 г. и обеспечивала регулярное движение курьеров по круговым маршрутам между Осака, Киото и Эдо три раза в месяц.

В 1663 г. была создана аналогичная система, управляемая купеческими семьями Эдо, Киото и Осака. Некоторые торговые дома основывали свои отделения на главных дорогах. Даже сёгунат и даймё начали использовать эту сеть, более быструю и дешевую, чем посылка специальных нарочных. В 1869 г. в Японии появились кареты на конной тяге и стали широко применяться почтовой службой везде, где позволяли дороги. Широко также использовались скороходы и рикши. Эта система послужила базой для организации современной почты после революции Мэйдзи.

Хотя мэйдзийская администрация создала специальное ведомство для регулирования работы почтовых станций, в их функционировании мало что изменилось. Иностранцы, прибывшие в Японию после заключения договоров, вынуждены были привезти с собой своих почтовых агентов. В 1860 г. Англия создала в Нагасаки и Йокогаме почтовые агентства, которые обслуживали международную торговую

корреспонденцию в течение последующих пяти лет. Затем открыли свои почтовые агентства Франция и Америка. Каждое из них использовало марки своей страны. К концу 60-х годов связи Японии с внешним миром расширились и отсутствие современной почтовой службы стало ощутимым. Государственная почтовая система и явилась первым современным институтом, который правительство Мэйдзи решилось ввести. Было необходимо выбрать наиболее подходящую модель.

Основателем современной почтовой службы в Японии считается Маэдзима Хисока (1835—1919), которого называют «отцом японской почты» (см. [223, с. 100—112]). Сын крестьянина, он обладал неудержимой тягой к новым знаниям, учился в Эдо, Хакодате и Нагасаки, изучал медицину, классическую китайскую литературу, военные науки, навигацию, математику, судостроение, английский язык, стал широко образованным человеком. Поездки по стране показали Маэдзима, насколько отсталой была Япония в области коммуникаций и транспорта. Он понимал значение этой сферы, и его дальнейшая деятельность была сосредоточена в основном на этих двух областях. Однако попыткам Маэдзима внести усовершенствования в почтовую систему мешал низкий социальный статус, связанный с его происхождением. В 1866 г. его усыновил Маэдзима Дзёдзиро, мелкий чиновник токугавского сёгуната. У молодого человека появилась возможность проявить свои незаурядные способности и получить небольшой пост в мэйдзийском государственном аппарате. На него обратили внимание и стали оказывать ему покровительство две восходящие звезды нового правительства — Окума Сигэнобу и Ито Хиробуми.

В 1870 г. Маэдзима получил должность заместителя начальника налогового управления и управления почт и коммуникаций. Он энергично взялся за дело, предложив создать новую национальную почтовую службу по европейскому образцу вместо дорогих и несовершенных курьерских служб феодальной эпохи.

В том же году Маэдзима выехал в Англию с миссией Министерства финансов для переговоров о займе на строительство железной дороги. Он провел в Англии год, имел возможность детально ознакомиться с тамошней почтовой системой и пришел к выводу, что его страна должна заимствовать именно британскую систему, ее организацию и

функции. Вернувшись в 1871 г. в Японию, Маэдзима в своих петициях в правительство настаивал на скорейшем решении проблемы, подчеркивая ее политическую, социальную, экономическую и культурную важность в качестве одного из средств, которое позволит Японии возможно скорее подняться до уровня западных стран.

Предложение Маэдзима было одобрено, и он приступил к созданию новой почты между тремя главными городами: Токио, Киото и Осака. 20 апреля 1871 г. первая почта новой системы была отправлена из Токио в Осака и прибыла к месту назначения по графику — за 75 часов. В новой системе поначалу совмещались черты западной и старой токугавской почты. По примеру Запада начали использовать почтовые марки, сооружать специальные здания и устанавливать почтовые ящики, составлять график движения и осуществлять прямое государственное управление через Бюро почтовой службы. Но в отличие от западной модели почтовые тарифы различались в зависимости от расстояния, причем за единицу расчета была взята оплата услуг хикаку, посты располагались на старых почтовых станциях вдоль главных дорог, а доставка почтовых отправок на места перепоручалась местным посыльным в соответствии со старой системой. Новая почта курсировала ежедневно. Почтовые служащие активно экспериментировали с различными видами транспорта. Использовались почтовые кареты на конной тяге, рикши, скороходы, а затем почту стали отправлять и по железной дороге.

В 1871 г. насчитывалось всего 65 почтовых отделений вдоль дороги Токайдо между Токио, Осака и Киото. К концу 1872 г. функционировало уже 1160 почтовых отделений по всей Японии, а к 1881 г. эта цифра возросла до 5099. Почтовая служба развивалась очень быстро. В 1871 г. было 566 тыс. почтовых отправок в год, к 1904 г. эта цифра возросла до 1 млрд.

В 1873 г. почтовую службу объявили государственной монополией и ввели единую систему оплаты почтовых отправок по всей Японии. Скорость доставки почты увеличилась, а оплата стала ниже. Маэдзима организовал и международную почтовую службу, что позволило, как уже говорилось, закрыть почтовые агентства Англии, Франции и США, которые функционировали в Йокогаме, Кобэ, Нагасаки и Хакодате и пользовались правом экстерриториальности.

В 1874 г. было заключено соглашение о почтовом сотрудничестве с США. Это было первое равноправное соглашение Японии с западной державой. Следующим шагом на этом пути было вступление Японии во Всемирный почтовый союз в июне 1877 г.

Деятельность Маэдзима не ограничивалась почтовым ведомством. В 1872 г. он основал ежедневную газету «Юбин хоти симбун» («Почтовые ведомости»), добился снижения почтовых тарифов для газет и статей, отправляемых для публикации в них. Занимался проблемой упрощения японской письменности, участвовал в основании такого крупного учебного заведения, как Токё сэммон гакко. Вместе с Окума был основателем партии Конституционных реформ (Риккэн кайсинто), занимался железнодорожными компаниями, в 1888—1891 гг. был вице-министром коммуникаций и закончил свою карьеру членом палаты пэров (1904—1910).

Эпоха современных телекоммуникаций в Японии началась в 1854 г., когда коммодор Перри, прибывший в Японию для установления торговых отношений, подарил правительству Токугава телеграфный аппарат Морзе. Этот подарок пролежал без движения почти 15 лет. Лидеры нового мэйдзийского правительства понимали значение телеграфной связи для развития страны и придавали развитию телеграфной службы особое значение. Было решено заимствовать британскую модель телеграфной службы. В 1869 г. английские специалисты прибыли в Японию, чтобы смонтировать первую телеграфную линию между Токио и Йокогамой и обучить японский персонал обращению с ней. Через год эта линия стала доступной для широкого пользования. Телеграфная служба развивалась очень быстро. В 1873 г. телеграфная связь открылась между Токио и Нагасаки, а посредством подводного кабеля, проложенного двумя годами раньше между Нагасаки и Шанхаем, стала возможной и международная связь. Создание общенациональной телеграфной сети было завершено к 1878 г.

Вслед за телеграфом Япония стала активно осваивать телефон. Телефонная и телеграфная службы были созданы в Японии на базе передовой технологии из Европы и США. Однако очень быстро Япония подняла уровень отечественной технологии и смогла расширять сеть телекоммуникаций, опираясь на собственную материальную базу (см. [125]).

Телефон появился в Японии в 1877 г., через год после того, как он был изобретен в США. Новая техника была успешно опробована для экспериментальной связи между Министерством общественных работ и Министерством императорского двора. Некоторое время телефон использовали только правительственные органы. Первая коммерческая телефонная служба между городами для нужд широких масс начала функционировать в 1889 г. между Токио и Атами. В следующем году аналогичная телефонная переговорная служба была налажена между Токио и Йокогамой. Оборудование этой линии состояло из простых однолинейных пультов с ручным переключением и обслуживало 179 абонентов в Токио и 45 — в Йокогаме. Очень скоро оснащение телефонных пультов усложнилось и они смогли обслуживать примерно 2 тыс. абонентов. В Токио было установлено оборудование, базирующееся на англо-американской технологии, в Йокогаме — на немецкой. В дальнейшем технология немецкого типа была применена в Осака, Кобэ, Фукуока и Китакусю, а технология англо-американского типа — во всех других частях Японии.

Телефонная служба в Японии с самого начала была государственной. Она была основана сначала в крупных городах, а затем быстро распространилась по более мелким городам и населенным пунктам. Первые телефоны использовали систему магнето, при которой надо было повернуть ручку на телефонном аппарате, чтобы вызвать оператора. На рубеже веков на смену старым телефонам пришли более совершенные батарейные телефоны, где вызов оператора осуществлялся поднятием трубки. Первый такой телефон был установлен в Киото в 1903 г.

В больших городах были созданы крупные переговорные пульты с телефонами батарейного типа, которые могли обслуживать до 8 тыс. абонентов. Получили развитие линии дальней междугородной связи. В конце XIX — начале XX в. Япония применяла аппараты и пульты переключения зарубежного производства, затем были разработаны собственные оригинальные системы, и дальнейшее развитие телефонной связи обеспечивалось отечественным оборудованием.

На ранних стадиях развития телефонной сети в Японии, как и в других странах, аппараты и пульты соединялись проводами, протянутыми на столбах над землей. Но уже с 1893 г. в пределах городов, а примерно с 1909 г. и в сельских районах стали использоваться подземные кабели.

После революции Мэйдзи в Японии стал развиваться и современный транспорт, этому новое правительство придавало первостепенное значение.

Первое знакомство японцев с железнодорожным оборудованием состоялось в 1853 г., когда сёгуну была подарена действующая модель железной дороги, привезенная отрядом адмирала Путятина. Но почти 20 лет эта европейская диковинка никак не использовалась. И хотя разговоры о железной дороге уже велись, никаких конкретных планов начала работ в этом направлении не было. Первые шаги в этой области были предприняты, как уже говорилось, правительством Мэйдзи.

Строительство первой государственной линии началось в 1870 г., т.е. примерно через 40 лет после того, как железные дороги появились в Европе и Америке. Такое отставание имело свои плюсы и минусы. Несомненным плюсом была возможность заимствовать опыт тех стран, где технологические сложности начального этапа остались уже позади. Вся техника для обустройства железных дорог была закуплена за рубежом, и Япония приступила к созданию единой национальной системы железных дорог, используя опыт и знания зарубежных специалистов. Это требовало больших финансовых затрат, а поскольку быстрая модернизация шла во многих сферах, возникали значительные трудности с получением средств, которые, однако, вскоре были преодолены.

Протяженность первой железнодорожной линии, строительство которой завершилось в 1872 г., была всего 28 км, от станции Синагава в Токио до Йокогамы. В том же году линия была продлена до Симбаси. В 1874 г. открылась государственная линия между Кобэ и Осака, продленная в 1876 г. до Киото, в 1879 г. — до Отани и в 1880 г. — до Оцу. В 1886 г. было начато и в 1889 г. завершено строительство линии Токайдо между Токио и Осака. В дальнейшем железнодорожное строительство распространилось на Кюсю, Хоккайдо и Сикоку.

В первое десятилетие прокладка и эксплуатация железнодорожных линий осуществлялись правительством, и лишь в 80-е годы началось строительство частных железных дорог. Правительство поощряло частные капиталовложения в это дело, гарантируя ежегодные дивиденды и обеспечивая техническое руководство. К 1886 г. в Японии функционировало 32 частные компании, а к 1905 г. 68%



железнодорожных линий, общая протяженность которых составляла 6 тыс. км по всей стране, управлялось частными компаниями.

Ширина колеи для всех железных дорог была установлена единая — 106,7 см. Поэтому проблемы разноколейности, бывшей серьезным препятствием на ранних этапах развития железнодорожного транспорта в других странах, в Японии не существовало.

Британская технология и специалисты играли большую роль в строительстве первых японских железных дорог, как государственных, так и частных. В этой области, как, впрочем, и в других, японцы продемонстрировали свою способность заимствовать зарубежный опыт и использовать зарубежных специалистов. Очень быстро было налажено производство и отечественного оборудования, а также его обслуживание. Единственно, что осталось как след британского влияния — это левостороннее движение на японских железных дорогах.

Очень пестрым был общественный транспорт в городах. В 1870 г. появились рикши, в 1882 г. — конка, в 1895 г. — трамвай. После того как Япония начала применять гужевой транспорт, лошади быстро вытеснили рикш в крупных городах.

Самой яркой приметой времени на улицах японских городов стала конка (*тэцудо бая*) — вагон, двигавшийся по рельсам тягой двух лошадей и вмещавший 20—30 пассажиров. Впервые японцы увидели конку в Сан-Франциско, когда этот город посетила миссия Ивакура (1871—1873), в составе которой было много молодых студентов. Конка поразила их воображение. Первая конка в Японии была открыта в Токио между Симбаси и Нихомбаси в 1882 г., через 50 лет после того, как этот вид транспорта стал использоваться в Нью-Йорке. С появлением трамваев в 1895 г. конка в крупных городах перестала применяться, а в небольших городах продолжала функционировать до 20-х годов XX в.

Разительные перемены произошли в судостроении и мореплавании. В связи с политикой самоизоляции периода Эдо строительство океанских судов в Японии было запрещено, что не могло не привести к отставанию судостроительной техники. Только в самом конце периода правительство осознало значение судостроения для островного государства. В 1853 г. был снят запрет на строительство крупных судов. Были построены верфи в Урага и Исика-

вадзима. Зарубежные инструкторы и оборудование прибыли из Голландии и Франции. В 1855 г. в Нагасаки была открыта школа по обучению морскому делу (Кайгун дэнсюдзё) под руководством голландских инструкторов. Но первым кораблем западного типа был «Хэдаго», построенный в Хэда в 1855 г. под руководством команды русского судна «Диана», потерпевшего кораблекрушение у берегов Японии во время землетрясения. В 1866 г. в Исикавадзима японцы построили пароход «Тиёдагата» с паровой машиной мощностью в 60 л.с.

После революции Мэйдзи судостроение стало приоритетной отраслью промышленности. Правительство взяло под контроль верфи и начало крупномасштабные инвестиции в них. Государственные верфи стали местом наиболее активного внедрения западной техники. Через несколько лет многие из этих верфей были проданы частным компаниям по низким ценам, что, правда, не означало прекращения участия правительства в этой отрасли индустрии. В 1885 г. правительство запретило строительство деревянных устаревших судов типа «Ямата». В 1896 г. был разработан план предоставления субсидий для стимулирования строительства современных судов европейского типа. Он включал два основных закона: «Закон поощрения судостроения» («Дзосэн сёрэйхо»), по которому предоставлялись субсидии на строительство судов водоизмещением свыше 700 т, и «Закон о поощрении мореплавания» («Кокай сёрэйхо»), распространявшийся на суда водоизмещением свыше тысячи тонн и предполагавший выплату субсидий за каждую милю плавания.

Все эти мероприятия способствовали быстрому развитию современного транспорта, что было необходимой предпосылкой широкой модернизации Японии и становления национальной культуры нового времени.

С развитием транспорта и средств коммуникации был связан процесс урбанизации жизни общества. При этом урбанизация означала не только концентрацию населения в городах, но и подтягивание условий жизни в сельской местности к уровню города.

К 1890 г., когда торжественно открылась первая сессия парламента, созванного на основе принятой в 1889 г. конституции, Япония располагала сильным центральным правительством, постоянной армией современного типа, развитой коммуникационно-транспортной инфраструктурой и

преобразованной по западному образцу системой народного образования, успешно завершив, таким образом, первый этап модернизации страны.

### **Общественная мысль: либеральное и радикальное направления**

В начале 70-х годов, в обстановке только что успешно осуществленного свержения режима сёгуната и подъема демократического движения, в стране возникла либеральная оппозиция, выступавшая за продолжение демократических преобразований и конституционные реформы. Ядро ее составляли средние землевладельцы частично самурайского, частично буржуазного происхождения. Двойственный социальный характер новых помещиков обусловил ограниченность и непоследовательность этого движения. Возглавил дворянско-буржуазную оппозицию Итагаки Тайскэ (1837—1919), бывший самурай, сражавшийся на стороне императорских войск, член нового правительства, ушедший в отставку в 1873 г. после его раскола.

Главным требованием японских либералов было создание представительного правительства. Дискуссия по этой проблеме между Итагаки и представителем властей Като Хироюки, а также их сторонниками, которая велась на страницах печати, способствовала пробуждению политического сознания общественности и возникновению обществ, провозглашавших своей программой борьбу за свободу, равенство и народные права (движение «дзию мин-кэн ундо»).

Отдельные группы японской интеллигенции были довольно хорошо знакомы с трудами французских материалистов и английских экономистов. Итагаки Тайскэ, Фукудзава Юкити, Накаэ Тёмин и другие изучали работы Монтескье, Вольтера и Руссо. Идея о естественных правах человека стала одной из идеологических основ японского либерального движения и отразилась в ряде политико-философских произведений того времени.

В обстановке идейного брожения общества начали возникать первые политические партии. В 1881 г. образовалась возглавленная Итагаки Либеральная партия (Дзюто), объединившая представителей либеральных помещиков,

сельской и части крупной городской буржуазии и интеллигенции. Провозглашенные партией идеи свободы, равенства и братства привлекли к ней довольно широкие социальные слои. В 1882 г. организовалась Партия реформ и прогресса (Кайсинто), объединившая разнородные элементы, но выражавшая в основном интересы крупной торговой и финансовой буржуазии. Идеологом партии был Фукудзава Юкити.

В 80-е годы передовая интеллигенция стала проявлять интерес к истории Парижской коммуны и росту революционного движения в России. Героизм революционеров, их беззаветное служение высоким идеалам были образцом для некоторых руководителей Либеральной партии. В это же время в японской печати появился ряд статей, в которых предпринимались попытки изложить в понятной для японского читателя форме учение Маркса, взгляды русских народников и реформистские идеи германских социал-демократов. Идеологические связи между Германией и Японией в этот период были особенно оживленными. С одной стороны, осуществлялись активные идеологические контакты между господствующими классами этих стран. С другой стороны, прослеживалось сближение их прогрессивных сил, в частности интеллигенции марксистской ориентации.

Правящие круги Японии опасались проникновения в страну социалистических идей, и поэтому даже мелкие группы социалистической ориентации подвергались жестоким репрессиям.

Прогрессивные силы страны концентрировались вокруг левого крыла Либеральной партии. В 1882—1884 гг. наблюдалась их наибольшая активность. Эти же годы были периодом наивысшего подъема движения «дзию минкэн ундо», которое стало приобретать буржуазно-демократический характер. Отдельные деятели левого крыла Либеральной партии говорили о свержении монархии, беря за образец революционных действий борьбу русских народолюбцев, и обсуждали возможность создания республиканского строя. В различных районах страны происходили организованные вооруженные выступления масс под политическими лозунгами. В ответ начались репрессии. В результате арестов и жестокого полицейского террора радикальное крыло «дзию минкэн ундо» было разгромлено.

Это движение сыграло очень важную роль в жизни японского общества. Оно ускорило введение конституции и учреждение парламента, активизировало политическое сознание широких слоев средней и мелкой буржуазии, интеллигенции, крестьянства, содействовало пробуждению классового самосознания японского пролетариата, способствовало распространению революционных идей [47, с. 283]. Движение «дзию минкэн ундо» оказало заметное влияние на многие области новой японской культуры.

Более систематическим распространение марксистских идей стало в конце 90-х годов, после возникновения организаций, прямо связанных с идеями социализма. Первым из них было «Общество изучения социализма» («Сякайсюги кэнкюкай»), созданное в 1898 г. при участии выдающегося деятеля японского и международного рабочего движения Катаяма Сэн (1859—1933) и известного лидера японского социалистического движения Котоку Сюсуй (его настоящее имя Котоку Дэндзиро). В общество вошли 30 человек, в основном представители радикальной интеллигенции, с целью ознакомления с социалистическими учениями на предмет их применения в Японии.

В ходе деятельности руководство общества постепенно склонялось к марксизму, рассматривая это учение как единственную подлинно революционную социалистическую теорию. В 1900 г. общество было преобразовано в «Социалистическую ассоциацию» («Сякайсюги кёкай»), которая начала активную пропаганду социалистических идей, главным образом в промышленных районах страны. В 1901 г. на базе этой ассоциации Катаяма и Котоку попытались создать Японскую социал-демократическую партию (Нихон сякай-минсюто). Партия была запрещена властями в день объявления об ее образовании, но организаторы успели опубликовать в специальном выпуске первого журнала рабочих профсоюзов «Родо сэкай» манифест и программу партии. И хотя тираж был конфискован, некоторые газеты успели перепечатать эти материалы. Редакторы и издатели, позволившие себе такую вольность, были привлечены к судебной ответственности, но материал уже разошелся.

Еще более последовательно и регулярно пропаганду социалистических идей вели общество «Хэйминся» («Общество простого народа») и газета «Хэймин симбун» («Газета простого народа»), возникновение которых связано с раз-

вернувшимся в первые годы XX столетия демократическим движением «хэймин ундо» («движение простого народа»).

Это движение, возглавленное социалистами, отражало настроения широких слоев крестьянства, рабочих и прогрессивной интеллигенции. Его печатный орган — «Хэймин симбун», основанный и редактировавшийся такими видными деятелями социалистического движения, как Котоку Сюсуй и Сакаи Тосихико (1871—1933), функционировал с перерывами с 1903 по 1907 г. На страницах газеты японские социалисты публиковали материалы, разоблачавшие идеи лжепатриотизма, насаждавшиеся правящими кругами, вели антивоенную пропаганду. Важным событием этих лет был выход в свет работы Катаяма Сэн «Мой социализм» (1903), где излагались основные положения «Капитала» Маркса.

С целью популяризации социалистических идей общество «Хэйминся» проводило собрания и лекции, организовывало агитационные поездки по стране.

Идейно-теоретическая основа «хэймин ундо» отличалась эклектичностью. В ней сочетались социализм, мелкобуржуазный радикализм и стихийный демократизм (крестьянский в своей основе), сказывалась и связь с либеральным движением «дзию минкэн ундо». Заметное влияние на деятелей «Хэйминся» оказали идеи русского народничества (идеализация крестьянства и условий деревенской жизни) и толстовство. Тем не менее «хэймин ундо» имело огромное прогрессивное значение в качестве важного этапа в развитии социалистического и общедемократического движения в Японии. Оно сыграло немалую роль в распространении идей социализма, интернационализма и пролетарской солидарности, в популяризации взглядов русских революционеров, в борьбе против шовинистической пропаганды. Деятельность его руководителей и участников вошла в историю духовного развития нации как образец мужественного и благородного служения народу.

Распространение социалистических идей велось в условиях постоянных материальных затруднений, жестоких репрессий и полицейского террора, в обстановке преследований и травли. Осенью 1905 г. общество «Хэйминся» было распущено, его печатные издания запрещены, а руководители арестованы и заключены в тюрьмы на разные сроки. Движение «хэймин ундо» сошло на нет.

В 1906 г. была создана Японская социалистическая партия (Нихон сякайто), просуществовавшая всего год. В начале 1907 г. она была запрещена. После ее роспуска пропаганду социалистических идей продолжали две группы — группа Катаяма, основавшая в Токио газету «Сякай симбун», и группа Котоку, издававшая в Осака двухнедельник «Осака хэймин симбун».

Жизненный путь Котоку поначалу мало чем отличался от пути других просветителей послемеэйдзийской эпохи. Он так же, как большинство из них, родился в провинции и был воспитан на китайской классике. Приехав в столицу, Котоку поступил на Народные курсы английской науки (Кокумин эйгаку кай) и занялся изучением европейской культуры. Большое влияние на формирование Котоку как политического деятеля и публициста оказал Накаэ Тёмин, в доме которого он жил продолжительное время. Эта пора описана Котоку в опубликованном год спустя после смерти Накаэ и посвященном его памяти очерке «Учитель Тёмин» («Тёмин сэнсэй», 1902).

Карьеру журналиста Котоку начал в газете «Дзию симбун», однако проработал в ней недолго. «Конец 90-х годов был для Котоку периодом разочарования в идеологии буржуазного либерализма», — пишет исследователь творчества Котоку Г.Д.Иванова [16, с. 11]. В это же время происходит сближение Котоку с Катаяма Сэн, и в 1898 г. он вступает в «Общество изучения социализма». Приступив к серьезному углублению своих знаний по теории социализма, Котоку совместно с Сакаи перевел на японский язык «Манифест Коммунистической партии» и написал трактат «Сущность социализма» («Сякайсюги синдзуй», 1903). «Трактат Котоку, — отмечает Г.Д.Иванова, — явился целым событием для своего времени. До него в Японии марксизм был почти неизвестен, во всяком случае не выделялся среди других социалистических учений» [16, с. 28].

Важный этап в жизни и деятельности Котоку связан, как уже говорилось, с изданием газеты «Хэймин симбун». На ее страницах Котоку писал о необходимости введения всеобщего избирательного права, выступал в защиту женского равноправия, протестовал против политики колониальных захватов, проводимой японским правительством. Свои антимилитаристские взгляды Котоку продолжал высказывать и во время русско-японской войны 1904—1905 гг. В редакционной статье «Хэймин симбун» от

13 марта 1904 г., озаглавленной «Обращение к русской социалистической партии» («Кё рококу сякайто сё»), говорилось: «Да! Мы — товарищи, братья, сестры. У нас нет никаких причин воевать друг с другом... Настало время для нас и для всех социалистов мира объединить наши силы. Слова Маркса „Пролетарии всех стран соединяйтесь!“ будут теперь действительно воплощены в жизнь» (цит. по [172, с. 15]). В июле того же года в «Хэймин симбун» (№ 24) был помещен перевод опубликованного в «Искре» ответа на это обращение. Однако репрессии против газеты и ее сотрудников были ужесточены, Котоку был арестован и пробыл в заключении с марта по июль 1905 г.

Вернувшись из поездки 1905—1906 гг. в США, где он установил контакт с организацией «Индустриальные рабочие мира», Котоку в 1907 г. возобновил издание «Хэймин симбун» под названием «Никкан хэймин симбун» («Ежедневная народная газета»), так как газета стала теперь уже не еженедельной, а ежедневной. В № 2—57 в ней печаталась совместная работа Котоку и Исигава Сансиро «История японского социализма». В этот период своей деятельности Котоку разочаровался в эффективности таких форм социалистического движения, как парламентская борьба и борьба за всеобщее избирательное право, став сторонником «прямых действий» рабочего класса.

Весной 1910 г. Котоку Сюсуй вместе с 26 видными участниками социалистического движения был арестован по обвинению в подготовке покушения на императора. Поводом для ареста послужило то, что увлекавшийся идеями анархо-синдикализма рабочий деревообделочного завода Миясита Такити изготовил несколько бомб, планируя вместе с тремя единомышленниками террористические акции против императора и высших сановников государства. Котоку, как и подавляющее большинство обвиняемых, не был причастен к заговору, и основанием для осуждения послужили их убеждения. Суд приговорил 11 человек, среди которых был и Котоку Сюсуй, к смертной казни, которая была приведена в исполнение 24 января 1911 г. В тюрьме Котоку написал свои записки «Перед казнью» («Сикэй но маэ»): «Для человека смерть — это не самое важное. Вопрос заключается в том, когда и как он или она умрут и более того — как он или она прожили жизнь. Так как смерть приходит только один раз, я надеюсь встретить ее спокойно и с чувством исполненного долга» (цит. по [179, т. 3, с. 173]).



Казнь группы социалистов во главе с Котоку Сюсуй явилась жестоким ударом по левому крылу рабочего и социалистического движения. В 1912 г. был арестован и заключен в тюрьму и Катаяма Сэн. В 1914 г. он был вынужден эмигрировать в США.

Так закончился первый период распространения революционных социалистических идей. Несмотря на всю его краткость, он сыграл важную роль в формировании японской культурной жизни нового времени, предопределив развитие оппозиционных настроений, проявившихся в дальнейшем в широком движении за пролетарскую культуру.

### **Влияние идеологии самурайства на общественно-политическую жизнь**

Ускоренные темпы модернизации, вынужденный отказ от привычной системы ценностных ориентаций и поведенческих норм вызвали недовольство у определенной части самурайского сословия. Самураи были активной составной политической жизни Японии в переломный период и организованной военной силой. Сыграв решающую роль в революции Мэйдзи, они заняли ключевые позиции в новом правительстве и государственном аппарате, в руководстве реорганизованной армией и флотом, в политической системе и в сфере образования.

Но направление мэйдзийских реформ устраивало далеко не всех самураев. Наиболее реакционная их часть не хотела мириться с быстрым ходом буржуазных преобразований и перестройкой жизни общества по западному образцу. Эти круги требовали возвращения к старым порядкам, восстановления утраченных привилегий. Оппозиционно настроенные самураи прибегали к террористическим актам против видных государственных деятелей, к организации заговоров и открытым вооруженным выступлениям против правительства. Крупнейшим из них было восстание в княжестве Сацума под руководством Сайго Такамори (1827—1877).

Сайго — один из выдающихся лидеров антисёгунского движения. Он был удостоен высших воинских званий и занял пост военного министра в новом правительстве. Однако он был противником широкого заимствования европейской культуры и радикальной перестройки японского

общества, считая необходимым только установление усовершенствованной военно-феодальной диктатуры и решение внутренних проблем на путях военной экспансии. Когда в 1873 г. его предложение о немедленной организации военного похода в Корею было отвергнуто, он в знак протеста вышел из состава правительства и уехал к себе на родину в г. Кагосима, где приступил к подготовке вооруженного выступления против властей. В 1877 г. 15-тысячная армия Сайго выступила против правительственных войск и была разгромлена. Объявленный мятежником и лишенный всех чинов и званий, Сайго Такамори был ранен в последнем бою и, не желая сдаваться в плен, попросил одного из своих вассалов отрубить ему голову.

Так окончилась последняя попытка реакционного самурайства силой восстановить старые порядки в стране. В вооруженной борьбе с правительственными войсками самурайство, сражавшееся за свои сословные интересы и пытавшееся остановить историческое развитие, потерпело поражение и перестало существовать как привилегированное сословие, но как носитель определенной идеологии оно развернуло широкую активность в сфере духовной жизни нации и сыграло в ней заметную роль.

Используя свой традиционный идейный багаж и оттеснив относительно слабую и политически пассивную промышленную буржуазию, самурайство примкнуло к консервативным кругам, близкими к крупной буржуазии, и стало в ее интересах выступать от имени всей нации.

Главными составными частями аппарата, обеспечивавшего реализацию власти новым правительством, были армия и полиция. Полиция оказалась в руках самураев, поскольку они считали это занятие вполне достойным и охотно шли туда служить. Полицейская система была почти полностью укомплектована выходцами из самурайского сословия, отличавшимися высокомерием и презрением к простому народу. В полиции сохранялись наиболее реакционные традиции феодальной эпохи. Новое правительство во многом использовало старый полицейский аппарат и его изощренные методы борьбы против демократических сил. Население знало, что полиция состоит почти исключительно из самураев и продолжало по привычке относиться к полицейским с тем же почтением, но и опаской, как в дореформенной Японии к правящему воинскому сословию. Таким образом, полиция по существу преврати-

лась в сословную организацию, основанную на самурайской идеологии.

В организованной по европейскому образцу императорской армии все командные должности также занимали самураи, в сухопутных войсках преимущественно представители клана Тёсю, во флоте — Сацума. Этот слой самураев, численностью около 40 тыс., был тесно связан с монархическими кругами и занимал прочные позиции в государственном аппарате.

Самурай-офицеры привнесли в новые вооруженные силы многие черты, присущие старому феодальному воинству. Это было наследие главным образом идейного характера. Идеологическая обработка солдат новой армии основывалась на морально-этическом кодексе самурайства — бусидо, который был несколько трансформирован в соответствии с духом времени. Требование преданности интересам даймё и собственного клана было заменено почитанием императора и «японским национальным духом».

Этическое воспитание солдат японской империи почти полностью совпадало с предписаниями бусидо, но теперь фанатичному самопожертвованию ради императора учили не только профессиональных военных, а всех, кто подлежал всеобщей воинской повинности. Сфера действия самурайской идеологии значительно расширилась, особенно среди молодежи. На первое место националистическая пропаганда выдвигала принцип возвеличивания всего японского.

В этом же ключе воспитывала молодое поколение школа, где также были сильны позиции самурайства. Ученикам прививали чувство преклонения перед героями средневековья, желание следовать этике самураев. Занятия физическими упражнениями должны были укрепить тело и дух, превратить юношей в сильных и храбрых воинов. В учебных заведениях обучали самурайским воинским искусствам — *кэндо*<sup>6</sup>, *кюдо*<sup>7</sup> и *содзюцу*<sup>8</sup>, которые считались важным средством воспитания воли, выдержки и целеустремленности. Учащимся внушали мысль, что их главное призвание — пополнить императорскую армию и служить родине. При этом служба родине преподносилась в совершен-

<sup>6</sup> Кэндо — фехтование на мечех.

<sup>7</sup> Кюдо — стрельба из лука.

<sup>8</sup> Содзюцу — искусство владения копьем.

шенно реальных представлениях, типичных для любого империалистического государства: завоевание новых земель, приобретение колоний и т.д.

Такое значительное влияние самурайства в сферах, связанных с воспитанием нового поколения японцев, не могло не сказаться на духовной жизни нации, ее культуре, что создавало особый моральный климат в стране, способствовавший сохранению некоторых отживших феодальных традиций и обычаев, живучести многих феодальных ценностей, которые должны были бы исчезнуть в современном обществе.

Ярким примером тому может служить самурайское ритуальное самоубийство — *харакири*, или *сэппуку*, как его называют в Японии. После 1868 г. этот традиционный обряд воинского сословия был отменен. Но добровольное харакири продолжало практиковаться, и каждый его случай преподносился реакционной националистической пропагандой как поступок героический, что создавало вокруг лиц, совершивших этот обряд, ореол мужественного величия. Харакири называли «священным храмом японской национальной души», «великим украшением империи» и «драгоценным институтом, оберегающим честь благородных». Так рассматривался этот обряд и в императорской армии. Поэтому неудивительны многочисленные случаи ритуальных самоубийств среди японских военнослужащих во время войн, которые вела Япония в новое время.

Особенно широкий резонанс имело харакири крупного военачальника генерала Ноги Марэскэ<sup>9</sup> (1849—1912) и самоубийство его жены, которые они совершили после смерти императора Муцухито. Самоубийство вслед за смертью господина (*дзюнси*) было запрещено еще в середине XVII в., тем не менее дзюнси Ноги толковалось идеологами самурайства как высокое проявление «японского духа»,

---

<sup>9</sup> Генерал Ноги во время сацумского мятежа 1877 г. командовал одним из подразделений императорской армии, сражавшейся против Сайго Такакори. Его отряд потерял знамя в бою, что считалось серьезнейшим проступком, и Ноги был готов искупить свою вину смертью, но император его простил. Во время русско-японской войны Ноги руководил осадой Порт-Артура, проведенная им операция не была удачной, за что его порицали. В боях под Мукденом он также не блистал талантами полководца, но был известен как носитель самурайского духа и отец двух сыновей — пехотных офицеров, погибших в боях. В 1907 г. ему пожаловали титул графа и сделали директором аристократической школы Гакусюин.

как акт «истинной морали», которая останется в веках, несмотря на запреты. Таким же образом это воспринималось и широкой общественностью. Даже такой крупный и европейски образованный писатель, как Нацумэ Сосэки, усмотрел в поступке Ноги «красоту, задевающую сокровенные струны души». В честь покойного генерала и его жены в Токио построен синтоистский храм Ноги-дзиндзя, чтобы верующие могли поклоняться его духу.

Возможно, что такая идеологическая активность самурайства была одной из причин откровенной агрессивности и нацеленности на военную экспансию политического курса японского монополистического капитала. Японские правящие круги вполне устраивала такая направленность самурайских устремлений. Они поставили себе на службу не только самих самураев, но и многие их традиционные моральные ценности. Поэтому не случайно к концу столетия бунтовщик Сайго Такамори был реабилитирован, возведен в ранг национального героя, которому в 1899 г. в Токио у входа в один из центральных парков — Уэно был установлен памятник, а его сын в 1902 г. получил титул маркиза [200, с. 525, 526].

## Глава 2

### ФОРМИРОВАНИЕ ОСНОВ ЯПОНСКОЙ КУЛЬТУРЫ НОВОГО ВРЕМЕНИ

#### Превращение синто в государственную религию

Значительные перемены произошли после «открытия» страны и революции Мэйдзи и в религиозной сфере. Главной среди них было изменение положения синто в жизни государства и общества.

Сразу после революции был взят курс на возрождение синто в качестве национальной и государственной религии, поскольку свержение сёгуната проходило под лозунгом восстановления императорского правления, носившего изначально теократический характер. Был провозглашен принцип единства синтоистской религии и государства (*сайсэй итти*). Учрежденному сразу же после революции Департаменту национальной религии (Дзингикан) было отведено самое высокое положение в иерархии государственных учреждений. Поскольку синтоизм превратился в государственную религию, буддизм, как чужеземная религия, к тому же пользовавшаяся правительственной поддержкой при токугавском сёгунате, подвергся гонениям. Началась конфискация земель и имущества буддийских храмов, антибуддийские выступления населения (*хайбацу кисяку ундо*). Имели место случаи разрушения храмов, уничтожения скульптурных изображений Будды и буддийских святых, а также священных книг. Предметы убранства буддийских храмов и храмовая утварь сдавались в лавки старьевщиков или сжигались [156, т. 7, с. 49, 50].

Однако вскоре новое правительство поняло неразумность полного запрещения буддизма. В 1871 г. Департамент национальной религии был преобразован в Министерство национальной религии (Дзингисё), а в 1872 г. — в Министерство религий (Кёбосё). Буддизм получил право на существование при условии соблюдения следующих основных принципов, сформулированных Департаментом религии:

- соблюдение принципа почитания национальных богов;
- следование пути небесной мудрости и гуманности;
- почитание трона и послушание по отношению к властям [161, с. 336].

Буддийским священникам было разрешено снова вести богослужение и проповедовать. Главным требованием к проповедям как буддийских, так и синтоистских священников было сочетание религиозных наставлений с политической индоктринацией, соответствующей официальному курсу [164, с. 63].

Жесткий контроль за религиозной деятельностью сохранялся до 1877 г., когда Министерство религий было упразднено и буддийские секты получили самостоятельность. А принятая в 1889 г. конституция окончательно закрепила принцип свободы вероисповедания. Причины отказа правительства от своего первоначального курса крылись в самом факте утопичности плана создания в новое время ранне-средневекового теократического государства, а также в неразработанности системы единой синтоистской догматики, с одной стороны, и в глубоко укоренившихся в народе буддийских верованиях — с другой. Немаловажное значение имели также и привнесенные с Запада идеи свободы совести и вероисповедания.

Чтобы совместить провозглашение синто государственной религией с принципом свободы вероисповедания, была сформулирована концепция «государственного синтоизма». Он был объявлен не религией, а культом национальной морали и патриотизма, который можно было совмещать с исповеданием любой религии. Новая концепция государственного синто не могла радикально изменить первоначальную его сущность, однако привнесла в него явный дух японского национализма. Синтоизм стал действенным орудием политического подавления и подчинения других религий [2, с. 82].

В 1882 г. все синтоистские организации были разделены на две категории: храмы государственного синтоизма, пользовавшиеся государственной финансовой поддержкой, и организации так называемого сектантского синтоизма, которые могли рассчитывать только на свои силы. В результате этих мероприятий старый, разнородный по характеру составляющих его элементов, но в общем единый культ распался на три четко разграниченные сферы: бытовой об-

рядовой синтоизм, сектантский синтоизм и государственный храмовой синтоизм.

Бытовой обрядовый синтоизм состоял из народных поверий, суеверий и обрядовой практики, частично общих для всей Японии, частично специфически местных. К сфере общих верований относился культ Инари — божества урожая, воплощавшегося в лисицу, которая считалась духом риса. Это было божество, связанное преимущественно с сельским бытом, но ему поклонялись также гейши и проститутки, делая подношения в надежде обрести богатых покровителей. К бытовому синтоизму относились атрибуты черной магии, исцеление с помощью амулетов, народные обряды поклонения солнцу, луне и т.д. В каждой деревне было небольшое храмовое сооружение, не имевшее отношения ни к государственному, ни к сектантскому синтоизму, просто обиталище местного бога, покровителя деревни. Солдаты, отправлявшиеся на фронт, брали с собой горсть земли из деревенского храма как охранительный талисман. Фаллический культ, поклонение богам гор и леса также относились к сфере местных верований, которые так или иначе затрагивали всех японцев, что бы они ни исповедовали, включая христианство. Практически в каждом доме имелись простые домашние синтоистские алтари (*камида-на*), под стропила строящегося дома закладывался священный синтоистский талисман, а первый вечерний глоток чая выплескивался в огонь для убаготворения духов. Повседневная жизнь была полна народных религиозных и фольклорных традиций и являлась существенной частью духовной жизни народа, особенно в сельской местности [164, с. 65, 66].

В сектантском синто было официально признано 13 сект. Более мелкие группы примыкали к ним. Большинство сект фактически поддерживалось правящими кругами, но формально они были независимыми религиозными организациями. В них совершенствовали искусство проповеди, практиковали миссионерство, создавали новые доктрины, отвечавшие потребностям жизни. Секты в дальнейшем послужили основой для создания так называемых новых религий. Главной дозволенной функцией сектантского синто была активизация религиозных чувств народа по отношению к многочисленным отечественным богам, верховному божеству синтоистского пантеона богине Аматэрасу и ее божественному потомку — императору.



Государственный синтоизм, используя старые религиозные догматы, утверждал божественность императора, священность японской империи, проповедовал основанную на повелении Неба миссию японцев распространить славу империи по всему миру. В этом заключалась его главная функция. Теоретики и пропагандисты государственного синтоизма на страницах японской печати толковали его отдельные положения более конкретно и откровенно. Например, значение синтоизма, отношение к другим религиям и свои общие задачи они формулировали так: «Синто — великая религия, которая включает все другие. Ее можно уподобить дереву, а все другие религии — удобрениям. Синто, впитывая и усваивая различные удобрения после соответствующего отбора, крепнет и развивается. Но такая религия, как христианство, которая пренебрегает и семейной системой, и национальными узами, не может служить удобрением. Она — большое зло. Если существующая в Японии семейная система будет нарушена и мы придем к индивидуализму, или если мы отвернемся от национальных основ и превратимся в абстрактных гуманистов, результаты будут губительны... Люди и боги трудятся во имя выполнения самой великой и возвышенной цели — объединить человечество под властью императора Японии. Мы стремимся установить в мире господство и правление японского императора, поскольку он является единственным правителем на земле, на которого возложена духовная миссия, унаследованная от далеких предков из мира богов» (цит. по [164, с. 181—182]).

Государственный синтоизм представлял собой чрезвычайно реакционную и очень влиятельную доктрину агрессивного национализма, которая успешно использовала религиозный фанатизм народа. Он был действенным средством объединения нации для возможной будущей войны. Американский специалист по проблемам религии Роберт Бэллоу характеризовал его следующим образом: «Модели агрессивного национализма, созданные в фашистской Италии и нацистской Германии, были бледной имитацией японской модели, поскольку они не давали возможности достигнуть тотальной индоктринации, к которой стремились и которой достигли японцы» [164, с. 64].

Каналами широкого распространения государственного синтоизма были государственные храмы и школа. Причем в школе он был на особом положении. В 1899 г. был обна-

родован правительственный указ, запрещающий любую религиозную проповедь в общественных и частных школах. Всеохватывающая доктрина национальной божественности, национальной лояльности и поклонения императору насаждалась во всех школах под строгим государственным контролем. Ритуал почитания императора и его божественных предков рассматривался как гражданский долг японских подданных. Поэтому государственный синтоизм, в отличие от сектантского, представлялся не как религия, а как метод воспитания гражданской ответственности. Обязательное обучение его доктринам в школе не считалось противоречащим общим законоположениям. После революции Мэйдзи государственный синтоизм стал мощным средством консолидации нации и укрепления государственной власти. Его значение было тем более весомым, что он практически сливался с японской монархией, которая на ранней стадии формирования буржуазной нации выступала в обычной для монархий этого периода роли цивилизующего центра и объединяющего начала общества.

### **Христианство в мэйдзийском обществе**

Как известно, христианство, получившее в XVI—XVII вв. определенное распространение в Японии, подверглось жестоким гонениям и было запрещено в 1614 г. Несмотря на это, некоторое количество тайных обществ приверженцев христианства продолжало существовать вплоть до середины XIX в., преимущественно в южных районах страны. Революция Мэйдзи была воспринята ими как возможность открыто заявить о своей конфессиональной принадлежности. Однако правительство, стремившееся, как уже говорилось, к укреплению синто в качестве единой государственной религии, не склонно было на первых порах отказываться от прежней политики запрещения христианства. В 1869 г. в районе Нагасаки репрессиям подверглось несколько тысяч христиан. Это вызвало бурный протест со стороны европейских государств, под их давлением запрет на исповедание христианской религии в 1873 г. был отменен. Христианские проповедники вновь начали миссионерскую деятельность. Центром распространения христианства, в основном католицизма, по традиции оставался район На-

гасаки. Вторым центром стал район Йокогама, где обосновались американские миссионеры — приверженцы пресвитерианства. Третьим центром стал г. Хакодате на о-ве Хоккайдо, где проповедь православия начал отец Николай, священник русского консульства.

Распространению христианства в значительной степени способствовала созданная иностранцами сеть различного рода образовательных заведений. В Кумамото, например, проводником христианского учения стала школа английского языка, в которой преподавал капитан Джеймс, в Саппоро — сельскохозяйственный колледж, где преподавал проф. В.С.Кларк, и т.д. Новообращенными христианами становились главным образом молодые выходцы из самурайской среды и городской интеллигенции. Их обращение к христианству было вызвано в основном стремлением добиться возрождения Японии путем овладения духовными ценностями европейской цивилизации. Их волновали не столько богословские тонкости, проблемы первородного греха и искупления, сколько практические результаты, достигнутые западным обществом на основе христианской морали. Таким образом, их вера носила скорее этический, чем религиозный характер, что отчасти объяснялось полученным большинством из них конфуцианским воспитанием.

С христианским вероучением так или иначе познакомились и молодые японцы, отправлявшиеся на Запад в поисках знаний. Одним из них был Ниидзима Нобору (Дзё) (1845—1890), приехавший с целью изучения английского языка в Хакодате и там с риском для жизни (поскольку дело происходило еще в 1864 г., до отмены закона, запрещавшего японцам покидать страну) пробравшийся на американский корабль. Отправляясь в Америку, Ниидзима предполагал заняться изучением военного дела и естественных наук, считая, что именно в этой области лежит разгадка секрета могущества западных держав. Однако вскоре он изменил свои первоначальные намерения. Благодаря покровительству владельцев корабля, расположение которых он сумел заслужить во время путешествия, Ниидзима получил возможность учиться в Амхерстском университете, а затем и в Андвурском духовном колледже. После революции Мэйдзи, когда поступок Ниидзима стал расцениваться совсем по-другому, ему было предложено сопровождать миссию Ивакура Томоми. Это дало ему возможность познакомиться с

Европой. Однако государственная служба не интересовала Ниидзима. Его целью, о которой он открыто заявил перед отъездом на родину в 1874 г., стало дело распространения христианского образования в Японии.

В 1876 г. Ниидзима основал в Киото Колледж единомышленников (Досися), в котором помимо английского языка и ряда общеобразовательных дисциплин преподавали также основы христианского вероучения. В следующем, 1877 г. им была основана женская школа аналогичного профиля. Ниидзима был убежденным сторонником необходимости распространения образования и воспитания, основанного на христианских постулатах.

«Многие пытаются добиться улучшения общественных нравов, опираясь на китайскую философию, — писал он. — Но мы не можем радоваться их усилиям, поскольку система моральных норм Китая не способна глубоко овладевать сознанием людей. Все государства Востока, практически лишенные свободы и незнакомые с христианской моралью, вследствие этого не могут успешно продвигаться по пути цивилизации. Дух свободы, развитие науки и христианская мораль — вот факторы, породившие европейскую цивилизацию» (цит. по [161, с. 342]).

Последние годы жизни Ниидзима отдал делу создания университета на базе основанного им колледжа Досися. Однако эта цель была достигнута уже после его смерти. Воспитанниками Ниидзима были многие выдающиеся деятели второй половины периода Мэйдзи, в том числе Токутоми Рока, признанный классик мэйдзийской литературы, и его брат Токутоми Сохо, видный публицист и общественный деятель.

Другим известным приверженцем христианизации японского общества был Саваяма, прозванный «современным японским Павлом». Он был сторонником так называемого независимого миссионерства (*дзию дэндо*), что отличало его от большинства других японских миссионеров, опиравшихся, как правило, на помощь иностранных христианских организаций. Саваяма считал неправильным распространение в Японии представление о европейских и американских священнослужителях как о признанных учителях, обладающих непререкаемым авторитетом, и ратовал за финансовую и духовную независимость японских христианских организаций. Его целью было создание жизнеспособной независимой японской христианской церкви. Ближайшим

средством достижения этой цели он, как и Ниидзима, считал открытие христианских учебных заведений. Благодаря его усилиям в Осака и Ниигата были созданы женские христианские школы. Верный друг и соратник Саваяма — Нарусэ Дзиндзо продолжил дело Саваяма после его смерти.

Среди миссионеров, всерьез занявшихся изучением Японии, наиболее заметной фигурой был англичанин Уолтер Денинг (1846—1913). Он прибыл в Японию в конце 1873 г., обосновался в Хакодате и поддерживал контакты с христианским объединением в Саппоро. Денинг понял, что японцы смогут глубоко воспринять только то, что будет как-то увязано с убеждениями, на которых они воспитаны. Он был одним из первых христианских миссионеров, отказавшихся от ортодоксального подхода к проблеме отношений между религиями и пытавшихся понять сущность буддизма, синтоизма и конфуцианства. Он стал употреблять в проповедях понятные всем японские слова, заимствуя терминологию в буддийских текстах, проводить религиозные параллели.

Новая позиция Денинга и его методы не были одобрены церковным руководством в Лондоне. В 1883 г. он был отозван из Японии и отстранен от миссионерской деятельности. Через год он вернулся в Японию вместе с семьей, чтобы продолжить свою работу в качестве частного лица. До конца жизни он был верен избранному пути. Он читал лекции по христианству для широкой аудитории, преподавал английский язык, некоторое время работал в основанном Фукудзава Юкити университете Кэйо, занимался журналистикой. Широкий отклик получали его статьи, публиковавшиеся в журнале «Вселенная» («Рикуго дзасси»), основанном группой христиан-японцев в Токио в 1880 г. [163, с. 40—47].

Еще более подвижнической была миссионерская деятельность в Японии представителя русской православной церкви отца Николая. Его настоящее имя — Иван Дмитриевич Касаткин (1836—1912). Родился он в Смоленской губернии в семье дьякона, окончил смоленскую духовную семинарию и поступил в Петербургскую духовную академию. Когда в 1858 г. было открыто русское консульство в Хакодате, консул Гошкевич обратился в Синод с просьбой прислать в Японию священника с высшим духовным образованием. Руководство академии сочло кандидатуру Касаткина вполне подходящей, он принял монашеский сан, стал отцом Николаем и отправился к месту службы.

Он прибыл в Хакодате в 1861 г. В то время христианство и миссионерская деятельность в Японии были еще под запретом. Отец Николай прежде всего начал изучать японский язык и страну. Затем он стал посещать частную школу видного японского ученого Кимуры Кэнсяя. Там отец Николай совершенствовал свое знание японского языка, изучал историю Японии, буддизм, конфуцианство, стремился понять, какому богу поклоняются японцы и какие надежды на него возлагают.

Вступая в дружеские отношения с японцами, отец Николай очень тактично вел миссионерскую деятельность и к концу 60-х годов сумел обратить в православие нескольких человек. В 1869 г. он выезжал в Петербург, где получил разрешение на создание в Японии миссионерского общества и был назначен его главой. В 1871 г. он переехал в Токио, открыл в своем доме частную школу и начал обучать японцев русскому языку.

Когда в 1873 г. сняли запрет на исповедание христианства, в Токио было основано православное общество, а в 1876 г. начал выходить его печатный орган — журнал «Новости религии». Школа отца Николая была преобразована в духовную семинарию со сроком обучения в семь лет. В 1882 г. состоялся первый выпуск. Православие постепенно пускало корни на японской почве. Деятельность отца Николая положительно расценивалась церковным руководством. В 1880 г. он получил сан епископа. В 1885 г. началось строительство собора по проекту русского архитектора, через семь лет оно было завершено.

С началом русско-японской войны русское посольство вернулось на родину, а отец Николай остался в Токио. Когда в Японию стали прибывать русские пленные, отец Николай с согласия японского правительства создал общество «Утешения верующих», взявшее на себя заботу о них.

После окончания войны, в 1906 г., отец Николай был возведен в сан архиепископа, что свидетельствовало об одобрении его деятельности русской церковью. Он был широко известен среди японских верующих. В 1911 г. они торжественно отметили 50-летие пребывания отца Николая в их стране. Через год после юбилея в келье при соборе св. Николая в Токио он скончался [38, с. 236—241].

В 80—90-е годы христианские идеи оказали заметное влияние на различные круги японской интеллигенции, в частности приверженцев либерализма. Влияние протестант-

ского христианства сказалось и на деятелях развернувшегося в конце века социалистического движения. Многие из видных христиан новой Японии принимали в нем активное участие.

Но были и такие христиане, которые рассматривали свои религиозные убеждения как нечто сугубо личное. Одним из них был Утимура Кандзо (1861—1930). Сын самурая, он посещал школу на Хоккайдо, где преподавали основы христианства, потом поехал учиться в США и там принял христианство. В 1891 г. он вернулся в Японию и начал преподавать в крупном столичном университете. В том же году отказ Утимура участвовать в церемонии поклонения тексту Императорского рескрипта о воспитании вызвал громкий скандал. Его объявили изменником, заставили уйти из университета. Он стал мишенью яростных нападок. Утимура обвиняли в том, что его убеждения несовместимы с ответственностью перед императором и нацией, которой требует от японских подданных Императорский рескрипт. Гонения на Утимура ясно показали, что взгляды значительной части японского общества претерпели изменения — от наивного интернационализма 70-х годов к нетерпимости и откровенному национализму 90-х.

Некоторое время Утимура пытался заниматься журналистикой, но потом удалился от общественной деятельности и стал зарабатывать частным преподаванием. Он был глубоко предан христианским идеям, не считая их несовместимыми с лояльностью по отношению к Японии, но деятельность церкви не одобрял. Он даже организовал движение за религию без церкви (*мукёкай ундо*), пытаясь оторвать христианство от институтов и традиций, с которыми оно было связано, уменьшить роль клерикальных организаций и церковных атрибутов и превратить его в религию, равно как японскую, так и западную. Но его идеи воспринимал лишь узкий круг единомышленников.

В целом 80-е годы XIX в. были временем довольно успешного распространения христианства. В стране был основан ряд христианских школ и колледжей, около 130 церквей, издавались христианские журналы [161, с. 346]. В 1883 г. в Осака состоялась конференция христианских миссионерских организаций. В это же десятилетие японцы получили возможность читать Библию на своем родном языке: в 1880 г. на японский язык был переведен Новый Завет, в 1888 г. — Ветхий Завет. Правительство, считавшее необхо-

димым повышение образовательного уровня населения, не препятствовало миссионерской деятельности японских и иностранных христианских организаций. В среде интеллигенции христианство стало чем-то вроде моды, поскольку рассматривалось как один из неотъемлемых элементов западной цивилизации, приобщение к которой было главной целью нового мэйдзийского общества. Просвещенная публика посещала церкви и слушала проповеди, не слишком глубоко вникая в их содержание, тем более что они читались преимущественно на английском языке. Число новообращенных росло, казалось, что еще немного и процесс христианизации захлестнет всю страну.

Однако этого не случилось по ряду причин. Одной из них являлось то, что европейская цивилизация проникла в Японию не только в форме христианского вероучения, но и в виде трудов различных философов и ученых — Милля и Спенсера, Руссо, Дидро и Вольтера, Дарвина и Хаксли (Гексли). В 1878 г. в Токийском университете был прочитан курс публичных лекций по дарвинизму. В результате стали очевидными противоречия между христианской догмой и достижениями европейской науки.

Авторитету христианской религии сильно повредили также разногласия, возникшие среди миссионеров различного толка. В конце 80-х годов в Японию прибыли миссии унитарной церкви из Америки и евангелической церкви из Германии. Представителями более ортодоксальных церквей все они были объявлены еретическими, поскольку унитарии отрицали учение о триединстве божества, признавая божественность только Бога-отца, а евангелисты, придавая исключительное значение Евангелию, не признавали авторитет Ветхого Завета.

Однако главная причина коренилась несомненно в другом. Япония готовилась заявить о себе как о самостоятельной силе на международной арене. В стране шел процесс роста национального самосознания, стремления сохранить свои культурные ценности, среди части населения усиливались откровенно националистические настроения. Принятая сразу же после революции Мэйдзи установка на вестернизацию всех сторон жизни начала вызывать протест. Появились лозунги: «Япония — для японцев!», «Сохраним наше культурное наследие!» и т.п. Антизападнические, а следовательно, и антихристианские настроения захватили довольно значительную часть японского общества. В Токийском уни-



верситете группа студентов и преподавателей начала издавать в 1888 г. журнал «Нихондзин» («Японцы»), ставший рупором националистического течения. Возникли и другие аналогичные группы: «Общество великого пути национальной религии Японии» («Ниппон коккё дайдо ся»), «Ассоциация почитания трона и поклонения Будде» («Сон-о хо-буцу дайдо дан»), «Общество политики и религии» («Сэй-кёся»), выступавшее за сохранение национального культурного наследия, и др. Все они носили не столько религиозный, сколько общественно-политический характер, объединяя в своих рядах сторонников различных традиционных конфессий: буддистов, синтоистов и конфуцианцев. Кампания, развернутая ими против христианства, ставшего символом вестернизации, велась не на уровне теологического спора, а скорее как политический диспут, но это не мешало ее эффективности.

Против дальнейшего распространения христианства было использовано также одно из важных положений реформы образования 1886 г. — о запрещении религиозной пропаганды в школе. Идея христианского универсализма была сочтена несовместимой с системой ценностных ориентаций Императорского рескрипта об образовании от 1890 г. По поводу этого рескрипта между христианами и приверженцами национальной идеи в 1891—1892 гг. возникла полемика. Христиане отстаивали примат авторитета Библии, в то время как националисты выше всего ставили авторитет Императорского рескрипта, указывая на то, что принципы христианства несовместимы с принципами патриотизма и почитания императора. Полемика не затронула глубинных проблем свободы совести и взаимоотношений индивида и государства и свелась к вопросу о том, что должно считаться более важным — Библия или Императорский рескрипт. Профессор Токийского университета Т.Иноуэ написал книгу «Конфликт между религией и образованием», в которой подверг критике христианскую идею всемирной любви, доказывая, что она противоречит кодексу национальных добродетелей, требующему от японца почитания императора, лояльности по отношению к государству и сыновней почтительности к старшим.

Против христиан выступили и буддисты, не вполне отдавая себе отчет в том, что обвинения, выдвигаемые против христиан, зачастую относятся и к ним самим. Дискуссия, 79

как это бывает, не привела к выработке единого мнения, однако в ходе ее христиане были вынуждены занять оборонительную позицию, доказывая, что христианская доктрина не противоречит национальным этическим принципам.

Начиная с конца XIX в. процесс христианизации, носивший и до того недостаточно глубокий характер, пошел на спад.

### Распространение новых религий

В обстановке социальной и политической нестабильности, предшествовавшей падению токугавского сёгуната, и того брожения умов, которым характеризовались первые десятилетия эры Мэйдзи, зародились и получили заметное распространение нетрадиционные новые религиозные течения. Среди них одним из самых распространенных было «Учение небесного закона» («Тэнрикё»). Его основательница — Накаяма Мики, жена сельского старосты, мать четырех детей, устами которой бог Тэнри-о-но микото заявил о своем пришествии на землю. Этому необыкновенному событию предшествовал ряд предзнаменований. Примерно за год до того у старшего сына Мики стали появляться сильные боли в ноге. Обеспокоенные родители всякий раз приглашали к нему заклинателя из соседней деревни, что на некоторое время приносило ему облегчение. Однако боли постоянно возобновлялись и наконец появились у самой Мики и ее мужа — Дзэмбэя. Было решено совершить в доме в присутствии родных и близких великий очистительный обряд (*ёсэкадзи*). Во время этого обряда бог Тэнри провозгласил через Мики: «Я Бог-создатель, бог подлинный и истинный. Мне предназначено это обиталище. Я явился в мир, чтобы спасти человечество. Прошу отдать мне Мики в качестве моего живого святилища» [216, с. 14].

Пораженные присутствующие сначала не могли поверить чуду. Дзэмбэй отказался уступить Мики, ссылаясь на то, что ему в доме нужна хозяйка, а детям мать. Однако бог не захотел покинуть тело Мики, и у нее начались страшные боли. Повторные требования бога и отказы мужа и родственников продолжались три дня, и наконец в 8 часов утра

26 октября 1838 г. родные вынуждены были уступить. Таким образом, время основания религии Тэнри известно с точностью до дня и часа. С этого момента тело Мики стало святилищем, в котором пребывал бог Тэнри — Бог-родитель (*оягами*), указавший через Мики путь спасения человечества. В книге «Откровений» («Офудэсаки») — священной книге религии Тэнри — говорится: «Сейчас я выражаю мои мысли посредством ее уст. Слова произносят ее уста, но заключенная в них мысль — божественна» [216, с. 17].

В обширной литературе, публикуемой издательствами церкви «Тэнрикё», подробно описывается жизнь основательницы. Она родилась в 1798 г. в пров. Ямато. С детства Мики отличалась удивительной добротой и трудолюбием. Будучи еще совсем маленькой, она, увидев плачущего ребенка, отдавала ему все свои лакомства, чтобы утешить его. Став постарше, она нянчила соседских детей, когда их родители работали в поле, за что пользовалась всеобщей любовью. В течение трех лет — с девяти до одиннадцати — она посещала школу при храме и научилась читать и писать. Она прекрасно справлялась со всеми домашними работами: умела шить, вязать и ткать. Там, где другим требовалось два дня, она справлялась за один день. Когда ей исполнилось 13 лет и ее выдали замуж за Накаяма Дзэмбэя, она стала образцовой женой. Родители мужа были так довольны ей, что передали в ее руки все хозяйство, когда ей было всего 16 лет.

В возрасте 31 года, родив третьего ребенка, Мики пережила тяжелое потрясение, оказавшее огромное влияние на ее дальнейшую судьбу. Как раз в это время в семье соседа родился мальчик. Ребенок был последней надеждой семьи, так как пять его старших братьев все умерли в младенческом возрасте. Между тем у матери пропало молоко, и Мики, у которой его хватало на двоих, взялась выкормить этого мальчика. Однако случилось несчастье — ребенок заболел оспой, и приглашенный доктор признал его безнадежным. Мики не могла примириться с мыслью, что ребенок, введенный ее заботам, обречен на смерть. Она отправилась в ближайший храм и обратилась с горячей молитвой к богам, прося взамен жизни мальчика взять жизнь двух ее дочерей, а если нужно, и ее собственную. Ее молитва была услышана. На следующий же день мальчику стало лучше, и вскоре он был совсем здоров. Но дочь Мики — Ясу умерла в воз-

расте четырех лет, а позднее, когда Мики родила еще двух дочерей, умерла младшая из них — Цунэ. Впоследствии в одном из своих откровений Бог-родитель Тэнри объяснил, что одновременная смерть двух дочерей была бы слишком тяжелым ударом для Мики и поэтому он взял сначала одну, а потом возродил ее душу в другой дочери и взял ее снова.

Дальнейшая жизнь Основательницы, как начали называть Мики с того момента, как она стала живым храмом бога Тэнри, была целиком посвящена служению богу Тэнри и распространению его учения о спасении мира и достижении состояния *ёкигураси* — счастливой жизни для всего человечества. Бог-родитель открыл Основательнице, что человек, расставаясь с собственностью, достигает истинного понимания вещей и вступает на путь постижения сущности *ёкигураси*, поэтому она убедила своих близких в необходимости познать бедность. Она раздала все свое имущество и даже настояла на том, чтобы муж продал дом. Последующие 15 с лишним лет были очень тяжелыми для всей семьи. Но как гласит предание, Основательница никогда не теряла веры в правильность избранного пути. Когда случалось, что в семье не было ни зернышка риса и дети жаловались, что они голодны, она говорила им, что в мире много несчастных больных, которые не могут проглотить ни глоточка воды, ни кусочка самых изысканных яств, стоящих перед ними, а им всем Бог-родитель даровал ни с чем не сравнимую драгоценную способность пить воду и наслаждаться ее вкусом.

Расширение миссионерской деятельности последователей учения Тэнри приходится на 1853 г., когда 17-летняя дочь Основательницы — Кокан вместе с несколькими другими верующими отправилась в Осака. Там они ходили по людным улицам и, сопровождая свои слова ударами деревянных колотушек, провозглашали: «Хвала богу Тэнри-о-но микото!» («Наму Тэнри-о-но микото!»).

К этому времени в пров. Ямато Основательницу стали почитать как святую, помогающую при родах (*обия*) и врачующую оспу (*хосо*). Число обращенных стало быстро увеличиваться. Последователей Основательницы, которые собирались вместе 26-го числа каждого месяца, чтобы отметить день, когда прозвучало откровение бога Тэнри-о-но микото, стало так много, что потребовалось специальное

помещение для совместной молитвы. Его построил в 1864 г. один из новообращенных в качестве дара за благополучное разрешение от бремени своей жены.

Началась постепенная разработка обрядовой стороны религии. К словам «Хвала богу Тэнри-о-но микото!» было добавлено: «Избавь нас от всякого зла и спаси нас, бог Тэнри-о-но микото». В 70-х годах молитва увеличилась еще на несколько строк и наконец в 1882 г. приобрела тот вид, в котором она существует вплоть до настоящего времени (*микагура-ута*).

Примерно в это же время сложился ритуал богослужения (*кагура-цутомэ*), центром которого стала служба *кагура-тэодори*, символизировавшая акт сотворения человечества Богом-родителем. Служба совершалась вокруг алтаря (*кан-родай*) десятью священнослужителями (*цутомэ ниндзю*), каждый из которых олицетворял одну из ипостасей Бога-родителя и носил соответствующую маску. Действия священнослужителей сопровождалось пением священных гимнов под аккомпанемент девяти инструментов. Служба имела целью защитить верующих от болезней и всякого рода напастей и приблизить наступление счастливой жизни для всего человечества. Основательнице потребовалось около трех лет для того, чтобы передать своим последователям откровения Бога-родителя, касающиеся различных деталей этого сложного ритуала. Одновременно она была занята составлением священного писания «Офудэсаки», в котором излагались основы учения Тэнрикё.

Рост популярности религии Тэнри вызвал недовольство среди последователей других конфессий. В 1866 г. два буддийских монаха порезали мечами циновки в молитвенном зале. Нападение повторилось в 1867 г., когда монахи близлежащего монастыря ворвались в молитвенный дом с обнаженными мечами и сломали там два больших барабана и светильники. В том же году правительство, принявшее курс на всемерную поддержку синто в противовес буддизму, признало Тэнрикё в качестве одной из сект синто.

Однако в дальнейшем отношение властей к новому учению не всегда было благосклонным. В 70-х годах власти заинтересовались тем, с чьего разрешения и на каком основании Накаяма Мики организует массовые богослужения. В 1875 г. она была вызвана для дачи показаний в префектуральное управление г. Нара и задержана там на три дня.

Под угрозой ареста ей было запрещено проведение коллективных богослужений. Официальная регистрация общины верующих (ко) состоялась в 1880 г., однако и после этого Накаяма Мики и ее ближайшие последователи неоднократно подвергались арестам под разными предлогами на срок до двух недель. Эти меры не помешали дальнейшему распространению «Учения небесного закона», впрочем, власти, по-видимому, не ставили перед собой задачи его искоренения, и в 1908 г. правительство официально подтвердило свое признание секты Тэнри.

Накаяма Мики умерла в 1887 г. в возрасте 90 лет. Последователи учения Тэнри верят, что ее душа постоянно пребывает с ними, заботясь по-прежнему об их защите и спасении.

Теологическая доктрина секты Тэнрикё складывалась постепенно в течение жизни Накаяма Мики после получения ею откровения и вплоть до смерти ее ближайшего ученика — Хонсэки. В дальнейшем письменные источники и устные предания обросли комментариями и разного рода философскими толкованиями.

Согласно теологической доктрине Тэнрикё, это учение не является ни монотеистическим, ни политеистическим. Это совершенно особое верование. Бог Тэнри-о-но микото является всеобъемлющим божеством, заключающим в своей груди всю вселенную. «Пантеистическое божество имманентно, в то время как монотеистический бог трансцендентен. Пантеистическое божество рационально, монотеистический бог иррационален. А всеобъемлющий бог (Тэнри-о-но микото. — *Авт.*) „трансрационален“. Его постижение путем интеллекта возможно в определенных границах, но не за их пределами» [216, с. 50].

О боге Тэнри-о-но микото нельзя сказать, что он пребывает исключительно на небе или исключительно на земле — он повсюду. Все люди, равно как и все боги, созданы Тэнри-о-но микото, или, иначе, Богом-родителем, в одном месте — Дзиба (в настоящее время там находится г. Тэнри — религиозный центр учения Тэнрикё). В соответствии с этим все люди — братья, и с богом их связывают узы, существующие между родителями и детьми. Бог-родитель — защитник своих последователей, но их вера в него должна быть доказана конкретными делами, а не простым повторением его имени.

Люди, согласно учению Тэнрикё, обладают бессмертной душой, которая покидает тело, когда оно изнашивается, сбрасывая его с себя, как старую одежду, для того чтобы возродиться к новой жизни в новой телесной оболочке (*дэнаоси*). Вследствие этого главное значение для человека имеет не загробная, а посюсторонняя, земная жизнь. Последователи учения Тэнрикё, зная, что все они братья и дети Бога-родителя, своими делами приближают наступление счастливой жизни на земле, для которой и создал всех людей Бог-родитель.

Несмотря на усилия богословов секты Тэнрикё доказать исключительность этого учения, нетрудно заметить, что эта теологическая доктрина, создававшаяся в период, когда в Японии были хорошо известны такие давно сложившиеся и детально разработанные религиозно-философские системы, как буддизм, конфуцианство, синтоизм и христианство, носит эклектический характер. Тезис о вездесущем и всеобъемлющем боге возник, по-видимому, не без влияния монотеистических религий. Признание существования других богов, кроме бога Тэнри, хотя бы и созданных им, равно как обрядовая сторона, связывает Тэнрикё с синтоизмом, представления о переселении душ — с индуистско-буддийскими верованиями, патерналистский характер отношений между людьми и Богом-родителем — с конфуцианским этическим учением и т.д. Несмотря на это, а может быть, как раз вследствие этого к началу второго десятилетия нашего века секта Тэнрикё заняла заметное место среди других конфессий Японии и сохраняет его вплоть до настоящего времени.

Второй довольно распространенной новой религиозной доктриной этого периода было «Учение великого начала» («Омотокё»), история возникновения которого имеет ряд черт, сближающих его с Тэнрикё. Омотокё было основано бедной крестьянкой Дэгути Нао (1836—1919). В 20 лет Нао выдали замуж за Дэгути Масагоро, с которым она прожила трудную, полную лишений жизнь. Муж сильно пил, и семья постоянно нуждалась. В 52-летнем возрасте Нао осталась вдовой с восемью детьми на руках (трое детей умерли ранее). В течение нескольких последующих лет две дочери Нао сошли с ума, один сын после неудачной попытки самоубийства ушел из дома, другой погиб на войне. Несчастья сделали Нао чрезвычайно религиозной, в 1892 г. ее начали посещать видения, и она почувствовала себя одержимой богом. На первых порах окружающие были склонны счи-

тать ее сумасшедшей, однако через некоторое время возникли слухи о ее способности исцелять больных, и на нее стали смотреть как на лицо действительно общающееся с божеством. С течением времени вокруг нее собралась группа последователей.

Стремясь передать людям слышимые ею божественные откровения, Дэгути Нао, совершенно недостаточно образованная, начала кое-как, без употребления иероглифов, записывать их слоговой азбукой (*хираганой*). С 1897 г. ее верным помощником в этом деле стал Уэда Кисабуро (1871—1948). Ознакомившись случайно с записями Нао, Уэда Кисабуро был поражен их полным совпадением с откровением, полученным им самим на горе Такакума, когда он в течение недели, обходясь без пищи и воды, предавался усиленной медитации. Женившись на дочери Нао и получив имя Дэгути Онисабуро, он принял деятельное участие в составлении священного писания секты и придании ей характера религиозной организации. Под его руководством началось строительство святилищ, издание соответствующей религиозной литературы и даже собственной газеты. В дальнейшем, после смерти Дэгути Нао, секта дважды — в 1921 и 1935 гг. — подвергалась репрессиям со стороны правительства, однако все же сумела сохранить определенное влияние на религиозную жизнь Японии вплоть до наших дней.

Как Тэнрикё, так и Омотокё представляли собой секты синтоистского толка. Процесс модернизации старых буддийских сект начался несколько позднее, в 20—30-х годах нашего века, когда возникли такие секты, как Рэйюкай, Риссё косэйкай и Сока гаккай.

## **Зарождение японской литературы нового времени**

В первые годы, последовавшие за переворотом Мэйдзи, основные усилия японского общества были направлены на быстрое усвоение технических достижений Запада. Курс на вестернизацию, принятый в области экономики, политики и просвещения, далеко не сразу утвердился в таких областях культуры, как литература и искусство. Однако постепенно, по мере расширения знакомства с западной цивилизацией, и эти важные сферы духовной жизни общества



оказались втянутыми в общий процесс модернизации страны.

Японская литература, прошедшая к началу периода Мэйдзи длительный путь развития, обладала развитой системой жанров и сложившимся эстетическим каноном.

В области поэзии по-прежнему продолжала пользоваться популярностью стихотворная форма *танка*<sup>10</sup>, получившая в Японии широкое распространение еще во времена раннего средневековья. Поэты, писавшие в этом жанре, в основном придерживались канонических форм, ориентируясь на классические образцы, одни — на более ранние, собранные в антологии «Манъёсю» (VIII в.), другие — на более поздние, вошедшие в антологии «Кокинсю» (X в.) и «Синкокинсю» (XIII в.). Правда, к началу XIX в. стали раздаваться голоса, ратовавшие за обновление сложившейся поэтической традиции, за расширение круга тем, отказ от архаической лексики и канонизированных приемов. В стихотворениях таких поэтов, как Одзава Роан (1723—1801) и Кагава Кагэки (1768—1843), чувствовалось дыхание современности, заметное стремление к простоте и ясности поэтического языка. Однако в целом творчество даже этих талантливых поэтов лежало в русле старого канона.

Другим важнейшим поэтическим жанром периода Токугава была форма хайкай<sup>11</sup>, достигшая своего расцвета в творчестве Мацуо Басё (1644—1694) и Ёса Бусон (1716—1783). Умение сочинять хайкай считалось необходимым для каждого, кто претендовал на принадлежность к сколь-нибудь образованным слоям общества. Накануне революции Мэйдзи в стране существовало множество школ, занимавшихся обучением искусству сложения хайкай. О степени популярности этого поэтического жанра можно судить по числу профессиональных поэтов хайкай. В справочнике 1813 г. содержались сведения о более чем 600 поэтах-хайкаистах, а в изданном в 1821 г. дополнении к справочнику их число увеличилось еще на 120. Естественно, что не все созданное этими поэтами выдержало проверку временем. До наших дней свое значение сохранило творческое наследие только нескольких крупных поэтов, среди которых в первую очередь следует назвать Кобаяси Исса (1763—

<sup>10</sup> Танка — силлабическое пятистишие с чередованием слогов 5—7—5—7—7.

<sup>11</sup> Хайкай — силлабическое трехстишие с чередованием слогов 5—7—5.

1823), поэзии которого присуща подкупающая искренность и простота, выгодно отличающая ее от виртуозных, но по существу эпигонских произведений многих его современников.

Многочисленные жанровые разновидности повествовательной литературы второй половины периода Токугава объединялись обычно общим понятием *гэсаку*, т.е. легкая, развлекательная литература, в отличие от литературы высокого стиля, писавшейся преимущественно на китайском языке (*камбунтё*), этой латыни японского средневековья.

Во второй половине XVIII в. широкое распространение получил жанр *сярэбон* — повести о «веселых кварталах», в них описывались нравы, своеобразный этикет, костюмы и речь обитательниц и завсегдатаев этого специфического мирка, существование которого было характерной особенностью городской жизни в средневековой Японии. Не менее популярен был возникший примерно в то же время жанр *кибёси* — юмористических повестей, в которых текст органически сочетался с многочисленными дополнявшими и пояснявшими его иллюстрациями. Однако дальнейшее развитие этих жанров было сильно затруднено после прихода к власти в 1790 г. кабинета Мацудайра Саданобу, проводившего так называемые реформы годов Кансэй. В этот период был издан ряд эдиктов, направленных на «исправление нравов» и искоренение вольнодумства в политической, философской и религиозной сфере, а также искусстве. В годы Кансэй один из самых известных авторов *сярэбон* и *кибёси* — Санто Кёдэн (1761—1816) был подвергнут в связи с выходом в свет его последних повестей 50-дневному домашнему аресту, который он должен был отбывать в колодках. У его издателя была конфискована половина имущества, а цензоры, разрешившие издание его книг, были отстранены от должностей. Печальный пример Кёдэна, а также некоторых других заставил авторов *сярэбон* и *кибёси* отказаться от создания произведений столь опасного жанра или во всяком случае во многом изменить свою манеру повествования.

После падения кабинета Мацудайра и некоторого ослабления действия принятых при нем эдиктов юмористическая повесть возродилась и достигла нового расцвета в творчестве Дзиппэнся Икку (1765—1831), утвердившего в японской литературе позднего периода жанр «забавных книг» — *кок-кэйбон*. Успех вышедшей в 1802 г. первой повести Икку

«Путешествие на своих двоих по Токайдоскому тракту» («Токайдо-тю хидзакуригэ»), в которой рассказывалось о похождениях двух неунывающих простолюдинов из Эдо<sup>12</sup>, был настолько велик, что писатель посвятил описанию дальнейших приключений так любившихся читателям героев еще 43 книги, регулярно выходившие на протяжении последующих 20 лет.

Не меньшей популярностью пользовались также произведения другого автора коккэйбон, современника Икку, — Сикитэй Самба (1776—1822). Он написал и теперь читаемые книги «Общественная баня» («Укиёбуро», 1809—1813) и «Общественная цирюльня» («Укиёдоко», 1813—1814), в которых дана широкая панорама быта, нравов и характеров простых горожан того времени.

На основе повестей сярэбон, подвергшихся в годы Кансэй гонениям за фривольность, в первой четверти XIX в. сформировался жанр «повестей о чувствах» — ниндзёбон. Местом действия в этих произведениях по-прежнему оставались «веселые кварталы», однако в отличие от сярэбон, где главным было описание изысканных манер подлинных знатоков (цу) и законодателей мод этого японского полусвета и высмеивание их неумелых подражателей, в ниндзёбон стержнем сюжета, определявшим его развитие, стало чувство любви, возникающее между героями. Признанным шедевром в этом жанре является роман Тамэнага Сюнсуй (1790—1843) «Сливовый календарь любви» («Сюнсёку умэ-гоёми», 1832—1833), в котором описываются сложные отношения героя с тремя влюбленными в него женщинами. В последующих многочисленных произведениях Сюнсуй, созданных в этом жанре, все большее место начинают занимать эротические мотивы, за что писатель позднее жестоко поплатился. В конце 30-х — начале 40-х годов XIX в., когда правительство Токугава предприняло новую попытку укрепить свою власть (реформы годов Тэмпо), были опять ужесточены цензурные правила с целью «исправления нравов». В 1841 г. Сюнсуй был арестован и провел, как и его знаменитый предшественник, 50 дней в колодках, а художник, иллюстрировавший его книги, и издатель были оштрафованы на крупную сумму.

В годы, последовавшие за реформами Тэмпо, жанр ниндзёбон постепенно утратил свое прежнее значение, уступив

<sup>12</sup> Эдо — так назывался Токио до 1868 г.

место так называемым книгам для чтения — *ёмихон*. Это были по большей части романы, воспевавшие самурайскую доблесть и конфуцианские добродетели. Они носили дидактический характер, подтверждая в ходе повествования торжество принципа воздаяния за добро и наказания за зло (*кандзэн тёаку*). Ёмихон предназначались более образованному читателю и писались не разговорным языком, а так называемым изящным стилем — *габун*. Самым известным и талантливым автором ёмихон справедливо считается Такидзава Бакин (1767—1848), а самым знаменитым его произведением — огромный роман «История восьми псов Нансо Сатоми» («Нансо Сатоми хаккэндэн»), состоящий из 106 томов и выходивший отдельными выпусками на протяжении 27 лет с 1814 по 1841 г. Действие романа разворачивается в период Муромати<sup>13</sup>, в эпоху феодальных междоусобиц, что, впрочем, не означает, что его следует рассматривать как исторический роман. Повествование изобилует самыми невероятными событиями и носит аллегорический характер. Восемь самураев — главных героев романа — являются олицетворением восьми конфуцианских добродетелей. Сообща они противостоят всем искушениям и преодолевают все препятствия, восстанавливают в конце концов справедливость в соответствии с принципом поощрения добродетели и наказания порока и удаляются в горы вести жизнь отшельников.

Приведенный выше краткий обзор состояния японской литературы накануне революции Мэйдзи дает представление о том, что литературная жизнь в Японии этого периода носила довольно оживленный характер и обладала достаточной силой инерции. В литературе была невозможна такая же резкая и единовременная смена модели развития, как в области политического устройства страны.

Новые веяния проявились прежде всего в области просветительской литературы и публицистики. На первом этапе, в годы, известные под девизом «буммэй кайка» («цивилизация и просвещение»), большую роль в культурной жизни общества стала играть журналистика. В появившихся многочисленных периодических изданиях освещались самые различные вопросы политики и морали, искусства и быта, волновавшие тогдашнее общество.

Круг читающей публики расширялся, в связи с чем возникла проблема доступности литературного языка не только для узкой прослойки образованных людей, но и для простого народа. В 70-х годах эта тема была предметом горячих дискуссий, результатом которых явился отказ от китаизированного письменного стиля — *камбунтё* в пользу разговорного языка, что, естественно, имело важнейшие последствия для дальнейшего развития японской литературы. Сотрудничество в газетах и журналах дало возможность авторам выходявших из моды повестей гэсаку продолжать свою литературную деятельность, печатая беллетризированные репортажи и очерки на злобу дня. Такие очерки, часто превращавшиеся в серии статей с продолжением, положили начало возникновению жанра «газетного романа», распространенного в Японии и поныне.

Огромную популярность на этом этапе приобрела переводная европейская литература. Читательский интерес к ней во многом определялся стремлением японцев познакомиться таким образом с историей, нравами и обычаями Запада. Одним из первых переводных произведений стал вышедший в 1878 г. роман Булвер-Литтона «Эрнест Малтраверс», которому переводчик — Ода Дзюньитиро (1851—1919) дал название «Весенний рассказ о цветах и ивах» («Карю сюнва»). Вслед за тем, в 1879—1880 гг., Ода перевел еще один роман Булвер-Литтона «Кенельм Чиллингли». А в 1885 г. вышел роман «Последние дни Помпеи» того же автора в переводе Фудзита Мокити (1852—1892). Всего в первые десятилетия после переворота Мэйдзи в Японии было переведено 14 романов Булвер-Литтона. Теперь уже трудно понять причины такой популярности этого писателя у японской публики. Возможно, что читателям и переводчикам импонировало то, что он был не только литератором, но и политическим деятелем. А может быть, в Японии того времени не совсем ясно представляли себе шкалу художественных ценностей, существовавшую в европейской литературе. По-видимому, сходными причинами объясняется и появление примерно в это же время переводов романов лорда Биконсфилда (Дизраэли).

Однако уже вскоре, в 80-х годах, японцы познакомились с европейской классикой. В 1879—1886 гг. были переведены «Король Лир», «Венецианский купец», «Как вам это понравится», «Юлий Цезарь», «Гамлет», «Ромео и Джульетта» Шекспира. Примерно в эти же годы появились переводы 91

произведений Руссо, Вольтера, Монтескье, а также Вальтера Скотта, Жюль Верна, Даниеля Дефо. После открытия в 1873 г. в Токио Школы иностранных языков, на одном из отделений которой изучался русский язык, в Японии началось постепенное знакомство с русской литературой. В 1883 г. в переводе Такасу Дзискэ была издана «Капитанская дочка» Пушкина под экзотическим названием «Сердце цветка и думы бабочки. Удивительные вести из России» («Рококу кибун. Касин тэси року»).

Первоначально переводы русской литературы осуществлялись главным образом с английского языка и уже по одному этому, естественно, не могли претендовать на адекватную передачу подлинника. Отметим, что первые переводы западноевропейской литературы вообще не отличались особой точностью, о чем можно судить хотя бы по более чем произвольным переводам заглавий. Обработке подвергался и текст произведений. Академик Н.И. Конрад приводит ряд интересных примеров переосмысления подлинника, указывая, что со многими произведениями западноевропейской литературы японцы познакомились фактически по переделкам. Так, действие в одной новелле из «Дон Кихота», переведенной с французского, происходит в Италии времен образования итальянского королевства, и читатель знакомится в числе прочих героев с Гарибальди и Мадзини, жившими в другое время. Переводчик «Войны и мира» Толстого, снабдивший свой перевод с английского заголовком «Плачущие цветы и скорбящие ивы. Последний прах кровавых битв в Северной Европе», прямо говорил: «Ввиду того, что в оригинале местами очень длинно и затянато, я там, где нужно, сокращал» (цит. по [34, с. 441]).

Серьезный интерес к русской литературе пробудился в японском обществе только с конца 80-х годов, когда переводы начали осуществляться непосредственно с языка оригинала литераторами-русистами, ставившими своей целью максимально точную передачу смысловых и художественных особенностей подлинника. Первым опытом в этом направлении явился перевод Фтабатаем Симеом в 1888 г. рассказов Тургенева «Свидание» и «Три встречи», положивший начало качественно новому этапу знакомства с русской литературой в Японии. К.Рехо в специальном исследовании, посвященном проблеме восприятия русской классики японцами, пишет, что подлинное осмысление национального своеобразия русской литературы в Японии, связанное прежде всего с

освоением творчества Тургенева, Толстого и Достоевского, приходится на конец 80-х — 90-е годы. В это время «японские писатели делают попытку выявить устойчивые черты русского реализма, причем в его соотнесенности с литературами западноевропейских стран — прежде всего Англии и Франции» [52, с. 21].

В области оригинальной японской художественной литературы, помимо уже упоминавшихся выше произведений писателей-традиционалистов, важное место занимал так называемый политический роман, появление которого теснейшим образом связано с конкретной социально-политической обстановкой этой эпохи. Политический роман возник на волне обостренного общественного интереса к вопросам внешней и внутренней политики в период, когда в Японии создавались первые политические партии, разрабатывался проект конституции, шла подготовка к учреждению парламента и поднимался вопрос о пересмотре неравноправных договоров.

Политический роман носил просветительский характер. Большинство его авторов были не столько профессиональными литераторами, сколько политическими и общественными деятелями, прибегавшими к литературе как средству популяризации своих идей среди широкой публики — факт, являвшийся совершенно новым в истории японской литературы и свидетельствовавший о значительном повышении статуса литературной деятельности в мэйдзийском обществе.

Одним из первых произведений этого жанра был роман «Волны бурного моря» («Дзёкай харан», 1880), написанный участником движения за социальные реформы Тода Киндо (1850—1890). Об идейной направленности романа Тода дают представление имена действующих в нем персонажей. Имя одного из героев — Вакокуя Миндзи — составлено из иероглифов «мирное государство», «народ», другого — Кокубо Масабуми — из иероглифов «нация, правительство», «справедливость, культура», имя героини — О-Кэн — пишется иероглифом «право». Роман кончается свадьбой Миндзи и О-Кэн, что легко расшифровывается как обретение народом в результате борьбы своих прав. Несмотря на то что роман Тода не отличался особыми художественными достоинствами, он послужил до некоторой степени образцом для последующих произведений этого жанра [199, с. 134].

Большой популярностью пользовались произведения Яно Рюкэй (Фумио), видного деятеля Прогрессивной партии 93

(Кайсинто), борющейся за политическое влияние с Либеральной партией. В предисловии к своему известному роману «Прекрасная повесть об управлении государством» («Кэйкоку бидан», 1883) Яно пишет, что в 1882 г. во время болезни он принялся за чтение китайских и японских повестей, однако они не могли удовлетворить его. Тогда в руки ему попала книга о древней Греции, в которой рассказывалась история возвышения Фив. Эта книга произвела на него огромное впечатление тем, что «в ней не было произвольного толкования исторических фактов, а прямо показывалось правильное и неправильное, добро и зло» (цит. по [199, с. 136]). Яно решил, что японские читатели должны познакомиться с этой книгой в его изложении.

Рассказывая о борьбе древнегреческих героев Эпаминонда, Пелопида и других со Спартой, передавая их рассуждения, Яно проводит параллель между мудрой, приводящей к успеху политикой правителей Фив и умеренным курсом Кайсинто, — с одной стороны, и между несбалансированной политикой демократических Афин и излишне радикальной линией Дзюто — с другой. Сумев извлечь из истории древней Греции несколько неожиданное подтверждение правильности политического курса своей партии, Яно создал получивший затем распространение новый тип политического романа-комментария (*энгитай-сёсэцу*). В последующие годы Яно написал еще несколько романов, также имевших значительный успех. Перу его соратника по партии Кайсинто — Фудзита Мэйкаку (Мокити) принадлежит роман «Благородное дело спасения народа» («Саймин игёроку», 1887), в котором под видом анализа событий времен династии Мин в Китае развернута критика действий тогдашнего правительства Мэйдзи.

Очень высоко оценивался в свое время роман Токай Санси «Удивительные встречи с красавицами» («Кадзин но кигу»), публикация восьми частей которого продолжалась с 1885 по 1897 г. Псевдоним Токай Санси (настоящее имя — Сиба Сиро), означающий «Странник восточных морей», был выбран автором, по-видимому, как указание на то, что он долгое время провел сначала в США, где изучал экономику, а затем в Европе. Вернувшись в Японию, он принял деятельное участие в политической жизни страны и на протяжении многих лет являлся членом парламента. Действие романа Токай Санси разворачивается в Америке и Европе, где герой ведет пространные беседы с политическими эмигрантами из разных стран, поработанных более



сильными государствами, в том числе с красавицей ирландской, таинственной молодой дамой из Испании и многими другими. Избрав для оживления повествования красавиц в качестве собеседниц героя, Токай Санси тем не менее не позволил ему отвлечься от волновавшей Японию того времени проблемы борьбы против неравноправных договоров.

Своего полного развития жанр политического романа достиг во второй половине 80-х годов, в преддверии открытия в 1890 г. парламента. Наиболее популярным автором этих лет был Суэхиро Тэттё (Сигэясу). Первоначально он приобрел известность как журналист и редактор газет «Акэбоно» («Рассвет») и «Тёя» («Правительство и народ»), на страницах которых вел активную кампанию против правительственных законов о печати. В дальнейшем он выступил сторонником создания коалиции политических партий, сблизился с одним из самых влиятельных государственных и политических деятелей — Гото Сёдзиро и добился своего избрания в парламент первого созыва. Его лучшими романами считаются «Цветы сливы в снегу» («Сэттюбай», 1886) и «Соловей и цветы» («Какан-о», 1888—1889).

Первый из этих романов начинается с сообщения автора о том, что в 173-м году Мэйдзи (что соответствует 2040 г.) он обнаружил в музее Уэно под заглавием «Цветы сливы в снегу» биографию профессора Байкэй, одного из пионеров «движения за народные права в эпоху Мэйдзи», а под заглавием «Соловей среди цветов» — биографию его жены, которые он и решил положить в основу своего повествования. Вслед за тем автор признается, что сюжет произведения был подсказан ему романом Дизраэли «Эндимион», переведенным в свое время Ватанабэ Осаму под названием «Три героя и две красавицы. Волна чувства в политическом море» («Санъэй соби. Сэкай но дзёха»). В соответствии с этим героями романа выступают три честолюбивых молодых человека, мечтающие выдвинуться на поприще политической деятельности, и две девушки, ставшие после целого ряда перипетий женами двух из них. По ходу действия главный герой — Кунио, делающий блестящую карьеру, излагает взгляды автора по актуальным политическим проблемам того времени, в чем ему в меру своих возможностей помогают остальные персонажи.

Как видим, авторы политической беллетристики ставили перед собой главным образом политико-просветительские цели, а в собственно художественном отношении их произ-

ведения не представляют большой ценности. Тем не менее роль политического романа в литературном процессе того времени довольно значительна. Благодаря ему резко расширились рамки жанровых возможностей японской литературы, ограниченные до того времени разными видами повестей гэсаку. Еще важнее, что политический роман в определенной мере показал значение литературы не только как средства приятного времяпрепровождения, но и как важного фактора культурной и общественной жизни страны.

По мере ослабления остроты политической борьбы и постепенной утраты политическим романом прежней популярности в японском обществе все сильнее стала ощущаться потребность в подлинно новой художественной литературе. Ее начинателем и первым теоретиком стал выпускник Токийского университета, бакалавр литературы Цубоути Сёё (1859—1935), опубликовавший в 1885 г. работу «Сущность романа» («Сёсэцу синдзуй»), в которой впервые была сформулирована японская концепция реалистического романа нового времени.

Интерес к литературе пробудился у Цубоути еще в школьные годы, когда он основательно познакомился с произведениями писателей периода Токугава. В университете он занялся изучением западноевропейской литературы. С течением времени перед Цубоути начала вырисовываться картина совершенно отличного от существовавшего в Японии понимания сущности литературы, ее задач и роли в обществе. Свои взгляды по этим проблемам Цубоути изложил в работе «Сущность романа». В ней он подверг критике сложившееся в Японии под влиянием конфуцианства отношение к литературе как к несерьезному и даже недостойному занятию, сколько-нибудь оправданному только в том случае, если писатель ставит перед собой определенную нравоучительную цель. Одновременно с этим Цубоути выступил против проявившегося в политической беллетристике утилитаристского подхода к литературному творчеству как средству решения практических задач. Определяя сущность романа, Цубоути утверждал, что «роман — это вид искусства, вид искусства в том смысле, в каком это понимается на Западе» (цит. по [193, с. 34]). Этот кажущийся теперь таким очевидным тезис, утверждавший самоценность художественной литературы, был для того времени смелым новаторством. Не меньшим вкладом в теорию и практику японской литературы нового времени было и другое выска-

занное Цубоути положение. «Главным предметом романа, — писал он, — являются человеческие страсти... Задача писателя состоит в том, чтобы проникнуть в самые потаенные глубины человеческих страстей, раскрыть все без исключения скрытые тайны сердца не только тех, кого называют добродетельными и мужественными, но всех: молодых и старых, мужчин и женщин, хороших и плохих, праведных и неправедных» (цит. по [193, с. 37]). Указывая, что персонажи повестей гэсаку были не реальными людьми, а некими фантомами, плодом авторской фантазии или воплощением определенных пороков и добродетелей, Цубоути требовал последовательного реализма в обрисовке литературных героев и их окружения. «Роман — это искусство. Но для того, чтобы быть искусством, он должен быть реалистичным», — утверждал он (цит. по [193, с. 38]).

Первую попытку реализовать на практике теоретические положения, сформулированные в «Сущности романа», сделал сам Цубоути в романе «Нравы студентов нашего времени» («Тосэй сёсэй катаги»), опубликованном в 1885 г. В романе живо передана обстановка начала 80-х годов. Герои романа — группа студентов — не слишком перегружают себя занятиями наукой, они развлекаются, посещая варьете, «веселые кварталы» и ресторанчики, где подают скияки — блюдо из говядины, служащее приметой нового времени, западного образа жизни (до переворота Мэйдзи в Японии говядину в пищу не употребляли). По ходу действия герои оказываются то в заведении с гейшами, то на горячих источниках, то в доме содержанки, то в конторе юриста. Приключения неопытных юношей, нередко попадающих впро�ак, описаны с большим юмором. Писатель стремился наделить своих героев индивидуальными чертами характера, однако, как замечает японская критика, это удалось ему в основном только в отношении двух-трех главных персонажей [199, с. 195]. Создав живые, узнаваемые образы своих современников и нарисовав реалистическую картину жизни студенческой молодежи, Цубоути тем не менее не мог полностью освободиться от влияния традиции литературы гэсаку. Действие в романе развивается по двум сюжетным линиям, неоднократно использовавшимся в повестях гэсаку: один из главных героев романа занят поисками своей потерявшейся в раннем детстве сестры, которую в конце концов благополучно находит, другой влюбляется в гейшу, в которой узнает предмет своей далекой, еще детской любви.

Правда, вторая сюжетная линия решается уже в более реалистической манере — она остается незаконченной, поскольку герой под давлением друзей и близких, предупреждений университетского начальства и собственных сомнений пытается уклониться от дальнейшего продолжения отношений со своей возлюбленной.

Роман имел шумный успех, и Цубоути уже на следующий год опубликовал еще одно произведение — «Наново отполированное зеркало супружеской жизни» («Симмигаки имотосэ кагами», 1886), которое можно рассматривать как продолжение предыдущего. В нем его прежние герои уже окончили университет, повзрослели и женились. В центре повествования история неудачного брака двух пар героев. Несчастливо сложившаяся семейная жизнь одной из пар приводит к самоубийству жены. В другом случае невесту героя, дочь богатых родителей, выдают замуж за нелюбимого, и она так же несчастлива в браке, как и первая героиня. Роман, как явствует из его названия, касается вопросов брака и этики супружеской жизни в новом, постемэйдзийском обществе. Японская критика, отмечая присущий этому произведению некоторый налет дидактичности, находит, что Цубоути в данном случае не избежал влияния Такидзава Бакина. Тем не менее и в этом романе Цубоути, подняв актуальную проблему жизни современного ему общества, подхваченную впоследствии другими писателями, сделал следующий шаг на пути утверждения метода реалистической литературы на японской почве [199, с. 198].

В течение последующих трех лет Цубоути написал несколько эссе и рассказов, последний из которых «Жена» («Сайкун») был опубликован в 1889 г. В дальнейшем Цубоути уже не выступал как писатель, занявшись литературно-критической и научно-просветительской деятельностью. Ему, в частности, принадлежит заслуга создания в Токийской специальной школе (Токё сэммон гакко, ныне университет Васэда) факультета литературы.

Дело обновления японской литературы, начатое Цубоути, продолжил его младший современник и друг Фтабатэй Симэй (Хасэгава Тацуносукэ, 1864—1909), мечтавший в юности о карьере дипломата. Приехав в Токио, он поступил в Токийский институт иностранных языков на русское отделение. Изучение русской литературы, знакомство с произведениями Гоголя, Гончарова, Тургенева, Достоевского увлекло его настолько, что он отказался от своих первоначальных планов, предпочтя литературное поприще.

Свое понимание задач художественного творчества Фтабатэй изложил в эссе «Общая теория романа» («Сёсэцу сорон», 1885). Отмечая существование двух типов романа, дидактического (*кантё*) и реалистического (*мося*), Фтабатэй признавал подлинным явлением художественной литературы только реалистический роман, в котором вымысел (*кёсо*) выступает в одеждах реальности (*дзиссо*). Множественность и случайность событий реальной жизни часто затемняют смысл происходящего. Поэтому в романе, считал Фтабатэй, необходимо выявить существенное и создать ясный образ действительности средствами воображения и языка. В некоторых положениях «Общей теории романа», по-видимому, нашли отражение мысли Белинского, высказанные им в статье «Идея искусства», которая к этому времени была протудирована и частично переведена Фтабатэем.

Однако, по мнению японской критики, для художественного творчества Фтабатэя гораздо большее значение, чем взгляды Белинского, имело знакомство с произведениями Тургенева и Гончарова. Следы влияния этих писателей можно заметить в первом романе Фтабатэя «Плывущее облако» («Укигумо», 1887—1889) [199, с. 201]. В этом произведении Фтабатэй, вслед за Цубоути, рисует жизнь японской интеллигенции в первые пореформенные годы. Главный герой романа — Уцуми Бундзо, умный и добрый, но слабохарактерный человек, оказывается неприспособленным к складывавшемуся в мэйдзийском бюрократическом обществе правилам борьбы за преуспевание. Желая служить, не поступаясь чувством собственного достоинства, не пресмыкаясь перед начальством, он лишается места, на которое его образование и способности дают ему полное право. Его возлюбленная, представительница нового поколения, исповедующего идеи практицизма, отдает предпочтение его товарищу по университету, холодному, расчетливому карьеристу, который в конце концов обманывает ее. Роман остался неоконченным. По мысли автора, он должен был завершиться тем, что не видящий выхода из создавшейся трагической ситуации, отчаявшийся герой теряет рассудок.

Несмотря на некоторый налет мелодраматизма, роднящий его с повестями ниндзёбон, роман Фтабатэя представлял собой во многом новаторское произведение. Фтабатэй впервые в японской литературе поставил своей задачей раскрыть психологию героев. Рисуя образ Уцуми, он описывал его внутреннюю борьбу с самим собой, его размышления,

сомнения, душевные страдания, т.е. писатель сделал определенный шаг по пути создания психологического романа, которого не знала домэйдзийская литература.

Как писатель Фтабатэй выступил снова только почти через 20 лет после опубликования своего первого произведения, написав романы «Их образы» («Соно Омокагэ», 1906) и «Посредственность» («Хэйбон», 1907). В первом из них повествуется о судьбе трех героев, соединенных сложными отношениями любви и соперничества. Главный герой — Тэцуя, преподаватель университета, человек талантливый, но слабый и неспособный бороться за свое счастье, женат на властной, волевой женщине. Его жизнь течет спокойно до тех пор, пока в их семье не появляется овдовевшая сводная сестра его жены, обаятельная и женственная Саёко, гораздо более близкая ему по характеру и взглядам. Между Тэцуей и Саёко возникает чувство любви, однако Тэцуя не может решиться открыто заявить о своем чувстве и соединить жизнь с Саёко. Он уезжает в Маньчжурию, начинает пить, опускается все ниже, и в конце концов следы его теряются совсем. Саёко же находит утешение в том, что посвящает себя заботам о детях-сиротах.

Образ Тэцуя во многом перекликается с образом Уцуми Бундзо из «Плывущего облака». Это тот же тип идеалиста-интеллигента, доброго, духовно богатого, но лишённого необходимой для выживания в этом мире жизнестойкости. Роднит эти два произведения и романтическая тема погубленной любви, и мотив «чувствительной души». Хотя писатель нигде не выходит за рамки сентименталиста-просветителя, «чувствительность» для него не только объект идеализации, но и проблема, имеющая корни в реальной жизни. Романы Фтабатэя положили в Японии начало взгляду на литературу как на художественное произведение, которое надлежит судить по его собственным законам.

Роман «Посредственность» носит автобиографический характер. Писатель вспоминает свое детство, юношеские увлечения, зрелые годы. В этом произведении Фтабатэй сумел вплести в ткань живого, пронизанного юмором повествования серьезные рассуждения о литературе, выразить свою философию жизни. Это был один из первых в новой японской литературе исповедальных романов. В дальнейшем этот жанр, который стали называть «повестью о себе», или эгороманом (*сисёсэцу*), получил в Японии широкое распространение.

Выпустив в свет один за другим два романа, Фтабатэй сно-ва обратился к журналистике и принял предложение газеты «Асахи» отправиться ее корреспондентом в Россию. После года пребывания в Петербурге, по пути на родину, Фтабатэй скончался от туберкулеза.

Говоря о роли Фтабатэя в литературной жизни мэйдзийской Японии, нельзя обойти молчанием его переводческую деятельность. Благодаря ему японские читатели получили возможность познакомиться с произведениями Тургенева, Гоголя, Гончарова, Горького, Гаршина, Андреева и других русских писателей. В отличие от многих переводчиков того времени, часто довольствовавшихся вольным пересказом содержания, Фтабатэй стремился к точной передаче текста оригинала и сохранению его поэтологических особенностей. Став существенным фактором японской литературной жизни, русская литература оказала заметное влияние на процесс становления литературы нового времени в Японии.

Просветительская, литературно-критическая и творческая деятельность Цубоути Сёё и Фтабатэя Симэй явилась наиболее ярким выражением тенденций, определивших особенности первого этапа послемэйдзийской литературы Японии. В результате коренных преобразований во всех сферах социально-политической и культурной жизни страны прежняя чисто развлекательная или дидактическая литература гёсаку перестала удовлетворять запросы передовой части общества. Поколение молодых писателей, получивших образование в созданных по европейскому образцу университетах и колледжах и познакомившихся там с новой системой ценностных ориентаций, заложило основы литературы, отвечавшей требованиям новой эпохи.

Отход от традиционных эстетических ценностей наметился и в поэзии. Необходимость обновления поэтического канона осознавалась многими поэтами, стремившимися откликнуться на важные перемены в жизни общества. Первоначально гражданские мотивы и просветительские идеалы в поэзии оказались легче выразить в *канси* — стихах на китайском языке. В 70-х годах возник ряд журналов, публиковавших новые канси. Однако эти далеко не каждому доступные произведения не могли заменить поэзию на родном языке, а также служить средством ознакомления широкой публики с европейским поэтическим творчеством. Требовалось создание новых форм национальной поэзии, получившей название *синтайси* — «стихи нового стиля».

В 1882 г. вышел в свет «Сборник стихов нового стиля» («Синтайсисё»), в котором были помещены переводы произведений некоторых западных поэтов — Теннисона, Кингсли, Кэмпбелла и др., а также оригинальные стихотворения составителей сборника, профессоров Токийского университета Тояма Тюдзан, Ятабэ Сёкон и Иноуэ Сэккэн. Несмотря на то что, по общему признанию, чисто художественная ценность этого сборника была невелика, он показал возможность новых путей развития японской поэзии. В «стихах нового стиля» не ограничивался объем стихотворения, допускалась относительная свобода метрики, был значительно обновлен поэтический словарь. Появление этого сборника положило начало движению «за создание стихов нового стиля» (*синтайси ундо*), которое явилось важнейшим фактором формирования всей современной японской поэзии (см. [14, с. 84—86]).

Однако идеи просветительства и вестернизации, определившие духовную атмосферу первых послемэйдзийских десятилетий, к началу 90-х годов стали до некоторой степени утрачивать свою популярность. В обществе начали нарастать националистические настроения. В 1888 г. группа журналистов, критиков и деятелей просвещения по инициативе Миякэ Сэцурэй (1860—1945), Сига Сигэтака (1863—1927) и Сугиура Сигэтака (1855—1924) основала журнал «Нихондзин» («Японцы») и затем в следующем, 1889 г. — газету «Нихон» («Япония»), в которых выступала с критикой правительственного курса на европеизацию страны и ратовала за сохранение японских национальных ценностей, будь то в области политики, образования или искусства. Наиболее полное отражение взгляды этой группы нашли в книге Миякэ Сэцурэй «Истинность, добро и красота японцев» («Синдзэнби нихондзин», 1894), в которой выдвигался и обосновывался тезис об уникальности японского народа.

В культурной жизни этих лет наметилось возрождение интереса к традиционной национальной литературе и обозначился некоторый отход от принципов литературного творчества, провозглашенных Цубоути Сёё и Фтабатэем Симэй. Заново было высоко оценено литературное наследие эдоских классиков — Ихара Сайкаку (1642—1693), Тикамацу Мондзаэмона (1653—1724) и Мацуо Басё (1644—1694), преданное забвению в первые годы эры модернизации.

Эти тенденции отразились в творчестве писателей литературной группы «Кэньюся» («Общество друзей тушечницы»), созданной Одзаки Коё (1867—1903), Ямада Бимё (1868—



1917), Исибаси Сиан (1867—1908), Ивая Садзанами (1870—1933), Хироцу Рюро (1861—1928) и другими. Основанный этой группой в 1885 г. журнал «Гаракута бунко» («Библиотека всячины») играл видную роль в литературной жизни Японии в конце 80—90-х годах.

Писатели, входившие в группу «Кэнъюся», подчеркивали, что их объединение основано на общности чисто эстетических, а не каких-либо других взглядов, поскольку литература рассматривается ими как область человеческой деятельности, совершенно независимая от таких сфер общественной жизни, как политика, социология, религия. Творчеству писателей группы не были чужды черты, характерные для новой, постмэйдзийской литературы, — стремление к психологической правде и воссозданию реальной картины жизни, т.е. те эстетические принципы, которые были положены в основу концепции нового романа Цубоути Сёё. Вместе с тем произведениям писателей этого направления были присущи и некоторые особенности эдоской литературы. Ими были вновь введены в литературную практику эстетические категории того времени — *суй* (утонченность) и *ики* (изысканность). Придавая огромное значение изяществу стиля, красоте слога, они во многом отошли от провозглашенного Цубоути и Фтабатэем принципа создания повествовательной литературы на разговорном языке и прибегали в значительной степени к употреблению литературного языка предыдущей эпохи (*га-бунтай*), доступного узкому кругу образованной верхушки общества.

Наиболее талантливым представителем «Кэнъюся» был Одзаки Коё, стремившийся возродить в своих произведениях лучшие черты эдоской литературы периода ее наивысшего расцвета. В 1889 г. он опубликовал сразу же принесшую ему широкую известность повесть «Признание двух монахинь» («Нинин бикун иродзангэ»), в которой две встретившиеся случайно в уединенном горном приюте монахини рассказывают друг другу историю своей любви. По мере развития повествования постепенно выясняется, что обе они любили одного и того же человека. Тема борьбы между чувством и долгом, лежащая в основе этого произведения, в достаточной степени традиционна, однако решение писателем этого спора в пользу чувства любви выходит за рамки традиционного взгляда на подобного рода конфликты. Следующая повесть Одзаки — «Благоуханное изголовье» («Кяра макура», 1890), написанная в форме рассказа некогда знаменитой куртизанки Садао о своей

прошлой жизни, носит определенные следы влияния Сайкаку. Несколько опубликованных вслед за тем произведений Одзаки посвятил описанию особенностей мужской любви.

Одним из лучших произведений Одзаки считается роман «Любовь и печаль» («Тадзэ такон», 1896). Герой романа Суми Рюноске, потеряв внезапно горячо любимую жену, целиком погружается в свое горе. Его единственный близкий друг — Хаяма Сэйя пытается отвлечь его от мрачных мыслей и приглашает пожить некоторое время в своем доме. Суми сначала отклоняет это предложение, испытывая чувство неприязни к жене приятеля — Отанэ, которая кажется ему полной противоположностью его нежной и женственной покойной Оруй. Раздражает его своей излишней заботливостью и младшая сестра Оруй. В конце концов Суми остается совершенно один в своем опустевшем жилище. В один из вечеров, не выдержав полного одиночества, он отправляется к Хаяма и, не застав того дома, проводит целый вечер с Отанэ. К своему удивлению он находит в ней чуткого, внимательного к чужому горю человека. Постепенно, от встречи к встрече, отношение героя к Отанэ меняется настолько, что он с радостью принимает приглашение друга и переезжает к нему в дом.

В романе превосходно переданы все стадии возрастающего чувства привязанности Суми к Отанэ, которую он, сам того не сознавая, начинает любить. Хаяма, видя это, советует другу теперь, когда он немного оправился от пережитого потрясения, попытаться наладить свою жизнь самостоятельно. Суми подыскивает себе жилье поблизости от Хаяма и часто навещает своих друзей. Оба приятеля сохраняют самые дружеские отношения. В заключительных строках романа говорится, что в комнате Суми, в нише, где обыкновенно висит картина или стоят цветы, рядом с портретом Оруй висит большая фотография Отанэ.

Наибольшую литературную славу Одзаки принес его неоконченный роман «Золотой демон» («Кондзики яся»), печатавшийся в газете «Ёмиури» в 1897—1902 гг. Это история любви, отвергнутой ради денег. Герой, возлюбленную которого выдают замуж за богача, убедившись во всемогуществе денег, становится ростовщиком, и «золотой демон», которому он отныне поклоняется, постепенно завладевает его душой, убивая в нем одно за другим все человеческие чувства.

Другим писателем, в творчестве которого нашла продолжение эстетическая линия эдоской литературы, был Кода 104 Рохан (1867—1947). Как и многие писатели этого периода,

Рохан был выходцем из самурайской семьи, члены которой, стремясь идти в ногу со временем, считали необходимым знакомство с европейской наукой, но вместе с тем не отказывались от старых традиций. В соответствии с этим Рохан получил образование в токийской школе Отяномидзу, где придерживались западных методов обучения, и одновременно посещал конфуцианскую академию, где усердно штудировал китайскую классику, проявив явное желание совершенствоваться в этой области. Однако отец будущего писателя решил, что для жизни ему будет гораздо полезнее получить какую-нибудь техническую специальность, и определил сына в школу телеграфистов. Окончив ее, Рохан получил назначение в один из поселков на Хоккайдо, где должен был прослужить три года. Не выдержав положенного срока в этом захолустье, Рохан вернулся в Токио и вскоре занялся литературным трудом.

Первым произведением, привлечшим внимание читателей и критики, была повесть Рохана «Статуя Будды» («Фурю буцу», 1889). Это история талантливого скульптора, которому искусство дает силы быть выше житейских невзгод и личных неудач. Окончательно утвердила положение Рохана в литературе его следующая повесть «Пятиярусная пагода» («Годзю-но то», 1891—1892), также посвященная теме возвышающей роли искусства в жизни истинного художника. Один из героев повести, архитектор Гэнта, только что успешно закончивший сооружение храма Канно-дзи в Эдо, рассчитывает, что ему будет поручено также возведение пагоды при этом храме. Однако неожиданно у него появляется соперник в лице некоего Дзюбэя, получившего из-за своей всем известной лени прозвище «лежебока». Дзюбэй страстно убеждает настоятеля храма доверить возведение пагоды ему, так как только это может придать подлинный смысл его жизни. Настоятель призывает обоих претендентов и рассказывает им притчу о братьях-соперниках, которые были несчастны, пока соревновались друг с другом, и обрели покой и счастье, начав уступать друг другу. Гэнта предлагает Дзюбэю взяться за работу вместе, но тот отвергает это предложение — он должен все сделать сам без чьей-либо помощи, без этого он не может поверить в себя. Поняв это, Гэнта уступает. Преодолевая недоверие окружающих, собственную неопытность и множество других трудностей, Дзюбэй благодаря своей одержимости завершает наконец сооружение пагоды.

Однако его испытания на этом не кончаются. Страшная буря грозит разрушить пагоду, если она плохо построена. 105

Дзюбэй взбирается на самый верх возведенной им пагоды и решает покончить с собой, если хоть малейшая ее деталь не выдержит натиска стихии. Снизу за ним наблюдает Гэнта, готовый убить его, если окажется, что тот из-за своей самонадеянности обманул доверие людей и опозорил профессию зодчего. Однако пагода выдержала натиск стихии, и на следующий день после пронесшейся бури настоятель храма поднимается на ее верхний ярус и большой кистью делает надпись о том, что она возведена Дзюбэем благодаря Гэнте. Таким образом, настоятель отдает должное и искусству Дзюбэя, и добродетели Гэнты. Несмотря на такое заключение в духе конфуцианской морали, повесть Рохана — это прежде всего гимн во славу творческого труда.

Ранние рассказы и повести Рохана, появившиеся в тот период, когда увлечение Западом пошло на спад, нашли широкий отклик среди определенной части читателей.

Резкий перелом в творчестве Рохана наступил в 1905 г., когда он, оставив незаконченным роман «Волны, вздымающиеся к небу» («Сора уцу нами»), решил полностью отказаться от написания подобного рода художественной прозы, считая, что не сможет до конца раскрыть в ней свои мысли и идеалы. Начиная с этого времени он обращается к созданию монументальных историко-биографических полотен.

Огромной известностью пользовался его роман «Судьба» («Уммэй», 1919), повествующий о коротком правлении второго императора династии Мин, свергнутого с престола собственным дядей и проводшим остаток жизни в качестве странствующего монаха, вынужденного в страхе за свою жизнь постоянно скрываться от преследований узурпатора. Оставляя своего героя в живых, о чем, кстати, нет достоверных исторических свидетельств, Рохан заставляет в полную силу звучать тему рока в человеческой судьбе.

Не менее известным произведением Рохана того же направления является роман «Цепь событий» («Рэнканки», 1940), в котором рассказывается об обстоятельствах, заставивших двух выдающихся и совершенно разных по характеру государственных деятелей эпохи Хэйан отказаться от своих высоких постов и принять обет монашества.

Когда Рохан проявил себя также как крупный ученый-филолог, написавший ряд специальных работ, из которых всеобщим признанием пользуется комментарий к семи томам стихотворений Басё.

Несмотря на то что Рохан стоял как бы в стороне от магистрального потока развития японской литературы нового времени, его талант и литературные заслуги всегда оценивались чрезвычайно высоко.

Рассматривая литературу этого периода, нельзя обойти молчанием творчество Хигути Итиё (1872—1896), первой выдающейся писательницы нового времени. Хигути Итиё родилась в семье мелкого чиновника и была воспитана в отличие от своих сверстников-мужчин в достаточно традиционном духе. Ее формальное образование было ограничено начальной школой, и знакомиться более глубоко с культурой Запада ей пришлось в дальнейшем самостоятельно. Родители определили ее в частную школу Хагиноя, где девушки изучали правила стихосложения танка и классическую литературу эпохи Хэйан. Уроки, полученные в этой школе, оказали, по общему признанию, значительное влияние на стиль будущей писательницы.

В 1889 г., когда Хигути исполнилось 17 лет, она потеряла отца, и семья осталась без средств к существованию. Чтобы поддержать мать и младшую сестру, Хигути была вынуждена браться за любую работу: шила, стирала, пыталась держать лавочку дешевых сладостей. Однако все это время ее не оставляла мысль о литературном труде. Первые рассказы Хигути появились в журнале для начинающих «Мусасино», основанном писателем Накараи Тосуй (1860—1926). Здесь был опубликован ее рассказ «Цветы вишни во тьме» («Ямидзакура», 1892) и некоторые другие.

Произведением, принесшим Хигути заслуженное признание, была повесть «Сверстники» («Такэкурабэ», 1895), появившаяся в одном из ведущих литературных журналов того времени «Бунгаккай» («Литературный мир»). Герои повести — несколько подростков, живущих поблизости от «веселого квартала» Ёсивара, изображены писательницей накануне вступления во взрослую жизнь. Их недавно еще ничто не разделяло, но скоро им придется расстаться с беззаботным детством и пойти разными дорогами. Веселый Сёта превратится в ростовщика, озорная Мидори, скорее всего, как и ее старшая сестра, станет обитательницей «веселого квартала», а Нобуёси, сын священника, пойдет по стопам отца и вынужден будет примириться с тем, что они с Мидори будут жить в разных мирах. Повесть полна глубокого сочувствия к судьбам этих детей, которым вскоре предстоит столкнуться с жестокими законами, царящими в обществе взрослых.

В 1895 г. появилась и другая повесть Хигути «Замутненный поток» («Нигоризэ»). Это история несчастной любви женщины из «веселого квартала» к одному из ее клиентов, который в конце концов убивает ее и делает себе харакири. Несмотря на то что повесть была высоко оценена критикой, нельзя не заметить, что писательница не привнесла в данном случае ничего существенно нового в этот довольно распространенный в литературе позднего средневековья мелодраматический сюжет.

Значительное место в творческом наследии Хигути занимает ее дневник, в котором нашли отражение и повседневные события ее жизни, и мысли о литературе того времени. Этот дневник, представляющий собой ценнейший документ эпохи, в чисто литературном отношении не уступает лучшим художественным произведениям писательницы.

Хигути Итиё умерла незадолго до своего 25-летия, не успев полностью раскрыть свои творческие возможности, но оставив заметный след в литературной жизни мэйдзийской Японии.

## **Зрелищные искусства и музыка**

В феодальной Японии театральное искусство, как и вся культура, носило ярко выраженный сословный характер. Церемониальным искусством придворной аристократии по традиции считались древние торжественные танцы *бугаку* и музыка *гагаку*, которая их сопровождала. Они исполнялись при дворе императора в Киото и в крупных буддийских и синтоистских храмах. При дворе было специальное управление Гагакурё, ведавшее делами этого музыкально-танцевального искусства. В годы токугавского сёгуната бюджет этого управления был весьма скудным. Танцоры и музыканты придворной труппы, которых осталось чуть больше 50, получали ничтожное жалованье и жили впроголодь.

Религиозно-мистический театр Но входил в иерархическую структуру токугавского общества в качестве церемониального искусства воинского сословия. Примерно с середины XVII в. бакуфу стало официально покровительствовать всем пяти школам. Актеры этого театра официально получили самурайский статус и гарантированное жалованье. К тому же был распространен обычай после торжественных представле-

ний преподносить актерам богатые подарки. Так что материально они были вполне обеспечены.

Театр горожан, сформировавшийся и достигший расцвета в XVII—XVIII вв., был представлен тремя основными жанрами: музыкально-танцевальной драмой *кабуки*, кукольным театром *дзёрури* и народной эстрадой *ёсэ*. Он пользовался всеобщей любовью, и среди исполнителей этих жанров нередко встречались крупные таланты. После революции Мэйдзи каждый из жанров японского театра по-своему откликнулся на наступление новой исторической эпохи.

Поскольку переворот Мэйдзи проходил под лозунгом необходимости реставрации императорской власти, все, что было связано с именем императора, приобретало особое значение, в том числе и придворные церемониальные музыка и танцы. Гагаку и бугаку оказались в большом почете, пережили второе рождение и новый расцвет [87, с. 60]. Была реорганизована система обучения им и несколько изменился характер музыкального сопровождения. Перемены не были особенно значительными, но они сыграли свою роль в обновлении и возрождении искусства. Впервые музыка гагаку перестала быть таинственным дворцовым церемониалом и стала доступной более широкой аудитории. В 1870 г. при правительстве было создано специальное управление по делам этого жанра (Гагакукёку).

Сохранение наиболее важных элементов этого искусства и обучение ему до революции Мэйдзи были монополией императорской фамилии и придворной аристократии, теперь эти функции были переданы четырем аристократическим семьям: Фусими, Кикутэй, Ханадзоно и Сайондзи. Было издано распоряжение, чтобы все исполнители гагаку и бугаку обучились синтоистским ритуальным танцам *кагура*, что было связано с повышением роли синто в качестве государственной религии<sup>14</sup>. Была преобразована система квалификационных экзаменов для придворных музыкантов и танцоров, число их увеличилось. В 1869 г. поблизости от дворца был сооружен специальный репетиционный зал для занятий гагаку и буга-

<sup>14</sup> Танцы *кагура* в период Мэйдзи несколько видоизменились. Их обновленная роль заключалась в подчеркивании единства церкви и государства, персонифицированного в императоре. Широкое исполнение этих танцев во время храмовых праздников и всевозможных церемоний было призвано создавать соответствующий настрой в массах [167, с. 202, 203].

ку. В том же году открылось отделение гагаку при аристократической школе Гакусюин в Киото<sup>15</sup>.

В 1873 г. в связи с уравниванием сословий в правах был издан декрет, разрешавший заниматься этим искусством всем желающим. Это привело к некоторой демократизации жанра, так как круг специалистов и любителей расширился. Состав придворной труппы гагаку обновился и пополнился новыми артистами.

В 1874 г. вышел приказ, обязывающий музыкантов оркестра гагаку начать занятия европейской музыкой. В 1876 г. англичанин Джон Фентон, бывший руководитель оркестра военных моряков в Йокогаме, был назначен учителем музыки управления Гагаку. В 1878 г. в императорском дворце придворные музыканты дали первый концерт европейской музыки. Дирижировал известный мастер искусства гагаку Тоги Суэнага. В том же году был устроен большой смешанный концерт гагаку, бугаку и европейской музыки. В 1879 г. некоторые придворные музыканты стали брать уроки фортепиано у австрийской пианистки Клары Мацуно, которая жила в Японии [217, с. 134, 135].

В период Мэйдзи музыканты гагаку активно создавали новые мелодии в европейском стиле. Одна из них стала японским национальным гимном.

В 1889 г. при храмах Исэ в связи с празднествами по случаю очередной их полной реконструкции, которая проводится раз в 20 лет, была организована своя труппа гагаку. В дальнейшем аналогичные труппы, иногда полупрофессиональные, стали создаваться и при других синтоистских храмах в Киото, Осака и других городах. В Токио в 90-е годы XIX в. появились три крупные профессиональные труппы: Хомэйкай, Оно гагакукай и Кикүти гагакукай. Кроме того, были созданы отдельные труппы гагаку при столичных храмах Ясукуни и Мэйдзи.

Театр Но, неизменно ассоциировавшийся с господством воинского сословия и буддизма, в новой исторической обстановке оказался не у дел. Актеры и музыканты Но, лишившиеся не только покровительства, но и наследственного жалованья, попали в тяжелое положение. Европеизация общества, наблюдавшаяся в первые годы Мэйдзи, не оставляла надежды на возвращение былого благополучия.

<sup>15</sup> В 1871 г. это отделение было переведено в Токио и размещено на территории императорского дворца, а в 1877 г. закрыта.



Чтобы как-нибудь прокормиться, актеры вынуждены были заниматься мелкой торговлей, работать конторщиками, наниматься помощниками к садовникам, клеить веера, вырезать зубочистки. Потеряв надежду на будущее, они за бесценок продавали театральный реквизит: костюмы, веера, музыкальные инструменты и т.д. [156, т. 7, с. 197]. В поисках заработка многие из актеров школы Кандзэ, самой близкой к последнему сёгуну, последовали за ним в изгнание. И лишь очень немногие в этой обстановке остались верны своему делу и в чрезвычайно тяжелых условиях продолжали выступать, стремясь сохранить исчезающее искусство. Они время от времени устраивали спектакли на дому на импровизированных сценах перед 10—15 зрителями.

Стало ясно, что театру надо найти новое место в жизни, и довольно скоро выяснилось, что он вполне успешно может служить и новым правителям [87, с. 194, 195]. Как только относительно стабилизировалась ситуация в стране, изменилось и положение театра Но. Правда, рассчитывать на поддержку массового зрителя этот театр не мог. Новых меценатов он нашел среди высокопоставленных лиц: крупной буржуазии, аристократии и членов императорской фамилии. Театр Но давал спектакли теперь для узкого круга любителей, став предметом эстетического поклонения элиты и объектом научных изысканий. В самом искусстве театра Но заметных изменений не произошло [87, с. 197].

Первым после революции Мэйдзи видным общественным деятелем, проявившим интерес к театру Но, стал Ивакура Томоми, но не как ценитель этого искусства, а как политик, считавший это зрелище достойным экзотическим развлечением для высоких иностранных гостей, которых приходилось принимать японскому правительству. К тому же к началу 80-х годов, с изменением идеологического климата в Японии, внимание к японскому национальному театру с многовековыми традициями было весьма своевременным.

В 1881 г. по инициативе Ивакура, поддержанной небольшим числом крупных сановников, было создано «Общество театра Но» («Но-гакуся»), которое выступило в качестве мецената. Его усилиями в Токио в парке Сиба-коэн был построен первый театр Но для широкой публики — Сиба-коэн ногакудо. Правда, в день открытия театра зрителями были только императрица, императрица-мать, сопровождаемые придворными дамами, а также высшие государственные деятели и аристократы. Но в последующие дни театр был досту-

пен и для более широкой публики. Деятельность этого театра стала началом возрождения искусства Но.

Демократизация жанра Но шла в основном по линии его адаптации через искусство *кабуки*. В первые годы после революции 1868 г. театр кабуки, воспользовавшись замешательством в мире Но и отсутствием конкуренции, стал широко заимствовать пьесы из его репертуара. Некоторые считали, что кабуки вульгаризирует Но, слишком упрощает текст, излишне детализирует действие и огрубляет музыкальное сопровождение. Но тем не менее старые классические пьесы обрели благодаря этому новую жизнь и более широкую аудиторию, которая впервые смогла понять их и получить от них удовольствие. Эти пьесы до сих пор составляют значительную часть репертуара театра кабуки и пользуются успехом у широкой публики [167, с. 203].

Кукольный театр *дзёрури* в последние дни сёгуната и в годы революционных событий, в связи с общей дестабилизацией политического положения и жизни народных масс, переживал период застоя. Самая крупная труппа этого жанра выступала в театре, основанном в конце XVIII в. Уэмурой Бунракуэном, любителем, приехавшим в Осаку с о-ва Авадзи, где представления кукол по традиции устраивались крестьянами в свободное от сельских работ время. Этот театр в 1872 г. обосновался на окраине города и получил официальное название по имени своего владельца — «Дозволенный властями кукольный театр дзёрури Бунракудза» («Канкё нингё дзёрури Бунракудза»). Именно тогда на его вывеске появилось название Бунраку, ставшее в дальнейшем синонимом названия жанра *нингё дзёрури* [87, с. 593].

Жанр был популярен среди горожан Осака, и в 1884 г. театр бунраку переместился в центр города, где для него было построено новое помещение. В труппу входили 38 сказителей-гидаю, читавших текст пьесы, 51 музыкант и 24 кукловода высокого класса, которые способствовали новому расцвету театра, совершенствованию исполнительской техники и его широкому признанию [175, с. 32].

Театр кабуки сразу после революции Мэйдзи, в обстановке широкого заимствования культуры европейских стран и обновления всех областей жизни японского общества, выглядел анахронизмом, и раздавались голоса, призывавшие отказаться от него, как от старого хлама. Но этот жанр, еще не успевший канонизироваться, был живым искусством, откли-

кавшимися на изменения, происходившие в жизни общества, и запросы времени.

Первым на веяния времени откликнулся известный актер кабуки, выдающийся театральный деятель Морита Канъя XII (1845—1897). Он был владельцем Эдо-Моритадза — одного из трех крупных театров кабуки. После революции, как только были сняты ограничения в отношении территориального размещения театров, Морита перевел свой театр из Асакуса, где он находился прежде, в один из центральных кварталов столицы — Синтоми и переименовал по месту нахождения в Синтомидза. Театр был реконструирован по европейскому образцу. Для публики, одетой в европейское платье, в партере установили стулья. Для освещения использовались газовые фонари [87, с. 771]. Сцена также была оформлена по образцу европейской. Тогда в Японии впервые появилась обрамленная сцена-коробка (*гакубутисики-но бутай*) с небольшим просцениумом, которую в дальнейшем заимствовали все театры кабуки.

На торжественное открытие театра, которое состоялось в 1878 г., было приглашено свыше тысячи гостей, включая представителей правительства, знатных иностранцев и журналистов. Во время церемонии играл военный духовой оркестр и со сцены к гостям обратились актеры, одетые во фраки. Театр кабуки демонстрировал свой отход от старых традиций и стремление приспособиться к новым условиям жизни. В 1887 г. театр посетили император и императрица. Событие это было беспрецедентным. Никогда прежде простонародный театр кабуки не считался достойным посещения императорской четой. Этот факт сразу поднял театр кабуки в глазах общества, и отношение к нему изменилось [156, т. 7, с. 170—173].

Успех театра кабуки в новое время был связан с новаторской деятельностью талантливых актеров и драматургов того времени. Одной из самых ярких фигур среди них был Итикава Дандзуро IX (1838—1903), унаследовавший лучшие традиции своих знаменитых предшественников. Откликаясь на изменившиеся духовные запросы общества, он стал инициатором постановки и исполнителем главных героических ролей в новых исторических пьесах, которые создавались специально для него последним классиком японской драматургии Каватакэ Мокуами (1818—1893) и получили название *кацурэкигэки* («пьесы живой истории»). Эти пьесы стали появляться на сцене кабуки с 1878 г. Они достоверно и деталь-

но воспроизводили подлинные события недавнего прошлого в отличие от старых исторических пьес *дзидай-моно*, представлявших собой фантастические нагромождения подвигов и злодейств. Декорации и костюмы были реалистическими и соответствовали изображаемой эпохе. Грим и игра актеров были естественными, без излишних внешних эффектов. Любителям классического зрелищного кабуки эти пьесы показались скучными. Они не стали по-настоящему популярными и держались только на редком мастерстве Дандзюро IX. Но они продемонстрировали подвижность жанра кабуки, вызвали интерес к нему со стороны новой интеллигенции и внесли определенный вклад в его дальнейшее развитие.

Другой яркой фигурой среди актеров кабуки того времени был Оноэ Кикугоро V (1844—1903). Он предпочитал выступать в бытовых пьесах из жизни простых людей своего времени. Модное заимствование европейского быта (например, прическа, платье) отразилось на сцене кабуки в новых бытовых пьесах, которые получили название *дзангири-моно* («пьесы со стриженными героями») [87, с. 783—792], поскольку стрижка стала одним из символов смены эпохи. Это были современные бытовые или социальные драмы, поставленные в реалистической манере. Кикугоро V был непревзойденным исполнителем ведущих ролей в этих пьесах, во многом способствовавшим их успеху у зрителей.

Реализм новых исторических и бытовых пьес был поверхностным и фрагментарным, отражал ломку старых канонов и стремление театра развиваться в ногу со временем. Он не стал основным творческим направлением этого жанра, но помог театру преодолеть оковы традиций. Кабуки доказал, что способен войти в новый век и может быть принят этим веком.

После революции 1868 г. с устранением ограничений феодального правительства театры *ёсэ* широко развернули свою деятельность. Только в Токио функционировало более 40 хорошо оборудованных театров этого жанра. Революция вдохнула новую жизнь в устные рассказы *кодан*. Появились новые типы рассказов, которые назывались *кайка-кодан* («кодан цивилизации») или *синкодан* («новый кодан»). Они включали изложение жизнеописания Колумба, рассказы о мятежных самураях, выступивших против правительства Мэйдзи в 70-е годы, о злободневных политических событиях, городских новостях и т.д. Иногда рассказчики-*коданси* появлялись на эстраде в европейском платье и вели повествование, сидя на стуле за высоким столом. Широкое распространение получи-

ли *симбун-кодан* («газетный кодан»), представлявшие собой обработку газетного материала в форме устного рассказа. Все эти формы кодан пользовались большой популярностью. Только в Токио выступало более 800 профессиональных рассказчиков-коданси.

В 80-е годы появился и быстро распространился по всей Японии так называемый *сэйдзи-кодан* («политический кодан»). Его творцы и исполнители вели широкую пропаганду идей демократического движения «дзию минкэн ундо». Но на этом пути им скоро пришлось столкнуться с явным противодействием властей. Исполнение сэйдзи-кодан было строго запрещено правительством.

С комическими эстрадными рассказами — *ракуго* выступали многие исполнители. Самым крупным из них был Санъютэй Энтё (1839—1900), ставший признанным мастером этого жанра. Его рассказы записывали, печатали в газетах, выпускали отдельными книгами, инсценировали в театре, и везде они имели успех. Они не утратили популярности и в наши дни.

Так откликнулись на наступление нового времени традиционные жанры японского театра, но более существенным изменением в японском театральном мире было появление новых жанров, возникших в связи с общими переменами в жизни общества и широкими контактами с западной культурой.

Движение за обновление театра, возникшее среди театральных деятелей в первые послереволюционные годы, было поставлено под правительственный контроль. С этой целью в 1886 г. было создано «Общество театральных реформ» («Энгэки кайрё кай»). Общество, поддерживаемое крупными государственными деятелями, было призвано организовывать и направлять деятельность театра так, чтобы ввести оппозиционный по духу театр горожан в русло конформизма, сделать его одним из средств воздействия на массы в нужном направлении [67, с. 801, 802].

Роль традиционного театра как проводника политики европеизации оказалась малоэффективной. Нужны были новые, более динамичные театральные средства, и они появились, правда сначала в лагере оппозиции.

Социальные и политические мероприятия, связанные с введением в 1887 г. закона об охране общественного спокойствия, были направлены на подавление демократического движения «дзию минкэн ундо». Наиболее активные участни-

ки этого движения были высланы из столицы. Лишенные возможности прямо высказывать свои оппозиционные настроения, они искали новые формы для выражения протеста и распространения своих идей в массах. Одной из таких форм стал организованный ими театр политической сатиры — *соси сибай* (букв. «театр политических бойцов»).

Организатором первой театральной труппы такого направления был молодой политический деятель, член Либеральной партии Судо Саданори (1866—1907). В руководимую им группу вошли около 20 энтузиастов, которые в противовес правительственному «Обществу театральных реформ» называли себя «Театральным обществом политических преобразований великой Японии» («Дай Нихон соси кайрё энгэки кай»). Они обосновались в Осака и показали свое первое представление в 1886 г. В этом театре ставились написанные самими членами общества пьесы злободневного политического содержания, сыгранные с жизненной правдивостью. Спектакли получались интересными и совершенно новыми для театрального мира Японии. Несмотря на неопытность актеров и непрофессиональное руководство, они имели большой успех. В период японо-китайской войны члены общества ставили также военные пьесы [156, т. 7, с. 154].

Как мы уже говорили, к моменту «открытия» Японии в ней существовали вполне сложившиеся и развитые формы традиционной музыки, сословно ориентированные, как и театрально-танцевальное искусство. Творчество, исполнительство и преподавание контролировались системой *измото*, закреплявшей монополию глав школ в каждой музыкальной сфере и следившей за сохранением канонических форм жанра. Эта система обеспечивала преемственность в традиционных искусствах, защищала их от внешнего влияния, но в то же время часто мешала их развитию, обновлению.

В японской традиционной музыке не существовало нотной записи. Обучение велось живым показом, что ставило ученика в полную зависимость от учителя, тем более что только глава школы обладал правом присвоения профессионального имени (*натори*) и выдачи соответствующей лицензии, без которых музыкант не мог получить права творческой деятельности. Все это ограничивало возможность влияния западной музыки на традиционный музыкальный мир.

С западной музыкой японцев впервые познакомили португальские миссионеры, прибывшие в страну в XVI в. Первый орган был привезен в Японию итальянским иезуитом

Алессандро Валиньяно в 1579 г., а западные струнные инструменты стали известны даже раньше и широко использовались в религиозной и светской практике. В 1582 г. португальский музыкант Айрес Санчес основал музыкальную школу для обучения японцев европейской музыке. Пятнадцать ее учеников выезжали с концертами в Макао, Гоа и Европу. В 1591 г. португальский ансамбль играл для Тоётоми Хидэёси на клавикордах, арфе и трехструнной скрипке. В 1606 г. в Нагасаки и Арима начали изготавливать органы. По типу трехструнной скрипки был сделан японский музыкальный инструмент *коку*, который стал традиционным.

Изгнание миссионеров из страны в 1614 г. положило конец активным контактам в музыкальной сфере. В 30-х годах XIX в. известный теоретик военного искусства Такаси́ма Сюхан, изучавший западную военную науку, организовал в Нагасаки оркестр голландского стиля из флейт и барабанов. Подобные оркестры во множестве создавались и в других городах в годы, предшествовавшие революции Мэйдзи.

Серьезные социальные преобразования, последовавшие за революцией, оказали заметное влияние на музыкальное искусство Японии. В мире традиционной музыки произошли значительные изменения. Монопольные права руководителей старых школ были поколеблены. Появились новые школы и новые ученики, круг занимавшихся традиционными музыкальными жанрами заметно расширился. Для японских музыкальных инструментов *кото* и *сякухати* была разработана система нотного письма, что позволило отказаться от традиционных методов обучения путем показа. Старая система государственного покровительства слепым музыкантам и их профессиональные объединения были упразднены, секта нищенствующих музыкантов, игравших на *сякухати*, запрещена. Музыка для *бива* — старинного инструмента типа лютни — едва не исчезла совсем, она сохранялась лишь благодаря поддержке сёгуната, а затем новых покровителей, которыми стали государственные деятели — выходцы с Кюсю, где традиции музыки *бива* были прочными.

Мэйдзийские преобразования оказали заметное воздействие лишь на социальную структуру школ японской традиционной музыки. Сами же музыкальные формы остались почти неизменными. Когда в Японии появилась европейская музыка, которую в соответствии с общим правительственным курсом стали активно поощрять и включать в школьные программы, две совершенно разные музыкальные системы пришли в со-

прикосновение. Распространение получили прежде всего три типа западной музыки — церковная, военная и школьная.

После провозглашения свободы религий в 1873 г. основной формой церковной музыки в Японии стали протестантские гимны. Первый сборник таких гимнов был опубликован в 1878 г., за ним последовали другие. После 1890 г. начали выходить сборники различных христианских песнопений. Эти простые по мелодии и ритму музыкальные произведения оказали значительное влияние на японских создателей песен в европейском стиле первых лет эпохи Мэйдзи [218, с. 260].

С западной военной музыкой японцев познакомили оркестры commodora Перри, возглавлявшего соединение американских кораблей, «открывших» Японию.

В 1869 г. по просьбе представителей клана Сацума Джон Вильям Фентон, руководитель оркестра британского военноморского подразделения, начал обучать 30 японцев военной оркестровой музыке. Начиная с 1871 г. благодаря усилиям английских, французских, итальянских и немецких музыкантов европейская военная музыка стала обязательной составной частью японской культуры периода Мэйдзи. Военные духовые оркестры выступали во время таких торжественных церемоний, как, например, открытие первой железнодорожной линии между Токио и Йокогамой в 1872 г. Они давали концерты, играли на балах и приемах в клубе Рокумэйкан, где избранное общество собиралось еженедельно и упражнялось в европейских бальных танцах, выступали перед публикой в новых парках. Непривычная для японцев музыка стала в просторечии именоваться «джинта», поскольку часто была написана в трехчетвертном ритме.

Военные оркестры исполняли не только европейскую музыку. С ними же было связано появление японской патриотической музыки в европейском стиле, примером которой, как уже говорилось, может служить национальный гимн. Первоначально он был написан Фентоном, но потом несколько раз переделывался. В качестве окончательного варианта была выбрана мелодия, созданная Хаяси Хиромори, придворным музыкантом, интересовавшимся европейской музыкой. Ее записал европейскими нотными знаками немецкий музыкант Франц Эккерт (1852—1916), который преподавал музыку на флоте, а затем сменил Фентона на посту преподавателя западной музыки в придворном оркестре. Он же гармонизировал и оркестровал ее. В таком виде гимн был впервые исполнен в 1880 г. [218, с. 263].



Введение системы музыкального образования в японской школе связано с именем Идзава Сюдзи (1851—1917), чиновника Министерства просвещения, занимавшегося школьными учебными программами. Любопытно, что Идзава не имел даже элементарного музыкального образования. До перехода в министерство он работал директором школы для глухонемых.

В 1875 г. Идзава Сюдзи был послан на четыре года в США для изучения американской системы музыкального образования. По возвращении на родину в 1879 г. Идзава разработал проект программы музыкального образования в японской школе. По его мнению, чтобы не отдавать предпочтения ни восточной, ни западной музыкальной культуре, детей в школе следовало обучать музыке, представляющей собой нечто среднее между той и другой. Он считал, что ближе всего к такой музыке простые детские песни, с них и надо начинать.

Проект был принят, и для его реализации в 1880 г. из Соединенных Штатов был приглашен профессиональный музыкант Лютер В. Мезон (1828—1896), у которого Идзава учился в Бостоне. Мезон начал работать в нескольких японских начальных школах, используя методику, принятую в Америке, и соответственно подобранный учебный материал. В том же году для подготовки школьных преподавателей музыки были созданы курсы. В их учебной программе были занятия на кото, сямисэне, кокую, фортепиано, органе и скрипке. Для обучения использовались произведения японской и европейской музыки. Поскольку в учебных классах роялей и скрипок не хватало, западные мелодии нередко исполнялись на восточных музыкальных инструментах. Программа по пению включала и западные песни, и мелодии гагаку.

Большое внимание уделялось подготовке и публикации сборников песен для школ. Первый такой «Сборник песен для начальной школы» («Сёгаку кёкасю») был издан в 1881 г. Он содержал 33 песни. Половина из них были европейскими, выбранными японскими музыкантами, специалистами по гагаку. Остальные песни написал сам Мезон при участии японских придворных музыкантов. Это были первые образцы смешанной музыки, которые не имели никакого отношения к бытовавшей в народе и привычной для простых японцев традиционной музыке. Песни городских сословий в школьные музыкальные программы не включались, поскольку их мелодии считались вульгарными, а тексты аморальными.

Для детей новые придуманные мелодии были сложными, а слова малопонятными. К тому же в школах почти не было

европейских музыкальных инструментов, так как стоили они очень дорого, и эти искусственно созданные псевдояпонские мелодии исполнялись на традиционных музыкальных инструментах. Школьная музыка жила своей особой жизнью, слабо связанной с внешним миром. Композиторы, писавшие песни для школьников, создавали новые произведения по старым образцам. Тем не менее школьная программа по музыке оказала определенное влияние на музыкальные привычки и навыки молодых японцев. Она учила их усваивать музыку по нотам, а не традиционными японскими методами, делала привычными мелодии и интонации, присущие западному миру. К тому же эта программа привила японским школьникам традиции европейского хорового пения, которых не существовало у них прежде [218, с. 275, 276].

В 1890 г. на базе преподавательских курсов смешанной музыки была создана Токийская музыкальная школа (Токе онгаку гакко), и Идзава стал ее директором. Это учебное заведение готовило в основном школьных преподавателей и не давало достаточной подготовки для развития самостоятельных творческих направлений.

Творческая практика в музыке нового времени ярко проявилась в *рюкока*, популярных городских песнях, которые стали создаваться после революции Мэйдзи под влиянием западной музыки. В них были сильны и национальные традиции, связанные с театром ёсэ. Рюкока получили широкое распространение. Их распевали музыканты из чайных домов и уличные продавцы сладостей. Появились и профессионалы, имена которых были широко известны. Одной из них была слепая музыкантша Годзэ, аккомпанировавшая себе на сямисэне.

До появления граммофонных записей важную роль в создании и популяризации рюкока играли так называемые *энкаси* — странствующие музыканты, сопровождавшие пение игрой на скрипке. Они были преемниками *ториои*, певцов-сказителей предшествующего периода, аккомпанировавших себе на кокую и сямисэнах.

Деятельность энкаси способствовала популяризации западных демократических идеалов, многие из их песен носили политический характер, например: *дзю-но ута* — песни свободы; *дайнамайто-буси* — о заключении в тюрьму Ои Кэнтаро (1843—1922), одного из лидеров движения «дзю минкэн ундо»; *юкай-буси*, прославлявшие новый императорский парламент. Многие рюкока периода Мэйдзи были в дальнейшем

переработаны в соответствии с изменившейся ситуацией, что часто наблюдается в популярных формах искусства. Первым широко известным энкаси был Созда Адзэмбо (1872—1944), создатель и исполнитель многих популярных рюкока, включая *раппа-буси*, *суторайки-буси* и др.

В целом в области зрелищных искусств и музыки в первые послеМэйдзийские годы произошли заметные изменения, касавшиеся социальной организации и творческой практики традиционных жанров. Можно отметить общую демократизацию этой сферы искусства за счет расширения социального состава исполнителей и зрительской аудитории. На смену четкому сословному разграничению жанров пришло не всегда устойчивое и последовательное размежевание их по политической ориентации. Появились новые жанры, возникшие в результате соприкосновения с западной культурой или прямо заимствованные на Западе. Наметилось закрепившееся в дальнейшем параллельное существование традиционного японского искусства и западного, при наличии более или менее регулярных контактов и некоторого взаимного влияния. В последующие годы все эти тенденции, каждая по-своему, получили дальнейшее развитие.

### **Европейское влияние на живопись, прикладное искусство и архитектуру**

В изобразительном искусстве, как и в других областях культуры, находили отражение все изменения, происходившие в жизни японского общества после «открытия» страны, а также смены курса официальной политики. Мир изобразительного искусства периода Мэйдзи наглядно демонстрирует связь художественных течений с политическим курсом правительства и общей идеологической ориентацией общества. Конфликты и противоречия в мире искусства были следствием сложности отношений между западным влиянием и национальными традициями, которые наблюдались в политической и интеллектуальной сферах Японии этого исторического периода.

Интерес к европейской живописи японские художники проявляли уже в последние годы токугавского режима. С установлением дипломатических отношений с рядом европейских стран появилось значительно больше возможностей

познакомиться с западным искусством. Стали доступными литература по европейскому искусству и литографии, дающие представление о картинах европейских художников. Устанавливались непосредственные контакты с европейскими художниками, жившими в Йокогаме. Европейцы, имевшие художественное образование, охотно давали уроки мастерства желающим. Занятия европейской живописью получили довольно широкое распространение, но лишь после революции Мэйдзи она была признана официально, и ее развитие, в соответствии с общим курсом национальной политики на всестороннюю европеизацию японской культуры, стало поощряться [118, т. 6, с. 9].

Повальное увлечение вестернизацией в первое десятилетие после революции нередко сопровождалось проявлением пренебрежения к традиционным национальным ценностям. Это приводило к тому, что художники японских классических школ и мастера традиционного художественного ремесла, лишаясь поддержки и средств к существованию, испытывали серьезные материальные затруднения. Они вынуждены были кормиться случайными заработками — расписывали веера на продажу, рисовали сувенирные поделки для иностранцев и т.п. Кано Нацуо, гравер, славившийся искусством украшения мечей, стал делать металлические портсигары, а Хасимото Итидзо, известный мастер, изготовлявший ножны из лака, начал делать трубки [156, т. 7, с. 38]. Не избежали этой участи даже такие крупные художники, как Кано Хогай (1828—1888) и Хасимото Гахо (1835—1909). Хогай создавал рисунки для фабрики, выпускавшей посуду, занимался выращиванием тутового шелкопряда. Гахо работал чертежником на судоверфях и конюхом [218, с. 206].

Среди первых художников европейской ориентации этого периода выделяются две фигуры: Каваками Тогай (1821—1881) и Такахаси Юити (1828—1894). Оба они начали заниматься европейской живописью еще до революции. Каваками происходил из зажиточной крестьянской семьи и был усыновлен самураем. Тогай — его псевдоним. Он занимался традиционной японской живописью, проявлял интерес к культуре Запада, изучил голландский язык и в 1857 г. поступил на работу в «Бансё сирабэсё», учреждение, основанное в 1856 г. для изучения европейских книг по различным областям науки и искусства, где занялся систематизацией литературы и материалов по западной живописи, и вскоре возглавил созданную там секцию живописи. Его интерес к предмету, кото-

рым он занимался, был прагматичен. Он придерживался взглядов Сибы Кокана и считал европейское искусство более информативным и пригодным для просветительских целей, чем японское. В 1869 г. он создал в Токио одну из первых частных художественных школ западной ориентации.

Часто способности Тогая в области рисунка использовались военными для составления карт. Министерство просвещения привлекло его для разработки программы по художественному воспитанию для начальной школы. Тогай подготовил программу, которая включала обучение европейской технике рисования карандашом вместо традиционного рисования кистью и тушью. Программа была принята и введена в школах.

Такахаси Юити был самураем по происхождению. Он учился классической японской живописи, а с западной познакомился по литографиям и очень ею заинтересовался. В 1862 г. он был принят в секцию живописи при «Бансё сирабэсё», где и получил основные технические навыки. Он, как и Тогай, разделял взгляды Сибы Кокана и считал, что живопись должна служить интересам государства и использоваться как средство просвещения масс. В 1873 г. Такахаси открыл небольшую частную школу западной живописи и занимался творческой и просветительской деятельностью, писал статьи о западном искусстве, организовывал выставки (см. [218, с. 221—256]). Он умер, так и не получив признания современников.

Живопись западного стиля называлась *ёга* (европейские картины) в отличие от традиционной японской, которую стали называть *нихонга* (японские картины). Эти две системы живописи сосуществуют в Японии до наших дней. Они различаются не только отношением к объекту изображения, но и техникой. Для *ёга* характерна станковая живопись маслом на холсте, для *нихонга* — живопись тушью и водяными красками на шелке или бумаге. Параллельное существование этих систем не исключает некоторого взаимного влияния, но полного синтеза пока нет, не наблюдается даже движения в этом направлении. Работы первых художников *ёга* отличались наивностью мировосприятия и реализмом, граничащим с натурализмом.

В 1876 г. при государственном техническом колледже была создана Школа искусств западной ориентации (Кобу бидзюцу гакко), которую курировал министр промышленности Ито Хиробуми. Преподавать в ней были приглашены три итальянца: Антонио Фонтанези (теория и техника живописи), 123

Джованни Винченцо Капелетти (техника живописи и основы теории) и Винченцо Рагуса (скульптура и живопись). Антонио Фонтанези (1818—1882), художник романтического склада, близкий к импрессионизму, оказал значительное влияние на художественный мир Японии. Многие японские художники были отправлены на учебу во Францию, Италию и другие страны Европы. Но процветание западного искусства в Японии было недолгим. К концу 70-х годов усилились националистические тенденции. В 1878 г. Фонтанези вынужден был покинуть Японию. В 1882 г. пришлось вернуться к себе на родину в Палермо и Рагуса (1841—1928).

Дольше других итальянцев работал в Японии художник и гравер Эдуардо Кыссоне (1832—1897). Он был приглашен японским правительством на службу в 1875 г. С его именем связано освоение японцами техники высокой и глубокой печати, налаживание выпуска бумажных денег, появление первых художественно выполненных печатных портретов. Его кисти принадлежат первые портреты членов императорской фамилии, включая императоров Мэйдзи и Тайсё, а также портреты таких известных членов правительства, как Сайго Такамоори и Окубо Тосимити [136, с. 29, 30].

По мере распространения националистических настроений в столицу стали возвращаться художники традиционных школ. В их числе Кано Хогай и Хасимото Гахо, снова занявшие почетное место в мире изобразительного искусства. Но их творчество не было прежним. Их новые работы эклектически соединяли стилистические элементы японской живописи разных эпох. Появились в их творчестве и реалистические черты.

Изменилась не только общая атмосфера в стране, но и официальное отношение к европейскому искусству. На выставках, которые использовались как инструмент государственной политики, демонстративно поощрялись произведения национального стиля, главные призы присуждались художникам, создававшим нихонга. А после 1882 г. живопись ёга вообще перестала допускаться на государственные выставки.

С распространением идей «сохранения национальной сущности» (*кокусуй ходзэн*) и усилением реакции сторонники западной культуры начали подвергаться гонениям. В частности, их жертвой стал Каваками Тогай. В 1881 г. его обвинили в продаже иностранцам секретных военных карт, и он был вынужден покончить жизнь самоубийством. В следующем

школьную программу по рисованию: исключили европейскую методику преподавания и восстановили прежнюю традиционную. И дело было не просто в технике рисования, речь шла о культурной ориентации подрастающего поколения. Открытая в эти годы государственная Токийская художественная школа (Токё бидзюцу гакко) ориентировалась исключительно на традиционное искусство. Предпринимались попытки запретить ввоз западных книг по искусству и репродукций картин. В конце 80-х годов иностранцам было запрещено преподавать в японских учебных заведениях и занимать административные должности.

Националистическое движение в области японского искусства возглавили два энергичных деятеля: молодой художественный критик Окакура Какудзо (псевдоним Тэнсин, 1862—1913) и американец Эрнест Фенолоса (1853—1908), окончивший Гарвардский университет и приехавший в 1878 г. в Японию преподавать философию в Токийском императорском университете. Фенолоса всерьез интересовался японским искусством, Окакура слушал его лекции, и это послужило почвой для их дружбы и сотрудничества.

Фенолоса начал скупать обесценившиеся в период увлечения западным искусством произведения японской традиционной живописи. Приобретения Фенолосы тех лет в дальнейшем составили основу коллекций Бостонского музея изобразительных искусств и других американских музеев. Он занялся также систематическим изучением истории японского искусства, стал выступать в печати и с кафедры, превознося исключительные, по его мнению, ценности японской национальной традиции. Он так проникся японским духом, что даже стал буддистом — членом секты Тэндай [218, с. 205]. Проповедь Фенолосы была обращена к подготовленной аудитории, а в устах иностранца она звучала особенно убедительно.

Окакура по своим идейно-политическим взглядам занимал промежуточную позицию между либералами, утилитаристами и прозападными кругами, с одной стороны, и умеренными националистами, сторонниками возрождения синто и авторитарными милитаристами — с другой. Но ближе он был к правым. Он находил, что «зеркало Ямато затуманилось от хитросплетений западной мысли» [218, с. 209].

Во второй половине 80-х годов деятельность Окакуры и Фенолосы стала чрезвычайно активной. Окакура был назначен директором националистически ориентированной школы

Токё бидзюцу гакко, а Фенолоса — преподавателем эстетики и истории искусства. В 1888 г. оба стали работниками Императорского музея в Токио, где Окакура возглавил секцию искусства. В 1889 г. они основали ежемесячный журнал по истории искусства «Кокка» («Цветок родины»). Они совершали поездки по Японии с целью выявления и учета традиционных национальных ценностей. Тем не менее в 1890 г. Фенолоса как иностранец был лишен всех официальных должностей, и ему пришлось покинуть Японию.

Фенолоса был одним из последних служащих-иностранцев, уехавших из Японии. У себя на родине он занял пост заведующего отделом китайского и японского искусства в Бостонском музее изобразительного искусства. Он устраивал выставки японского искусства в Бостоне и Чикаго, читал популярные лекции по этому предмету. Но его деятельность в Америке не имела успеха. В 1896 и 1897 гг. он снова отправился в Японию, где ему пришлось довольствоваться скромной ролью учителя английского языка. В 1900 г. он вернулся в США, но уже не занимал никаких официальных постов. Его монументальный труд по истории китайского и японского искусства не был завершен и увидел свет лишь через четыре года после смерти автора. Окакура же после окончательного отъезда Фенолосы практически стал наивысшим авторитетом в области японского национального искусства.

Выделение скульптуры в качестве особого жанра пластического искусства произошло в Японии только в период Мэйдзи, когда европейские идеи начали оказывать влияние на традиционную японскую эстетику. В предшествующий период скульптура относилась к разряду *хоримono* (резные изделия) и существовала только в дидактических и декоративных формах: храмовая скульптура, куклы, нэцкэ — миниатюрная скульптура бытового назначения и т.д. С наступлением нового времени скульптура стала самостоятельным искусством.

После революции Мэйдзи, когда буддизм и связанные с ним виды искусства утратили свое прежнее значение, мастера традиционной скульптуры лишились покровительства храмов и крупных феодалов. Чтобы выжить, они должны были подыскать себе другое занятие. Даже представители трех самых знаменитых династий скульпторов — Гото, Исикава и Симамура не могли прокормиться традиционным искусством, несмотря на свое мастерство. Они начали вырезать поделки из дерева и слоновой кости для продажи иностранцам, которых было множество в йокогамском порту. При обработке слон-



вой кости использовались западные технические приемы. Предметы, в прошлом не ценившиеся (безделушки, куклы, нэцкэ), стали пользоваться большим спросом. Появились торговцы, специализировавшиеся на вывозе изделий из слоновой кости за рубеж. Мастера начали изготавливать нэцкэ на экспорт. Появилась и специфическая японская техника — *марубори* (обработка скульптуры со всех сторон).

Изделия из слоновой кости экспонировались на выставках и стали значительной статьёй экспорта. Резчики по кости становились все искуснее. Многие из них создавали подлинные шедевры, до сих пор украшающие музейные и частные коллекции по всему миру. Вскоре изменилось отношение и к резьбе по дереву. Заимствование европейской техники резьбы способствовало быстрому прогрессу в этой сфере, и резные изделия из дерева приобрели популярность [118, т. 6, с. 41—44]).

Заметный след в мире японской скульптуры нового времени оставил уже упоминавшийся Винченцо Рагуса. Неоклассицист, находившийся под влиянием традиционного итальянского барокко, Рагуса преподавал академический реализм и современную европейскую технику моделирования, подготовки глины и бронзового литья, работы с мрамором. Он сам лепил с японских моделей и создал несколько известных работ, с симпатией изображающих японцев. Среди них «Бюст молодой девушки» и «Японский плотник».

Среди учеников Рагуса, образовавших школу скульптуры европейского стиля, выделялся своим талантом Окума Удзихиро (1856—1934), произведения которого пользовались успехом. Он начал учиться у Рагуса в 1876 г., в год основания школы, в 1888 г. был отправлен на год на учебу в Италию. Окума был творчески активен, создал несколько бронзовых скульптур, в том числе скульптурный портрет героя мэйдзийских событий, павшего за императора, самурая Омура Масудзиро. Этот портрет считается первой японской работой в бронзовой скульптуре европейского стиля. Как первый японский памятник личной доблести скульптура установлена в Токио в районе Кудан [118, т. 6, с. 46].

Кобу бидзюцу гакко была закрыта в 1882 г., а Рагуса, как мы уже говорили, уехал в Италию. В 1887 г. было создано объединение скульпторов-традиционалистов — Токийская ассоциация скульпторов (Токё тёкоккай). Среди его членов был признанный мастер, член Императорской академии искусств (Тэйкоку бидзюцуин) Такамура Коун (1852—1934).

Японское декоративно-прикладное искусство, непосредственно связанное с бытом, также подверглось изменениям под влиянием перемен, происшедших в жизни общества во второй половине XIX в. Часть мастеров при этом стремилась по возможности сохранить старые традиции, многие же приспосабливались к вкусу иностранцев и создавали так называемые *хама-моно* — изделия, рассчитанные на экспорт, в основном через Йокогаму.

Развитие торговли со странами Европы и США, начавшееся после «открытия» страны, а также внедрение европейской техники и технологии в керамическое и текстильное производство стимулировали массовое изготовление изделий для экспорта и в этой области. В первые десятилетия после революции Мэйдзи в соответствии с курсом на всестороннюю европеизацию многие японские мастера декоративно-прикладного искусства выезжали на учебу в страны Европы. Одни изучали технику изготовления гобеленов во Франции, другие учились в Вене производству тканей жаккардового плетения [118, т. 6, с. 224, 225]. Иностранные специалисты, приглашенные в Японию, оказали влияние на развитие керамической и стекольной художественной промышленности.

Заметный след в мире японского декоративно-прикладного искусства оставил немецкий керамист и химик Готфрид Вагенер (1831—1892), приглашенный в страну в 1868 г. Он сделал очень много в керамическом производстве, внедряя новую технологию и применяя японский традиционный декор при изготовлении посуды европейского типа. Кроме того, он разрабатывал новые приемы крашения, уделял внимание развитию стекольного производства, сделал большой вклад в технику изготовления художественных изделий из эмали, усовершенствовал традиционные методы, заимствованные японцами в Китае и Корее. Умер он в 1892 г. в Токио. Его заслуги были признаны и высоко оценены японцами.

В соответствии с немецкой технологией были внедрены новые методы производства на фарфоровых заводах Ариты. Стиль декора, как и форма изделий, начал приспосабливаться к вкусам иностранного покупателя и изменяться, следуя стилиевой эволюции западноевропейского декоративно-прикладного искусства.

Хотя множество мастеров традиционного ремесла было поглощено механизированной индустрией и приобрело совершенно новые навыки, профессиональное декоративно-прикладное искусство продолжало развивать национальные

традиции, пережив трудные годы послереволюционной ломки и переориентации художественных устремлений японского общества. Продолжалось ручное ремесленное производство предметов, связанных с особенностями национального быта. Они изготавливались из традиционных материалов и сохраняли традиционные формы и декор.

В старинных печах изготавливались утилитарные изделия простых форм, украшенные скромной росписью и глазурями спокойных тонов. В южных районах было распространено плетение корзин из бамбука, изготовление ваз, вееров и других поделок. В северных районах преобладало плетение из травы и соломы шляп, накидок от дождя и снега (*мино*), летней и зимней обуви. Почти везде в провинции изготавливали зонты и фонари. В некоторых местах занимались традиционным производством художественных изделий из японской бумаги — *васи*. Сохранялось и производство народных игрушек из дерева, папье-маше, соломы, глины и бумаги, кустарное ткачество и крашение. Это была наиболее консервативная область декоративно-прикладного искусства, слабо подверженная влиянию модных и быстро менявшихся течений.

Курс правительства на поощрение экспорта традиционных изделий декоративно-прикладного искусства стимулировал активность мастеров художественных промыслов. Их продукция пользовалась спросом, ее стали экспонировать на выставках внутри страны и за рубежом. Участие в выставках считалось престижным, так как свидетельствовало о международном признании, к тому же служило хорошей рекламой.

Впервые Япония приняла участие в международной промышленной выставке в Вене в 1873 г. Ее экспозиция, особенно керамические изделия, получила высокую оценку и была благосклонно принята специалистами. В 1876 г. японские изделия декоративно-прикладного искусства получили призы на Международной промышленной выставке в Филадельфии. В 1885 г. на международной выставке в Нюрнберге были особо отмечены японские художественные изделия из металла. В 1893 г. на Международной выставке, посвященной 400-летию открытия Америки Колумбом, в Чикаго, кроме традиционных изделий прикладного искусства Япония выставила гобелены отечественного производства.

В 1890 г. на декоративно-прикладное искусство была распространена система сохранения и поощрения искусства, согласно которой выдающимся мастерам присваивалось почетное звание придворных художников (*тэйсицу гигэйин*), что

способствовало повышению их социального статуса. Из ремесленников они превращались в деятелей искусства со всеми вытекающими из этого обстоятельства привилегиями [118, т. 6, с. 212].

Новым явлением, связанным с развитием капиталистического производства и заимствованием европейского опыта промышленного развития, было возникновение дизайна. В 70—80-е годы были созданы проектные мастерские по разработке образцов изделий для массового производства, в Японии появилась новая специальность — *дзуанка* (рисовальщики, чертежники), которая в дальнейшем развилась в профессию дизайнеров.

Поспешная поверхностная европеизация японской культуры, последовавшая за революцией 1868 г., ярко проявилась в архитектуре, которая отразила новые веяния быстрее других ее областей. Правительство поощряло подражание западной архитектуре, считая это наглядным свидетельством перемен, происходивших в японском обществе. Усилиями привлеченных из-за рубежа архитекторов в Токио началось строительство зданий для государственных учреждений, учебных заведений, банков, а также христианских храмов и торговых домов. Эти постройки отличались разнообразием стилей в зависимости от национальной принадлежности и художественной склонности их создателей. Материалом сначала служило дерево, и постройки были выдержаны в своеобразном колониальном стиле. В дальнейшем, стремясь освоить технические достижения Запада, японские строители стали использовать камень и кирпич. Мода на следование тем или иным иностранным образцам менялась с изменением внешнеполитического курса. Ориентация на французские модели сменилась английским влиянием, за которым последовало немецкое, связанное с прогерманской политикой Японии [118, т. 6, с. 10].

Японская традиционная архитектура в качестве основного строительного материала использовала дерево. Крыши крыли черепицей, дранкой или соломой. Внутреннее пространство разделялось раздвижными перегородками, оклеенными бумагой. Все это делало японские дома чрезвычайно уязвимыми в пожарном отношении. Зарубежные архитекторы, которых в 60—70-х годах японское правительство пригласило для планировки и строительства общественных зданий, школ и заводов, ориентировались на западную строительную технику, что означало коренные изменения и в методах, и в строительных материалах.

Первыми сооружениями из кирпича были довольно простые по форме металлургические заводы и текстильные фабрики. Их обычно возводили под руководством европейских специалистов. Например, хлопкоперерабатывающая фабрика в Кагосиме (1866 г.) была построена под руководством англичанина, хотя среди советников были также американцы, французы и датчане [215, с. 8].

Из иностранных специалистов раньше других, в 1868 г., приехал в Японию английский архитектор Т. Уотерс. Его первой крупной работой было строительство Монетного двора в Осака, завершенное в 1871 г. Это здание, сохранившееся до наших дней, было построено из кирпича, отделано камнем и штукатуркой и совершенно отличалось от построек предшествовавших веков [190, с. 111]. В 1872—1874 гг., всего за два года, Уотерс построил 140 двухэтажных кирпичных домов с колоннадами на первом этаже и террасами над ними в Токио на Гиндзе, которая полностью сгорела в 1872 г. В Токио улица, обрамленная новыми кирпичными домами, протянулась от Симбаси до Нихонбаси и стала главной артерией и самой оживленной улицей города.

Желающих жить в этих новых домах было немного. В них разместились торговые конторы, магазины, деловые центры. Вообще жилые дома европейского типа строились лишь узким кругом лиц, принадлежавших к высшим слоям общества. Простой же народ предпочитал привычные деревянные дома, и потому в массовом жилищном строительстве по-прежнему придерживались старых, традиционных форм. Быт европеизировался медленно. Столы, стулья и кровати казались малопривлекательными. Но правительство прилагало усилия, пытаясь внедрить европейскую обстановку в повседневную жизнь, и японцы начали изготавливать европейскую мебель. В 1874 г. было произведено 14 480 стульев, 2735 столов и 355 кроватей [130, с. 216]. Правительство уделяло большое внимание внешней европеизации, рассматривая ее как показатель эффективности действий новой администрации. К тому же оно хотело убедить иностранцев, что страна больше не является отсталой.

Среди иностранных архитекторов заметный след оставили француз К. Буанвилль, итальянец Дж. Капелетти, немцы Х. Эмде и В. Бёкман. Все они строили, придерживаясь стилей, преобладавших в их странах. Из работ Буанвилля наиболее известны здание Министерства иностранных дел и Аудиториум технологического колледжа в Токио. Из работ Капелет-

ти — Армейский штаб и Военный мемориальный зал (Юсюкан) в храме Ясукуни в Токио, завершенные в 1881 г.

Наибольшее влияние в области архитектуры оказал англичанин Дж. Кондор (1852—1920), который приехал в Японию в 1877 г. в качестве профессора архитектуры токийского Технологического колледжа (Кобу дайгакко). Он обучал японских студентов, придерживаясь программы европейских учебных заведений. Как сотрудник строительного управления Министерства строительства он спроектировал несколько общественных зданий, в основном кирпичных. В соответствии с западной академической традицией он использовал несколько исторических стилей — от готики до барокко.

Его положение практикующего архитектора и наставника молодого поколения японских архитекторов, приверженцев западного стиля, имело большое значение в развитии новых идей. Ему удалось привить молодежи отношение к архитектору как к творцу художественного целого, что было чуждо японской традиции. Он строил дорогие кирпичные здания, предназначенные для публичных мероприятий западного стиля. Они нравились японцам и считались образцовыми. Среди его признанных работ — планировка музея в Уэно (1882 г.) и строительство знаменитого клуба Рокумэйкан, из более поздних — собор св. Николая (1891 г.), который стоит до сих пор, и планировка делового центра Маруноути [190, с. 112].

Сооружая кирпичные здания, японцы столкнулись с проблемой развития сейсмоустойчивой строительной техники. Первым архитектором, который стал эффективно разрабатывать эту проблему, был Кондор. Он укрепил кирпичные стены, армировав их металлическими стержнями и обручами. После многих экспериментов японцы начали использовать стальные рамовые конструкции, сочетая их с кирпичной кладкой. Первые примеры применения этих методов относятся к середине 90-х годов XIX в. [215, с. 10].

Новым архитектурным стилем занимались как иностранцы, так и отечественные специалисты. Уже в 1868 г. Симидзу Кисукэ построил в Токио отель Цукидзи, каждая комната которого по комфорту соответствовала лучшим отелям Европы и Америки. В 1872 г. Симидзу построил Дом Мицуи, который потом стал первым Национальным банком. Много ранних мэйдзийских сооружений западного стиля было возведено японскими строителями в Йокогаме, Кобэ, Нагасаки и других городах. До сих пор функционирует начальная шко-

ла, построенная в 1875 г. в Накагомэ в преф. Нагано. В 1881 г. в Саппоро на Хоккайдо было сооружено оригинальное здание западного стиля, предназначавшееся для общественных нужд, — Тоёхиракан [190, с. 112].

В 80-е годы XIX в. к практической деятельности приступили первые японские выпускники Технологического колледжа. Ученики Кондора старались совместить в своем творчестве стили различных стран и эпох. Некоторые пытались использовать смешанный японо-европейский стиль, в котором каменные фасады и европейская планировка помещений сочеталась с традиционными японскими крышами [215, с. 10].

В 1873 г. при пожаре в старом замке Эдо, ставшем резиденцией императора, сгорел дворец и возник вопрос о строительстве нового дворца. Некоторые предлагали, пригласив европейских архитекторов Буанвилля и Кондора, построить кирпичное здание дворцового типа в западном понимании этого слова. Традиционалисты считали, что японский император должен жить по-японски. После долгих споров было принято компромиссное решение. Здание дворца должно быть традиционной деревянной постройкой стиля *сёин-дзю-кури*, а внутреннее убранство — европейским (окна, столы, стулья, лампы и т.д.). В 1887 г. строительство было завершено. В новом здании причудливо сочетались европейские и японские элементы. Европейская утварь была украшена японскими мастерами в традиционном стиле лаком и инкрустацией. (В 1945 г. дворец сгорел.)

В сооружении дворца и его отделке участвовали японские архитекторы Киго Киётака (1844—1907) и выпускник Технологического колледжа Катаяма Токума (1853—1917). Киго входил в группу архитекторов, создавших храм Хэйан дзингу в Киото (завершен в 1895 г.) и ворота Сакурадамон в Императорском дворце в Токио. Он был сторонником строгого сохранения традиций в зодчестве и выступал за возвращение к прежним строительным принципам (*фукугэн кэнтику*) [118, т. 6, с. 17].

В первые годы Мэйдзи с распространением европейской архитектуры стали появляться и сады европейского стиля. Иностранцы спланировали такие знаменитые сады подобного типа, как Синдзюку гёэн и сады дворца Акасака рикю. В них присутствуют все атрибуты европейского садового искусства: обширные газоны, аллеи, клумбы и т.д.

Но многие мастера садового искусства придерживались старых традиций. Так, по старым канонам были созданы прекрасные сады храмов Хэйан дзингу в Киото и Коисикава Тиндзансо в Токио. Появились и сады, в которых гармонично сочетались черты старого и нового, например внутренний сад храма Мэйдзи дзингу в Токио [118, т. 6, с. 39, 40].



### КУЛЬТУРА ЗРЕЛОГО МЭЙДСИЙСКОГО ОБЩЕСТВА

#### Изменение отношения к европеизации

Вопросы европеизации стали очень злободневными в общественной жизни Японии сразу же после революции 1868 г. Отношение к этой сложной проблеме с самого начала не было однозначным среди деятелей разной политической ориентации, к тому же оно претерпело значительные изменения с течением времени.

Крайние консерваторы, приверженцы феодального режима, были решительными и последовательными противниками вестернизации. Либеральная буржуазно-помещичья оппозиция, находившаяся под сильным влиянием идей французских просветителей XVIII в., буржуазного английского парламентаризма и в какой-то мере русских народников, на первых порах выступала активным сторонником возможно более полной перестройки жизни японского общества по западному образцу, но затем ее позиции изменились. Правительственные бюрократические круги понимали процесс европеизации по-своему. Они непримиримо относились ко всяким либеральным, а тем более радикальным западным идеям. Европеизация, по их мнению, должна была иметь лишь утилитарное значение — ускорить промышленное развитие страны, способствовать модернизации ее армии и флота, чтобы усилить обороноспособность Японии и обеспечить ее колониальные захваты. В то же время, добиваясь пересмотра неравноправных договоров с западными странами, правительство придерживалось курса на поверхностную вестернизацию, насаждение сверху европейских обычаев и порядков. Позиция правительства в этом вопросе не менялась до отмены неравноправных договоров в 1894—1895 гг. Отношение же населения претерпело значительные изменения.

В первые десять с лишним лет после революции Мэйдзи японцы с большим и часто неразборчивым энтузиазмом 135

стремились, как уже говорилось, к перестройке своей страны по западному образцу. В 80-е годы XIX в. атмосфера заметно изменилась. Прежнее наивное восхищение Западом исчезло. Проводимая сверху европеизация стала встречать противодействие со стороны широкой общественности. Западные идеи и институты, хлынувшие мощным потоком, грозили смыть японские национальные ценности и традиции. Наплыв новых моделей и норм поведения, мышления и мировосприятия вызвал среди японцев протест, стремление защитить нацию от угрозы духовного порабощения, отстоять традиционное культурное наследие. Эта первая волна национализма по характеру была близка к национализму угнетенной нации, обладающему определенным общедемократическим содержанием.

Либеральная оппозиция, поддерживаемая демократическими кругами, разделяла буржуазно-демократические идеи Запада и стремилась к их распространению в Японии, но она не хотела мириться с зависимым положением своей страны. Насаждение западных интеллектуальных и культурных стандартов задевало национальную гордость японцев и угрожало их духовной целостности как нации.

Для многих японцев символом ущемления национального достоинства было создание клуба для развлечения иностранных дипломатов и сановников. Для него в 1883 г. было построено пышное здание в европейском стиле — Рокумэйкан. В нем проходили многие парадные торжества и увеселения, самым знаменитым из которых был бал-маскарад, устроенный премьер-министром Ито Хиробуми в 1887 г. В глазах простого народа он явился одним из ярких примеров нелепого подражания высших кругов японского общества европейским светским манерам. В первые годы Мэйдзи такое подражание Западу, возможно, и приветствовалось бы как проявление просвещенной цивилизации, но к концу 80-х годов общественный климат изменился настолько, что Ито и его министров пренебрежительно окрестили «танцующим кабинетом» [222, с. 173].

Первая волна сопротивления вестернизации и поворот к консерватизму в 80-е годы были связаны с межгосударственными отношениями и не были ни всеохватывающими, ни безусловно реакционными. Отношение националистически настроенных кругов к европеизации имело свои оттенки и нюансы в очень широком диапазоне: от смутного ощущения ксенофобии и стремления к изоляционизму до требования

милитаризации страны и внешней экспансии. Вместе с тем представителей этих кругов объединяла идея государственности Японии, чувство национальной гордости, желание, чтобы Япония заняла достойное место в мире. Однако пути достижения этих устремлений они представляли по-разному.

Одни призывали покончить с бездумной вестернизацией и обратиться к своему прошлому в поисках собственных национальных ценностей и традиций. Другие были сторонниками осмысленной европеизации, считая, что Японии следует воспринять лучшее и из восточной и из западной культуры. Умеренные националисты делали упор на необходимость продолжения социально-экономических преобразований и пытались примирить национализм с конституционализмом и интернационализмом [194, с. 148].

Споры, которые шли во второй половине 80-х годов о достоинствах и недостатках вестернизации и традиционализма, велись преимущественно представителями нового поколения, интеллектуальное становление которого пришлось на переходный период между Токугава и Мэйдзи. Они постоянно ощущали внутренний разлад, оказавшись между прошлым, которое олицетворяла Япония, и будущим, куда их звал Запад [222, с. 173].

Борьба этих двух тенденций в сложной политической обстановке того времени оказала серьезное влияние на процесс становления и развития японской культуры нового времени. Обе эти тенденции имели сильные и слабые стороны. Стремление сохранить самобытность было связано с борьбой за национальную независимость, вызывало повышенный интерес к прошлому народа и его культуре, способствовало развитию чувства национальной гордости. Но доведенное до крайности, это стремление превращалось в тормоз прогресса и смыкалось с идеями правого национализма и шовинизмом. Широкое же заимствование достижений капиталистических стран Запада было одной из причин быстрого развития всех областей культуры молодого капиталистического государства, но чрезмерное увлечение этим заимствованием в условиях зависимости от крупных держав означало отказ от национальных традиций и полное подчинение иностранному влиянию.

Полемическое взаимодействие этих двух тенденций послужило толчком к развитию многих областей культуры, в том числе исторической науки, литературы, изобразительного искусства, музыки.

Внимание к исторической науке стимулировалось различными факторами.

С одной стороны, новое правительство, стремясь к укреплению абсолютизма и утверждению незыблемости прав японских императоров на верховную власть в стране, обратилось к историкам за научным обоснованием законности этой власти с помощью ссылок на древние источники. Уже в 1869 г. правительством был создан специальный отдел по сбору и систематизации исторических летописей и хроник. Вместе с тем с середины 70-х годов правительство стало придавать большое значение «историческому обоснованию» претензий Японии на Корею и другие расположенные поблизости от Японии территории, а это вело к усилению пропаганды шовинизма и монархизма.

С другой стороны, историческая наука испытала на себе значительное влияние западной мысли и добилась заметных успехов в серьезных исследованиях по отечественной истории, чему немало способствовало развитие археологии, которой в Японии начали заниматься с конца XVIII в. Со второй половины XIX в. стали проводиться систематические раскопки и сбор материалов. С открытием могильных курганов в Омори в 1877 г. усилился интерес к доисторической культуре Японии. В 1884 г. было создано Антропологическое общество, в 1895 г. — Археологическое. Эти общества издавали журналы, в которых регулярно печатались отчеты о проводимых исследованиях. В 1895 г. началась публикация исторических материалов и документов. Издавались две серии источников — «Материалы по истории Японии» («Дай нихон сирё») и «Собрание древних исторических японских документов» («Дай Нихон комондзё») [47, с. 507].

Тем не менее японская историческая наука отставала от западной. Официальное требование не критического признания мифической истории, изложенной в первых письменных памятниках — «Кодзики» и «Нихон сёки» (VIII в.), как реального исторического процесса, а также связанная с ним необходимость утверждения божественного происхождения императорской династии и расовой исключительности японского народа тормозили развитие исторической науки и археологии. Ученых, которые решались подвергнуть научной критике эти памятники и пытались воссоздать подлинную историю японского народа, подвергали репрессиям, лишали возможности публиковать свои исследования, не позволяли читать лекции в императорских университетах.

В литературе с традиционалистскими настроениями было связано возрождение интереса к японской классической литературе, хотя в это время японские писатели под влиянием Запада уже начали создавать новую литературу. Старые книги издавались одна за другой. Особенно большой ажиотаж возник вокруг литературы годов Гэнроку (1688—1704). Проза Сайкаку, драмы Тикамацу и стихи Басё, о которых ранее не вспоминали, снова оказались в центре внимания, были снабжены комментариями и предложены вниманию широкой читающей публики. В этом плане концепция сохранения национальной самобытности была весьма плодотворной.

Движение за возвращение к национальным ценностям не могло не затронуть сферу образования. Было обращено внимание на то, что в погоне за усвоением практических знаний была забыта традиционная система этико-морального воспитания юношества. Составленный в 1873 г. для учебных заведений компендиум по этике оставался практически в полном забвении вплоть до 1886 г., когда было сочтено необходимым внести в систему образования ряд изменений, с тем чтобы положить в ее основу национальные принципы воспитания. Под ними имелись в виду в первую очередь конфуцианские принципы почитания старших и властей. Воспринятый на Западе идеал свободной личности, явно не соответствовавший конфуцианским этическим нормам, был отвергнут. В учебные курсы начали внедрять идеи примата государственных интересов перед интересами отдельной личности.

Было бы, однако, неправильно полагать, что вся нация вдруг, как по мановению волшебной палочки, полностью отказалась от своих прежних убеждений. Более того, интерес к возрождению национального наследия вовсе не означал стремления к подавлению личности и ограничению ее свобод. Вследствие этого традиционалистская и вестернизаторская тенденции общественного развития находились вплоть до начала XX в. в определенном равновесии.

Приверженцы различных курсов создавали соответствующие общества и выпускали журналы, отвечавшие их идеологической ориентации. Умеренные националисты группировались вокруг общества «Минъюся», основанного Токутоми Сохо в 1887 г., и его печатного органа журнала «Кокумин-но томо». Их оппонентами и противниками были правые националисты, объединившиеся вокруг общества «Сэйкёся», созданного в 1888 г. группой молодых писателей и критиков, которые стали выпускать журнал «Нихондзин».

Члены общества «Сэйкёся» выступали против каких бы то ни было заимствований из Европы и призывали к «сохранению национальной сущности» (*кокусуй ходзон*) [150, с. 671]. Их основная позиция была изложена в упоминавшейся уже книге «Истинность, добро и красота японцев» («Синдзэнби нихондзин»), которую написал активный деятель движения правых националистов, идеолог общества «Сэйкёся» и редактор журнала «Нихондзин» Миякэ Сэцурэй (1860—1945). Он утверждал, что основой конкурентоспособности нации должны быть особые качества, отличающие ее от прочих. Миякэ был склонен придавать особое значение географическим и климатическим факторам в формировании расовых признаков и национальных культур и считал всякое заимствование других культур вредным [222, с. 174].

Близкие к этим воззрениям взгляды были у другого члена «Сэйкёся» — географа Сига Сигэтака (1868—1927), стоявшего на откровенно шовинистических позициях и основывавшего понятие «национальной сущности» (*кокусуй*) на биологических факторах. Он утверждал, что «национальная сущность» японцев — продукт взаимодействия красоты природы с историей страны и уникальными традициями тысячелетней давности, этим определяются характер расы Ямато в прошлом и перспектива превращения ее в высшую расу в будущем, поскольку природа Японии самая красивая в мире [194, с. 154].

В полемике 80—90-х годов широкое распространение получили термины *нихонсюги* (японизм), *кокуминсюги* (национализм) и *кокусэйсюги* (крайний национализм, превознесение национальной специфики) в связи с отказом от европеизации и попыткой раскрыть национальную самобытность в искусстве, экономике, истории, литературе, политике и общественной мысли. Все эти понятия были заимствованы из работ ученых *кокугакуся* — представителей «национальной науки» конца периода Токугава — и интерпретированы в соответствии с требованиями момента. Они пропагандировались газетой «Нихон» и журналом «Нихондзин».

Наиболее яркое выражение националистические настроения получили во взглядах группы «Ниппонсюги» («Японизм»), возникшей в 1897 г. после японо-китайской войны. Группа провозгласила целью всей жизни и деятельности японского народа борьбу во имя могущества и славы японского государства. Жизнь индивида, по мнению членов этой группы, получала смысл только тогда, когда она была посвящена инте-

ресам государства. Отстаивая национальное духовное наследие, группа выступала против чужеземных идеологических и религиозных доктрин и считала необходимым восстановление статуса синто как государственной религии. Однако в рядах группы не было полного единомыслия — не все ее члены придерживались таких крайних воззрений, вследствие чего она распалась в 1899 г.

По мере продвижения Японии к империализму амбиции правых националистов все более усиливались. Япония стала претендовать на лидерство в Азии, определяя свои отношения с азиатскими странами как отношения восточного типа (*тоётэки*) — моральные (*дотокутэки*) и патерналистские (*кадзокутэки*) [194, с. 149, 150]. Ультранационалисты были откровенно враждебны по отношению к Западу, они призывали к экспансии в страны Азии, чтобы помочь слабым соседям выстоять против западного нажима. Они утверждали, что только объединенная под эгидой Японии Азия сможет противостоять Западу. Так родилась идея паназиатизма («Азия для азиатов»), которая в дальнейшем развилась в экспансионистскую идею создания Великой восточноазиатской сферы процветания (Дай тоа кэй кэн) [194, с. 161, 162].

С середины 90-х годов Японию захватила вторая волна национализма, который в это время носил ярко выраженный агрессивный характер. Вопросы европеизации культуры отошли на второй план. Спад либеральных настроений, резкое усиление реакционности крупной японской буржуазии и ее экспансионистских устремлений, полная поддержка ею антирабочих мероприятий правительства и его агрессивной внешней политики оказали сильное влияние на формирование японской культуры этого периода.

Пропаганда расизма в форме паназиатизма стала главной темой японской буржуазной прессы на рубеже XIX и XX вв. И хотя эта пресса, отражая разногласия и борьбу в правящих кругах, иногда критиковала правительственные мероприятия и отдельных государственных деятелей, она, как правило, полностью поддерживала основной курс агрессивной политики правящей бюрократии.

Критическая переоценка курса на вестернизацию и поворот общественного интереса, общественной мысли в сторону сохранения национальных основ историко-культурного развития получили в Японии особенно широкое распространение в период подготовки к интервенции в Корею, японо-китайской и русско-японской войн. Межнациональные вой-

ны неизбежно вызывают подъем националистических настроений. Однако сама тенденция периодического поворота общества к национальной проблематике кроется в глубокой укорененности национально ориентированной идеологии и культуры. В процессе культурно-исторического развития различных наций можно заметить противоборство двух тенденций. Одна из них направлена на выявление национального своеобразия, самоидентификацию нации, ее обособление и выделение в мировом культурном процессе, на узаконение уникальности ее менталитета. Другая тенденция — стремление к максимальной открытости своей культуры для инокультурных влияний, постоянному обновлению традиций, выявлению общекультурных, общецивилизационных закономерностей национального историко-культурного развития и включение данной культуры в исторический контекст мировой цивилизации. В конкретной исторической ситуации преобладает то одна, то другая тенденция, но так или иначе для поступательного развития национальной культуры необходима и та тенденция, которая обеспечивает самоидентификацию нации, ее неповторимое своеобразие, и та, которая направлена на взаимодействие с другими культурами и обеспечивает вхождение данной культуры в мировой цивилизационный процесс.

### **Усиление консервативных тенденций в сфере образования**

Как известно, успешное осуществление политики модернизации было использовано правящей верхушкой Японии в целях создания колониальной империи, что не могло не сказаться на внутриполитической и культурной жизни страны. В области образования началось постепенное внедрение жестко централизованной, контролируемой сверху системы. В ходе обсуждения проекта конституции некоторые государственные деятели высказывали предложения включить в нее специальную статью о системе образования, однако в окончательный текст подобная статья не попала. Поскольку ст. 9 конституции предоставляла императору право издавать необходимые указы, а ст. 10 — право создавать правительственные учреждения, то и проблемы, связанные с образованием, стали прерогативой императора. В 1890 г. при обсуждении



«Положения о начальной школе» еще раз возник вопрос о том, не следует ли парламенту ввести в действие это Положение в качестве закона, но в конце концов оно было принято на основании императорского рескрипта. Таким образом, принцип управления системой образования путем издания специальных императорских указов был закреплён окончательно.

Обнародованный 30 октября 1890 г. «Императорский рескрипт об образовании», в котором говорилось не столько об обучении, сколько о моральном воспитании учащихся в духе преданности государству и престолу, способствовал усилению консервативных тенденций в этой важной сфере общественной и культурной жизни. Этот рескрипт японское правительство противопоставило европейским либеральным течениям как основу японской системы народного образования. Изложенный архаичным «высоким» стилем, его текст гласил:

«Начиная с тех далеких времен, когда Наша прародительница, великая богиня Аматаэрасу, заложила основы японского государства, сыны Неба — императоры из поколения в поколение насаждали истинно глубокую и прочную мораль. Основываясь на великом национальном духе и глубокой морали, Наши подданные всегда как одна душа проявляли верность императору. Именно эта добродетель является славой и гордостью японского государства и первоосновой Нашей системы воспитания.

Всегда почитайте Нашу конституцию и следуйте законам Нашего государства. Если же придет день тяжелых испытаний и смертельной опасности, исполнившись беззаветной храбрости, отдайте свои жизни за императора, тем самым способствуя процветанию Нашей династии, вечной, как Небо и Земля. Поступая так, вы не только исполните долг наших верноподданных, но и явите миру несравненные добродетели, унаследованные Нашим народом от предков.

Этот Великий путь — учение, завещанное Нам многими поколениями наших предков-императоров. Защищать его и следовать ему должны все Наши подданные и их потомки. Это единственно истинный Путь как для прошлого, так и для настоящего. Если ему следовать в Японии и за ее пределами, не будет никаких правонарушений. И поскольку это так, и Мы, и вы, Наши подданные, все вместе должны всегда охранять этот Путь и стремиться к торжеству Нашей общей морали» [91, с. 252—253].

Текст рескрипта явно указывает на то, что после увлечения западными идеями либерализма и демократии, которым были отмечены годы после революции 1868 г., правительство Мэйдзи вернулось на путь насаждения идеологии, основанной на синто-конфуцианских концепциях. Мораль снова была привязана к таким феодальным иерархическим ценностям, как верноподданность и сыновняя почтительность, а главным объектом преданности и поклонения для всех японцев стала императорская династия, «вечная, как Небо и Земля». В соответствии с этой установкой новое японское государство должно было превратиться в большую послушную конфуцианскую семью с отцом-императором во главе. Принятие рескрипта означало, что в японской школе прочно обосновался монархический националистический дух.

За провозглашением рескрипта последовал ряд мероприятий, обеспечивавших его внедрение в практику воспитательной работы. Обязательные торжественные чтения рескрипта были включены в распорядок жизни школы. Специальные правила, изданные в апреле 1891 г., предписывали непременно наличие в школах экземпляра рескрипта, портретов императорской четы и государственного флага. Эти предметы, использовавшиеся в церемонии поклонения, считались особо ценными и подлежали специальному хранению. Церемония состояла из поклонения рескрипту, его торжественного чтения, проповеди руководителя школы, в которой напоминалось о сущности чувства верноподданности и патриотизма, а также о благодеяниях императора. Ритуал завершался исполнением соответствующих песнопений. В праздничных церемониях обязательным было участие представителей местных властей и родителей [112, т. 3, с. 87—89].

Ритуал поклонения рескрипту был обязательным во всех звеньях школьной системы и в воинских подразделениях. Он рассматривался как демонстрация лояльности по отношению к императору и государству. Нарушение ритуала приравнивалось к измене родине. Показательным в этом отношении был упоминавшийся выше скандал, связанный с отказом преподавателя одного из токийских университетов — Утимура Кандзо участвовать в ритуале. Торжественные чтения рескрипта о воспитании были отменены лишь в 1945 г. после капитуляции Японии.

Императорский рескрипт стал основой «морального воспитания» широких масс населения, особенно японской молодежи. С изменением политической ситуации несколько

менялось только идеологическое наполнение понятия «мораль». Когда агрессивные устремления японских милитаристов потребовали «морального оправдания», система «морального воспитания» японцев, главными звеньями которой были армия и школа, превратилась в орудие нагнетания шовинистического и ультранационалистического угара, в орудие воспитания чувства национальной исключительности, готовности к фанатичному самопожертвованию, культивирования убежденности в «священном праве» Японии господствовать над Азией и править миром [39, с. 8, 9].

Помимо изданных министром просвещения Ёсикава Акимаса специальных инструкций (*кундзи*) о внедрении в жизнь положений рескрипта было признано также необходимым создание развернутого комментария к рескрипту, который было поручено составить Иноуэ Тэцудзиро, профессору Токийского университета, члену Комитета по исследованию культуры. Его «Комментарий» («Тёкуго энги»), опубликованный в сентябре 1891 г., в дальнейшем стал использоваться в качестве школьного учебника по курсу морали (*сюсин*). Учебник состоял из разделов, посвященных темам сыновней почтительности, искренности, скромности, правилам поведения. Центральное место в нем отводилось воспитанию чувства любви к родине и почитания императора (*сонно айкоку*). В соответствии с изданными министерством образования в ноябре 1891 г. указаниями число часов, отводимых на курс морали в начальной и средней школе первой ступени, возросло с одного-полутора до двух-трех часов соответственно. С 1892 г. курс морали окончательно заменил прежний курс этики (*ринри*), поскольку последний мог толковаться как этико-философское учение, в то время как курс морали имел целью воспитание навыков поведения в соответствии с теорией, основанной на «великих принципах Императорского рескрипта об образовании» [177, с. 114].

Основные положения курса морали должны были также использоваться при преподавании японской истории, литературы и других предметов. Вплоть до окончания второй мировой войны рескрипт об образовании рассматривался не только как краеугольный камень всей системы просвещения японской империи, но и как своего рода священный текст. К 90-м годам на основе указов от 1889 и 1896 гг. в Японии была полностью разработана концепция среднего образования. Средняя школа, как уже говорилось, была разделена на две ступени. В каждой префектуре создавалась одна средняя

школа первой ступени, финансируемая за счет средств от местных налогов. Более мелкие территориальные подразделения — уезды и отдельные города — не имели права тратить налоговые поступления на создание средних школ. На каждые примерно десять школ первой ступени приходилась одна старшая средняя школа — их было всего пять по всей стране. Тем самым процент учащихся, имевших возможность получить полное среднее образование, был лимитирован достаточно жестко. Министр просвещения Мори Аринори в одной из своих речей прямо заявил, что старшая средняя школа предназначается для тех, кто впоследствии займет место в высших слоях общества. В отличие от этого средняя школа первой ступени, курс обучения в которой занимал пять лет, была рассчитана на учеников, предполагавших сразу после ее окончания поступить на работу [177, с. 115].

Параллельно с мужскими были созданы женские средние школы двух типов: с четырехлетним и пятилетним курсом обучения. Они значительно отличались от мужских по объему и характеру даваемых знаний. Было разрешено также создание частных женских школ. Во всех этих школах условия приема, продолжительность срока обучения, круг изучаемых предметов, набор учебников, необходимая квалификация учителей определялись Министерством просвещения,

Центральным институтом, венчавшим всю многоступенчатую пирамиду созданной к 90-м годам системы образования, был основанный по императорскому указу Императорский университет в Токио. Название «императорский» было ему присвоено не случайно. Статья 1 указа гласит: «Императорский университет имеет своей целью преподавание и фундаментальные исследования в области тех наук и искусств, которые необходимы государству» [177, с. 121].

Внутренняя структура университета во многом была заимствована у американских высших учебных заведений того времени. В университет принимались лица, имевшие полное среднее образование, т.е. окончившие старшую среднюю школу. В университете было пять факультетов, где студенты специализировались в различных отраслях знаний, а также исследовательское отделение, примерно соответствовавшее современной аспирантуре. Президент университета (*comé*) назначался императорским указом. При нем состоял штат советников — по два человека от каждого факультета, назначавшихся министром просвещения. Вместе с президентом они составляли совет университета, определявший круг предметов

и методику их изучения и регулировавший отношения между отдельными факультетами.

В соответствии с «Законом об образовании» в Японии предполагалось создание восьми университетов, однако выполнение этого плана оказалось делом далеко не простым. Только в 1897 г. был основан второй университет — Киотоский. Первоначально в нем был всего один факультет — науки и инженерного дела, укомплектование же трех других — юриспруденции, медицины и литературы — растянулось вплоть до 1906 г.

В 1907 г., после окончания русско-японской войны, в г. Сэндай был основан Императорский университет Тохоку, а в 1910 г. в г. Фукуока — Императорский университет Кюсю. Еще позднее, в 1918 г., в г. Саппоро был создан Императорский университет Хоккайдо. Таким образом, вплоть до окончания первой мировой войны план создания восьми университетов все еще не был осуществлен. Разумеется, речь в данном случае идет только об императорских, т.е. государственных, университетах, наряду с которыми существовали также и частные высшие учебные заведения, например университет Кэйо, созданный Фукудзава, или университет Васэда, основанный Окума. Однако они не имели права выдавать своим выпускникам дипломы такого же достоинства, как императорские университеты, что лишало студентов этих учебных заведений возможности быть принятыми на государственную службу.

В 1893 г. на основании нового указа об императорских университетах на факультетах были созданы отдельные кафедры, введены факультетские собрания (*кёдзюкай*) и практика присвоения преподавателям ученых званий. Последнее нововведение было закреплено специальным указом от 1898 г., согласно которому министр просвещения имел право присваивать звание доктора по девяти различным специальностям лицам, прошедшим курс обучения на исследовательском отделении и сдавшим необходимые экзамены, а также тем, кто представил диссертации, одобренные затем факультетскими собраниями. Министр мог присваивать такие звания и лицам, признанным достойными этого отдельными обществами докторов наук (*хакусикай*) или рекомендованным ему президентами императорских университетов. Данная процедура присвоения ученых званий сохранялась в Японии вплоть до 1920 г., когда соответствующим новым указом право присвоения ученых званий было передано непосредствен-

но университетам, правда при условии последующего утверждения принятого решения министром просвещения.

Жестко регламентированная система начального, среднего и высшего образования стала предметом обсуждения на открывшейся в 1890 г. сессии парламента. Эта система оказалась менее демократичной, чем первоначально предполагалось в проекте «Указа об образовании», составленном видным государственным деятелем, одно время министром просвещения — Танака Фудзимаро после его возвращения из поездки в Европу и Америку, где он изучал систему образования на Западе. В частности, в проекте Танака предлагалось создание на местах советов по образованию, которые могли бы выполнять функции своего рода совещательных органов при Министерстве просвещения.

В соответствии с пожеланиями, высказанными парламентариями, Министерство просвещения в 1892 г. приступило к изучению проекта и в 1894 г. предложило свой план создания высшего и местных советов по образованию. Однако он был отклонен правительством как недостаточно продуманный. Тем не менее работа в этом направлении продолжалась, и в 1897 г. в силу вступил указ о создании при Министерстве просвещения Высшего совета по образованию (Кото кёйку кайги). Этот Совет был чисто совещательным органом и должен был по собственной инициативе или в ответ на запрос министра просвещения высказывать свое мнение по затронутому вопросу. Членами Высшего совета были президент Токийского императорского университета (Императорский университет в Киото в момент подписания указа еще не был создан), главы его отдельных факультетов, начальники управлений Министерства просвещения, а также главы других государственных высших учебных заведений. Принцип формирования Совета исключительно из числа государственных сановников высокого ранга был подвергнут критике в парламенте, вследствие чего состав Совета в следующем году был несколько расширен, что, впрочем, не изменило сколько-нибудь существенно его характер.

Прогрессивная общественность, считая недостаточным создание Высшего совета, продолжала требовать проведения реформы всей сферы народного просвещения. В 1899 г. было организовано Общество реформы системы образования, а в парламенте выдвинуто предложение о создании Комитета по инспектированию положения дел в этой области. В 1902 г. министр просвещения Кикиути Дайроку обратился к высшему

совету по образованию с предложением дать свои рекомендации по данной проблеме, однако изучение вопроса затянулось.

Одним из больных мест существовавшей системы образования был значительный разрыв между уровнем подготовки, получаемой в средних и специальных высших учебных заведениях, с одной стороны, и требованиями, предъявлявшимися к абитуриентам императорских университетов, — с другой. В связи с этим был поднят вопрос о том, не следует ли признать специальным высшим учебным заведениям характер подготовительных отделений для поступления в императорские университеты и в таком случае ограничить курс обучения в них одним-двумя годами. Возникла также необходимость создания подготовительных отделений при императорских университетах для выпускников полной средней школы, формально имевших право непосредственного поступления в университеты. В системе среднего образования предлагалось создать специализированные средние школы, по окончании которых учащиеся получали бы определенные профессиональные навыки. Этот вопрос был положительно решен в 1903 г. в указе о профессиональных средних школах. Обсуждение остального комплекса проблем затянулось до 1904 г., когда оно было прервано в связи с началом русско-японской войны.

Обсуждение вопроса о реформе системы образования возобновилось после окончания войны. В апреле 1910 г. Министерство просвещения разработало план создания нового звена в системе образования — высшей средней школы и подготовило проект соответствующего императорского указа. В июле 1911 г. «Закон о высшей средней школе» был обнародован, однако так и не вступил в силу ввиду последовавшей вскоре смерти императора Мэйдзи. Реформа системы образования не была проведена вплоть до периода Тайсё (1912—1926).

Важным способом усиления правительственного контроля над сферой образования явилась стандартизация учебников не только для начальной, но и для средней школы.

Усилению правительственного контроля над сферой образования способствовало и проведение курса на воспитание молодежи в духе воинствующего японизма, принятого в 90-х годах, после издания Императорского рескрипта об образовании, и в особенности после японо-китайской войны 1894—1895 гг. Задача насаждения единомыслия в подрастающем поколении потребовала унификации содержания и методов обучения в школах страны. В 1897 г. парламент принял

решение поручить издание учебников по курсу морали и японскому языку непосредственно Министерству просвещения, а через два года, в 1899 г., и издание всех учебников для начальной школы. В соответствии с этим в министерстве был создан специальный комитет, ведавший утверждением учебников по курсу морали (*сюсин кёкасё тёса шинкай*). Необходимость обязательного одобрения этих учебников Министерством просвещения привела к сосредоточению в Токио занимающихся их выпуском издательств и к ужесточению конкуренции между ними. Желая добиться выгодных заказов, работники некоторых издательств не брезговали испытанным средством подкупа чиновников. В 1902 г. на этой почве разразился крупный скандал, послуживший предлогом для введения системы государственного издания школьных учебников. Это позволило правительству определять характер школьного образования и осуществлять строгий контроль над ним вплоть до окончания второй мировой войны.

### **«Золотой век» мэйдзийской литературы**

В начале 90-х годов в послемэйдзийской литературе получило распространение литературное направление романтизма. Провозвестником этого нового течения выступил Мори Огай (1862—1922). Как и многие другие деятели науки и искусства того времени, он происходил из сословия самураев. Его отец был врачом, и это предопределило выбор профессии Мори Огай — старшего сына, хотя с детства он увлекался изучением китайской классической литературы, голландского языка и обнаруживал явные литературные способности. В 1881 г., окончив медицинский факультет Токийского императорского университета, Мори Огай стал армейским хирургом. В том же году было опубликовано его первое эссе. Это событие можно рассматривать как символическое, так как в дальнейшем на протяжении всей жизни Мори Огай продолжал успешно сочетать медицинскую карьеру (он стал впоследствии главным хирургом японской армии) с многогранной литературной деятельностью, принесшей ему заслуженную славу классика японской литературы нового времени.

Важное значение для формирования литературных взглядов Мори Огай имело его четырехлетнее пребывание в Германии, куда он был послан для совершенствования в области



медицины. В Германии Огай получил возможность основательно изучить европейскую литературу и философию. Его литературно-критическое наследие свидетельствует о фундаментальном знакомстве с идеями Гартмана, Штирнера, Шопенгауэра и Ницше. С большим интересом изучал он и творчество Гёте, Гейне, Шекспира, Байрона и других крупнейших европейских поэтов и писателей. Вернувшись на родину, Огай вместе с Отиаи Наобуми и другими литераторами основал общество «Новые голоса» («Синсэйся»), которое опубликовало в 1889 г. составленный им из работ членов общества сборник «Образы прошлого» («Омокагэ»). Это был первый сборник переводов европейской поэзии после вышедшего в 1882 г. сборника «Поэзия нового стиля» («Синтайси сё»). В отличие от этого последнего, переводы в котором были выполнены учеными и имели главным образом познавательное значение, переводы «Омокагэ» представляли собой подлинно художественные произведения.

Успех сборника «Образы прошлого», разошедшегося большим тиражом, дал возможность Огай в том же году приступить к изданию журнала под названием «Сигарами дзоси», которое можно перевести как «плотина», «запруда». Это название, по словам исследователя творчества Мори Огай Г.Д.Ивановой, японскими критиками толкуется как «преграда» пустым, развлекательным произведением. Однако сама исследовательница считает более вероятным другое толкование, вызывающее ассоциацию с образом «Плотины», фигурирующей во второй части «Фауста» Гёте, произведения, над переводом которого Огай работал многие годы. Г.Д.Иванова полагает, что, как и для Гёте, для Огай «плотина являлась символом культуры, защищающей человека от слепой стихии и от зол социального бытия» [17, с. 37].

Журнал быстро завоевал известность. Его тираж достигал огромной по тем временам цифры — 2 тыс. экземпляров [182, с. 188]. С первых же шагов он выступил как пропагандист и поборник романтического направления в литературе. Особенно ярко это проявилось во время дискуссии, оставившей заметный след в истории японской литературы, между Цубоути Сёё и Мори Огай по поводу оценки творчества Такидзава Бакина, в частности его знаменитого романа «История восьми псов». Цубоути, требуя от литературного произведения жизнеподобия, критиковал роман Бакина за дидактичность и не имеющую ничего общего с реальностью фантастическую фабулу. Огай, напротив, отстаивал право писа-

теля на вымысел. Спорящие стороны были по-своему правы. Взгляды Цубоути нашли отражение и дальнейшее развитие в творчестве представителей так называемой натуралистической школы (*сидзэнсюги*). Идеи Мори Огай обрели жизнь в произведениях писателей-романтиков. «Романтически настроенному Огай, — пишет Г.Д.Иванова, — описание фактов не представлялось высшей задачей искусства. Его привлекала красота, „высокая правда чувства“» [17, с. 40]. Подчеркивая важность эмоциональной жизни человека, Огай стремился к раскрытию индивидуальности и неповторимости обстоятельств жизни своих героев.

Первые повести писателя носят частично автобиографический характер и навеяны временем его пребывания в Европе. Повесть «Танцовщица» («Маихимэ», 1890) написана в форме воспоминаний японского студента Ота о годах, проведенных им в Берлине, куда он был послан изучать право, и о любви, которая там выпала на его долю. Влюбившись в немецкую девушку, герой забрасывает свои занятия, считая себя обязанным содержать возлюбленную и ее мать. Ведя более чем скромную жизнь, он чувствует себя тем не менее вполне счастливым. Эту мирную идиллию нарушает появление товарища, который напоминает Ота о его долге перед родиной и убеждает его не отказываться от блестящей карьеры, ожидающей его дома. После мучительных раздумий, раздираемый противоречивыми чувствами, Ота все же решает сказать девушке, что они должны расстаться. Потрясение для нее так велико, что она лишается рассудка. Рассказ заканчивается признанием Ота в том, что он, с одной стороны, благодарен товарищу за то, что тот помог ему выполнить свой долг, но, с другой стороны, не может простить тому, что он заставил его предать любовь.

Еще более романтичен сюжет другой ранней повести Огай «Пена на волнах» («Утаката но ки», 1890). Герой рассказа, японский художник, приехавший в Мюнхен совершенствоваться в живописи, влюбляется в позирующую ему девушку. Однако и эта любовь кончается трагически. Мать девушки в свое время любил безумный король Баварии. Увидев однажды на озере в лодке эту девушку, король принимает ее за свою былую возлюбленную, бросается в воду и тонет. Потерявшая сознание при виде гибели короля, девушка падает в воду и тоже погибает.

Третья повесть Огай — «Курьер» («Фумидзукай», 1891) — посвящена рассказу о судьбе молодой немецкой аристократ-

ки, девушки большого артистического дарования, пытающейся противостоять пошлости окружающей жизни и требованиям «света». В 1892 г. все три повести Огай вместе с рядом его переводов западноевропейских авторов были опубликованы в виде отдельной книги под названием «Пена на воде» («Ми-навасю»). Наряду с его неоконченным переводом романа Ганса Христиана Андерсена «Импровизатор», также повествующего о трагическом противостоянии художника и общества, эти произведения стали любимым чтением для целого поколения японской молодежи.

Отмечая, что ранние произведения Мори Огай «еще во многом наивны, сентиментальны, не свободны от подражательности», Г.Д.Иванова вместе с тем подчеркивает, что в них «писатель протестует против давления на человека, против неуважения к его чувствам» [17, с. 47].

Большое значение для литературной жизни начала века имела переводческая деятельность Мори Огай. Благодаря ему японская общественность получила возможность познакомиться с литературой Германии и скандинавских стран. Огай принадлежит перевод «Фауста» Гёте, драм Лессинга, произведений Гауптмана, Ведекинда, Гофмансталь, Рильке, а также Ибсена, Бьернсона и Г.Х.Андерсена, которых он переводил с немецкого языка.

Одновременно Огай продолжает писать рассказы, повести и драмы. В 1909 г. писатель заканчивает носящую полемический характер повесть «*Vita sexualis*», острие которой было направлено против сторонников натуралистической школы, придававших излишнее значение роли инстинктов в жизни человека. Герой повести, анализируя свой опыт, приходит к заключению, что проблема пола, о которой столько говорят и пишут, совершенно не заслуживает того внимания, которое ей уделяет современная литература. Как ни странно, эта повесть, ратовавшая за большую сдержанность в описании сексуальных отношений, была из соображений нравственности запрещена цензурой, судившей о ее содержании, по-видимому, в основном по названию. Номер журнала «Субару», в котором она была опубликована, конфисковали.

Повесть «Юноша» («Сэйнэн», 1901) вводит читателя в круг проблем, волновавших японскую интеллигенцию того времени. Приехавший в столицу молодой провинциал становится свидетелем литературных и философских споров о Руссо и Монтескье, Бальзаке и Мопассане, Ницше и Ибсене, о проблемах личности, свободы, вестернизации. В этой обстановке 153

герой, проходя через ряд испытаний, постепенно вступает в пору зрелости. Однако не следует воспринимать это произведение как «роман воспитания», поскольку главное внимание автора сосредоточено не на процессе становления героя, а на воспроизведении царившей в Японии в начале века интеллектуальной атмосферы.

В последние годы жизни Мори Огай обратился к исторической тематике, создав такие пользующиеся широкой популярностью повести, как «Посмертное письмо Окицу Ягоэмона» («Окицу Ягоэмон но иссё, 1912»), «Семья Абэ» («Абэ итидзоку», 1913), «Случай в Сакаи» («Сакаи дзикэн», 1914), «Месть в Годзингахара» («Годзингахара но катакуити», 1913) и др.

Первая из этих повестей, законченная незадолго до смерти императора Мэйдзи и последовавшего за ней ритуального «самоубийства вслед» генерала Ноги, по странному совпадению повествовала о событии, полностью аналогичном только что разыгравшемуся на глазах современников. Ноги, допустивший во время гражданской войны 1877 г. потерю полкового знамени, считал себя обязанным сделать харакири, но не получил на это позволения императора, простившего его. Тридцать с лишним лет спустя в посмертном письме Ноги сообщал, что после кончины императора видит свой долг в том, чтобы последовать за ним.

«Самоубийство вслед», выглядевшее анахронизмом в XX в., было распространенным обычаем в средневековой Японии. Герой повести «Посмертное письмо Окицу Ягоэмона», стремясь точно выполнить возложенное на него поручение князя, убивает в поединке своего спутника, затеявшего с ним ссору. Закончив порученное ему дело, герой является к князю за разрешением совершить харакири. Однако князь полностью оправдывает его действия и даже оказывает ему особое расположение. Свою благодарность и преданность сюзерену герой доказывает тем, что совершает харакири у его могилы, предварительно изложив в письме к сыновьям и внукам побудившие его к этому причины.

Поскольку писатель никак не комментирует письмо Ягоэмона, у читателя создается впечатление, что героем руководило только чувство личной преданности покойному князю и высокое понимание своего долга вассала. «Самоубийство вслед» предстает, таким образом, как чисто нравственная категория, не осложненная никакими побочными соображениями и обстоятельствами.

В повести «Семья Абэ» сюжет значительно сложнее. В центре повествования снова обычай «самоубийства вслед». У умирающего старого князя его приближенные один за другим испрашивают разрешения последовать за ним. Многих из них, особенно таких молодых, как его любимец, 17-летний Тёдзуро, князю жаль, но он знает, что, оставаясь в живых, они покроют позором себя и свое потомство, и потому дает свое разрешение. А чем руководствуется Тёдзуро, желая умереть с князем? Он, конечно, искренне привязан к князю, но помимо этого чувствует, не признаваясь себе в этом, что окружающие ждут и от него выполнения долга. Он знает, что, совершив «самоубийство вслед», он может быть спокоен за старую мать и жену — «главный дом» позаботится о них. Но горе тому, кто не поймет, в чем его долг, и окажется «неблагодарным». Пример тому судьба семьи Абэ.

Старый князь, недолюбливая главу семьи Абэ — Ятиэмона, не дал ему разрешения на «самоубийство вслед». От Ятиэмона, которого князь счел недостойным последовать за ним, все отвернулись. Промедлив несколько дней, Ятиэмон все же совершил харакири, но это не помогло — семья оказалась в опале и в конце концов была полностью уничтожена.

В этой повести Мори Огай выступает уже не в качестве стороннего, а подчас и сочувствующего рассказчика о нравах далекой старины, а как нелюбимый критик этих нравов. «„Семья Абэ“, — пишет Г.Д.Иванова, — дает всеобъемлющую картину целой эпохи. С исчерпывающей полнотой отражены обычаи самурайства, его этические и эстетические понятия. При этом автор не ограничивается воссозданием средневекового быта, но изображает его в обобщенном, концентрированном виде, вскрывает нравственный смысл самурайского бытия» [17, с. 94].

В исторических повестях Мори Огай, описывающих события более позднего времени, можно заметить, как постепенно ослабевает действие законов *бусидо* — кодекса самурайской чести.

Мори Огай был европейски образованным человеком, прекрасно знавшим западную культуру, однако при этом он никогда не отказывался от национальных культурных традиций, умело сочетая в своем творчестве обе эти линии.

После отъезда Мори Огай в 1894 г. в связи с началом японо-китайской войны в действующую армию и прекращения издания «Сигарами дзоси» литература романтического на-

правления печатается в основном в журнале «Бунгакукай» («Мир литературы»), во главе которого стоял Китакура Тококу (1868—1894), объединивший вокруг журнала группу молодых литераторов — Хосино Тэнти, Тогава Сюкоцу, Баба Котё, Симадзаки Тосон и других. Кумирами поэтов круга «Бунгакукай» были английские романтики: Байрон, Шелли, Китс, Вордсворт и другие.

Подобно большинству честолюбивых юношей из самурайских семей, Китакура Тококу приехал в столицу с намерением выдвинуться на политическом поприще и некоторое время принимал участие в «движении за свободу и народные права». Однако уже вскоре он понял, что его призвание — совсем другая область человеческой деятельности. В 1889 г. он опубликовал свое первое произведение — «Поэму узника» («Сосю но си»). Поэма носит явные следы влияния «Шильонского узника» Байрона, но толчком к ее созданию, по видимому, послужил арест бывших товарищей Тококу по «движению за свободу и народные права». Вслед за тем Тококу опубликовал «Песнь о рае» («Хорайкёку», 1891), написанную в форме пьесы в стихах. Герой этого произведения, аристократ по происхождению, становится странствующим монахом и многие годы проводит в поисках смысла жизни. Дойдя до священной горы рая, он начинает подниматься на нее. Его искушают различные демоны и духи зла, но он не поддается никаким соблазнам. Наконец, сам владыка ада предлагает ему власть над миром, если он поклонится ему. Герой преодолевает и это искушение, умирает и после смерти соединяется со своей покойной женой, которая ведет его дальше в светлый рай будды Амида. В этом произведении также нетрудно обнаружить мотивы, навеянные европейской литературой.

Важное значение для формирования мировоззренческой позиции Тококу имела его встреча с Исидзава Минако, ревностной христианкой, ставшей в 1888 г. его женой. Под ее влиянием Тококу принял крещение за несколько месяцев до свадьбы. Как уже отмечалось, увлечение христианством, часто довольно поверхностное, было характерно для умонастроений японской интеллигенции тех лет. Христианство заполняло идеологический вакуум, образовавшийся после отказа от конфуцианства. К тому же в нем видели систему ценностных ориентаций, благодаря которой западные цивилизации добились поразительных успехов в своем разви-

Несмотря на то что литературная деятельность Китамура Тококу с момента его появления на литературной арене и до дня смерти ограничивается всего пятью годами, она оставила глубокий след в сознании его современников и потомков. Его роль как ярчайшего представителя романтического направления особенно высоко оценивается в области критики. Огромный резонанс получили в свое время его статьи «Моя темница» («Вага Рогоку», 1892), и «Поэт-пессимист и женщины» («Энсэй сика то дзёсэй», 1892), в которых Тококу рассуждает о чувстве романтической любви, называя ее «ключом» к жизни человечества. Поэты, казалось бы созданные для любви, не будучи в состоянии вынести трагического противоречия между идеалом, живущим в их душе, и реальностью, редко бывают счастливы в браке, о чем свидетельствуют судьбы Байрона, Шелли, Марло и многих других творцов прекрасного, утверждает Тококу.

Современников поражала новизна взглядов Тококу, сила искренности и убежденности, с которой он писал о значении сферы чувств в жизни человека, необходимости духовной свободы. Пессимистические ноты, громко звучащие в его статьях, по-видимому, во многом связаны с личными переживаниями поэта. Его союз с Исидзава Минако, от которого он так много ожидал и которого так настойчиво добивался (семья невесты была против этого брака), оказался неудачным. В 1894 г. Китамура Тококу покончил жизнь самоубийством. Ему было в то время 26 лет.

Творческое наследие Китамура Тококу сравнительно невелико, но его роль в литературной жизни послемэйдзійской Японии нельзя недооценивать. Симадзаки Тосон, один из корифеев японской литературы нового времени, начинавший как поэт-романтик и сотрудничавший в «Бунгакукай», много лет спустя писал о том влиянии, которое оказал на него Китамура Тококу, называя его наряду с Фтабатеом Симэй самой выдающейся фигурой японской литературы на рубеже веков.

Период расцвета японского романтизма был сравнительно недолгим, но это не умаляет его значения в истории становления японской литературы нового времени. Особенно велика его роль в процессе формирования новой японской поэзии и ее основной стихотворной формы — *синтайси*. Не менее существенно и то обстоятельство, что «эпоха романтизма конца XIX — начала XX в. явилась первым этапом сознательного, творческого приобщения Японии к мировой культуре» [14, с. 255].

Магистральным литературным направлением этого периода несомненно является уже упоминавшаяся натуралистическая школа (*сидзэнсюги*). Возникнув под влиянием знакомства с западноевропейским, особенно французским, натурализмом конца XIX в., японская натуралистическая школа довольно скоро приобрела свою специфику, значительно отличавшую ее от европейского образца.

Философской основой европейского натурализма был позитивизм О. Конта. Успехи естественных наук в XIX в. вызвали стремление распространить научные методы познания на сферу искусства. Основным постулатом натуралистической литературы стали слова Флобера о том, что искусство должно быть «научным и безличным». Художественная ценность произведения стала измеряться его познавательностью. Считалось, что характер и психику героев определяет среда их существования, и в соответствии с этим большое значение придавалось научной обоснованности и объективности в передаче бытовой среды, в которой разворачивались изображаемые события.

В Японии требование правдивости повествования и отказа от вымысла было воспринято несколько иначе и привело к возникновению жанра эгоромана (*ватакуи-сёсэцу*, или *си-сёсэцу*). Поскольку автор с полной достоверностью мог ругаться только за свои мысли, переживания и жизненные обстоятельства, они и стали содержанием эгоромана. Другой причиной широкого распространения жанра эгоромана в японской литературе нового времени был, по-видимому, пробудившийся в обществе интерес к раскрытию человеческой личности, к утверждению ее самооценности. Оставаясь до последней четверти XIX в. по существу средневековой, японская литература не знала произведений, посвященных раскрытию человеческой индивидуальности, что делало эгороман явлением принципиально новым. Таким образом, эгороман стал специфической, но, конечно, не единственной повествовательной формой в потоке натуралистической литературы нового времени.

Необходимо отметить еще одну особенность литературного процесса этого периода. В Японии, ускоренными темпами усваивавшей культурные достижения Европы, смена различных литературных направлений происходила с невиданной стремительностью. Не успевало полностью развиться и получить законченные формы одно течение, как уже возникало и теснило его другое. Китахара Хакусю, изучавший



поэзию того времени, писал: «Когда поэзия символизма была привнесена на японскую почву, идеи французских поэтов-декадентов зачаровали весь мир поэтической молодежи Японии. Примерно в те же годы против традиционных обычаев и взглядов подняло свой голос натуралистическое направление. Оба эти течения в мире японской поэзии странным образом соединились в единый общий поток» (цит. по [193, с. 95—96]). Подобное явление наблюдалось и в области художественной прозы, где романтическое и натуралистическое течение не только развивались по существу параллельно, но и часто сосуществовали в творчестве одного и того же писателя. В связи с этим следует отметить, что японская натуралистическая школа не была чисто литературным направлением в европейском понимании этого термина. В своей книге «Одинокый странник» Т.П.Григорьева справедливо утверждает, что «в Японии натурализм сыграл особую роль. Он вошел в состав почвы, на которой вырос реализм... Он не успел изжить себя, когда настало время реализма, и стал одной из его составных частей» [8, с. 195].

По единодушному признанию японской критики, самым ранним представителем натуралистической школы был Куникида Doppo (настоящее имя Тэцуо, 1871—1908), хотя однозначно определить его творческий метод и отнести к одной этой школе было бы, по-видимому, не совсем правильно. В монографии, посвященной его творчеству, Т.П.Григорьева пишет: «Он стоял на полпути. Его мировоззрение было романтическим, но он все более тяготел к реалистическому воссозданию жизни... Он двигался не по прямой, но была закономерность в его движении. Что-то каждый раз преобладало. Сначала романтический тип рассказов, потом — реалистический» [8, с. 165].

Первоначальное образование Куникида Doppo получил у себя на родине, в преф. Тиба. В возрасте 17 лет он приехал в столицу для продолжения образования и поступил в Токийский специальный колледж (впоследствии университет Васэда) на отделение английской литературы. Сначала он, как и многие другие молодые, жаждущие деятельности провинциалы, предполагал заняться политикой, но проходившие вскоре, в 1890 г., выборы в парламент убедили его в том, что его романтические представления о профессии политика не имеют ничего общего с действительностью. Он увлекся христианским учением и в 1891 г. принял крещение. Постепенно его мысли все чаще стали обращаться к литературе. Он зачи-

тывается Вордсвортом, который останется одним из самых любимых его поэтов на протяжении всей жизни. Большое влияние на формирование мировоззрения Доппо оказали в этот период философские, социальные и исторические концепции Т.Карлейля. Важной вехой в творческой биографии Доппо явилось его знакомство с произведениями Золя и особенно с рассказами Тургенева «Свидание» и «Три встречи», превосходно переведенными Фтабатеом Симэем.

В 1896 г. выходит первое произведение Доппо — биография Б.Франклина, личность которого как публициста, общественного деятеля, дипломата и одного из авторов «Декларации независимости» пользовалась огромной популярностью среди передовой японской молодежи. На эти же годы приходится больно ранившая его неудачная женитьба. Молодая избалованная женщина, происходившая из зажиточной семьи, не выдержала тягот необеспеченного существования и, не прожив с мужем и года, покинула его. Тяжело переживая разрыв с любимой женой, Доппо переехал в Сибую — в то время небольшую тихую деревушку в окрестностях Токио (ныне один из оживленных районов города). Здесь Доппо пишет ряд стихотворных произведений, вошедших в изданный в 1897 г. сборник под названием «Песни одиночки» («Доппо гин»), в котором он выступил как представитель поэзии «нового стиля» (*синтайси*).

В том же году Доппо пишет один из своих лучших ранних рассказов — «Дядя Гэн» («Гэн одзи»), в котором нашли отражение впечатления того времени, когда он работал преподавателем английского языка в маленьком городке на Кюсю. Герой рассказа — одинокий старик-рыбак, потерявший жену и сына, страдающий от одиночества, берет к себе слабоумного нищего подростка и заботится о нем как может в надежде обрести тепло человеческого общения. Но мальчик, не будучи в состоянии понять чувства старика и тем более ответить на них, уходит от него. Утратив то последнее, что могло сделать его жизнь осмысленной, Гэн кончает самоубийством. Рассказ проникнут любовью к маленькому человеку, к его незаметной и тем не менее полной внутреннего смысла неповторимой жизни.

Большой отклик в японских литературных кругах получил ряд эссе Доппо под общим названием «Равнина Мусаси» («Мусасино», 1898), в которых писатель передает свои впечатления от прогулок в этой местности, лежащей к востоку от Токио, сравнивая открывающиеся его взору картины при-

роды с их описаниями в других литературных произведениях. Нетрадиционный взгляд Доппо на природу, проявившийся в этом произведении, во многом объясняется влиянием Тургенева. Эссе открывается большой цитатой из тургеневского «Свидания». Доппо поражает в рассказе Тургенева тонкая наблюдательность автора, описание постепенной смены красок в лесу по мере приближения осени, красота самых обычных, казалось бы, ничем не примечательных пейзажей. Эту красоту Доппо находит и в поросшей дубами равнине Мусаси. Писатель вспоминает свой разговор с пожилой женщиной, которая не могла понять, зачем он с другом отправился на прогулку по Мусаси летом, когда цветы вишни уже давно отцвели. Для нее любованье природой раз и навсегда связано с установленными общепринятыми представлениями о том, что в ней считается красивым и достойным восхищения.

В начале 1900-х годов Доппо пишет несколько рассказов, в которых развивает свои этико-философские взгляды. В рассказе «Мясо и картофель» («Гюнику то барэйсё», 1901) он описывает спор между героями о предпочтительности мировоззренческой позиции — идеалистической или реалистической. Часть спорящих ради верности исповедуемому идеалу готова претерпеть материальные лишения, довольствоваться в жизни, фигурально выражаясь, одним картофелем. Другая часть идеалам предпочитает реальные жизненные блага, символизируемые мясом. Выразителем взглядов самого автора является писатель Окамото. Не поддерживая в категорической форме ни одну из спорящих сторон, он заявляет, что для него нет ничего хуже равнодушия. «Я всех людей разделяю на два типа: способных поражаться и равнодушных», — говорит он (цит. по [8, с. 90]). Ему близки и понятны те, кто способен испытывать чувство потрясения перед неисчерпаемым разнообразием природных и жизненных явлений.

Дальнейшее развитие эти взгляды Доппо получили в рассказе «Записная книжка Окамото» («Окамото-но тэтё», 1906), в котором писатель, отвергая как сугубо приземленный практицизм, так и идеализм, оторванный от реальной действительности, ставит перед собой вечно волновавший человечество вопрос: «Откуда мы пришли, куда мы идем?» В основе размышлений Доппо и его героя все то же стремление постичь «удивительность мира», увидеть за внешним многообразием его подлинную сущность. В эти же годы Доппо создает свои лучшие рассказы — «Учитель Томиока» («Томиока сэнсэй», 1902), «Записки пьяницы» («Сюттю никки», 1902), 161

«Фаталист» («Уммэй ронся», 1902), «Жалкая смерть» («Кюси», 1907), «Бамбуковая калитка» («Такэ но кидо», 1907) и ряд других.

Рассказ «Учитель Томиока» посвящен развертывавшейся перед глазами писателя драме людей, жизнь которых пришла на переломные годы. Герой рассказа не может приспособиться к новым временам, теряет место преподавателя в столице и вынужден кончить свои дни в неизвестности в провинции. Однако он тверд в своих убеждениях и, выбирая жениха для дочери, преуспевающему чиновнику новой формации предпочитает скромного учителя, не поступавшегося ради карьеры старыми самурайскими добродетелями и принципами. В рассказе «Записки пьяницы» явно прослеживается влияние на творчество Doppo натуралистической школы, сказывающееся в описании сцен пьянства, обнажении низменных сторон человеческой натуры.

Подлинной глубины и силы творчество писателя достигает в его последних рассказах — «Бамбуковая калитка» и «Жалкая смерть», рисующих реалистическую картину безрадостной жизни бедняков, уродующей не только их тела, но и души.

Куникида Doppo умер от туберкулеза в возрасте 37 лет, не успев осуществить многое из задуманного, но «как бы ни был тернист его путь, — пишет Т.П.Григорьева, — он шел по нему уверенно, понимая свое назначение — помочь человеку ощутить себя человеком» [8, с. 254].

Несмотря на то что творчество Куникида Doppo в японской критике принято рассматривать в русле натуралистической школы, оно вряд ли может считаться типичным для этого литературного направления. Писателем, который впервые во всеуслышание провозгласил своим художественным кредо принципы натурализма, был Таяма Катай (1872—1930).

Катай рано потерял отца, погибшего во время Сацумского восстания 1877 г., сражаясь на стороне правительственных войск, и с ранних лет был вынужден самостоятельно пробивать дорогу в жизни. Он получил традиционное образование, которое дало ему навыки стихосложения на японском и китайском языках. Его первые, еще отроческие стихи были написаны на китайском языке. Однако долго оставаться в стороне от всеобщего в то время интереса к западной культуре он не мог и вскоре начал изучать английский язык, открывший ему доступ к европейской литературе, в том числе переводам произведений Тургенева, Толстого, Достоевского и

Гоголя, а также таких представителей французского натурализма, как Мопассан и Золя.

Первые рассказы Таяма Катай, появившиеся в начале 90-х годов, носят на себе следы влияния Сайкаку и писателей группы «Друзей тушечницы» («Кэньюся»). Но уже в рассказе «Конец Дзюэмона» («Дзюэмон но сайго», 1902) явственно обнаруживаются черты, характерные для натуралистической литературы. Герой рассказа, наделенный от природы повышенной сексуальностью и к тому же, вследствие воспитания обожавших его деда и бабки, не привыкший сдерживать свои инстинкты, становится бичом для родной деревни. Он пьет, насильничает, в конце концов поджигает деревню и сам гибнет от руки своих прежних жертв. В рассказе налицо типичное для метода натурализма сочетание факторов наследственности и воспитания как причин, предопределяющих судьбу человека.

С началом русско-японской войны Таяма Катай уехал в качестве военного корреспондента в действующую армию. По счастливой случайности он попал в ту же часть, что и Мори Огай, и имел возможность общаться с этим прославленным мэтром японского литературного мира. Военные впечатления Таяма Катай послужили материалом для нескольких произведений, из которых следует отметить переведенный у нас рассказ «Рядовой» («Иппэйсоцу», 1908), в течение долгого времени печатавшийся в Японии со значительными цензурными сокращениями вследствие своей явной антимилитаристской направленности.

К этому времени относится сыгравшее важную роль в жизни Катай его знакомство с молодой девушкой по имени Окада Митиё. Восхищенная талантом писателя, она просила его стать ее наставником в литературном деле. Катай согласился, и в соответствии с обычаями того времени, Окада поселилась в его семье. Писатель увлекся своей ученицей и пережил горькое разочарование, узнав, что она любит другого и собирается за него замуж. Эти события легли в основу рассказа «Постель» («Футон», 1907), получившего свое название по заключительной сцене, в которой герой рассказа бросается на постель покинувшей его дом девушки и безутешно рыдает, вдыхая оставленный ею аромат.

Рассказ был воспринят как новаторское произведение и благодаря своему исповедальному характеру положил начало жанру «повестей о себе» (*ватакуси сёсэцу*), ставшему одним из ведущих в японской натуралистической школе, требовав-

шей прежде всего максимально правдивой передачи конкретных жизненных обстоятельств и вызванных ими переживаний.

Не менее тесно связана с биографией Катай и последовавшая затем трилогия — «Жизнь» («Сэй», 1908), «Жена» («Цума», 1908) и «Семейные узы» («Эн», 1910), в которой писатель после некоторых колебаний описал свою покойную горячо любимую мать со всеми ее достоинствами и недостатками.

В повести «Сельский учитель» («Инака кёси», 1909) Катай отказался от автобиографичности и поставил перед собой задачу без излишней эмоциональности, по возможности объективно, может быть, даже сухо, придерживаясь только фактов, рассказать историю короткой жизни бедного юноши, постепенно гибнувшего от сознания невозможности вырваться из круга оупляющего его бесцельного существования. По злой иронии судьбы смерть героя, умирающего от туберкулеза, приходится на тот день, когда в деревне шумно празднуют победу японских войск под Ляояном, и до его постели доносятся здравицы в честь непобедимой японской армии и крики «Банзай!». Этот контраст между страданиями героя и обстановкой официального торжества подчеркивает равнодушные мира сильных к судьбе маленького человека.

Пером бесстрастного наблюдателя написан и роман «Время уходит» («Токи ва сугиюку», 1916). Это рассказ о полной мелких подробностей тусклой жизни неудачника, существующего как бы в замкнутом пространстве, куда не проникают ни политические страсти, волнующие общество, ни свежий ветер перемен.

В последний период своей жизни Катай создал несколько исторических романов, в том числе «Минамото Ёситомо» (1924) и «Сто ночей» («Бякуя», 1927), а также литературно-биографические мемуары «Тридцать лет в Токио» («Токё но сандзюнэн», 1917). Несмотря на то что в эти годы творчество Таяма Катай оказалось несколько в стороне от магистрального направления литературного процесса, в начале века оно сыграло немаловажную роль в становлении японской литературы нового времени.

Одним из крупнейших писателей рассматриваемого периода был Токутоми Рока (настоящее имя Кэндзиро, 1868—1927), романы которого на протяжении почти четверти века переиздавались много раз и пользовались неизменной популярностью. Рока вырос в семье, которую в Японии того времени можно назвать «нетрадиционной». Его родители были

христианами, дядя по матери — активным сторонником политики «открытия» страны, человеком прозападной ориентации. Будущий писатель крестился в возрасте 17 лет в методистской церкви г. Кумамото, а затем получил образование в христианском колледже Досиса в г. Киото. Эти обстоятельства, равно как и серьезное увлечение учением Толстого, оказали значительное влияние на жизнь и творчество Токутоми Рока.

Литературную деятельность Рока начал как журналист и автор очерков, выходивших в издательстве «Минъюся», которым руководил его старший брат, известный публицист и историк Токутоми Сохо (настоящее имя Иитиро). Свой первый роман «Лучше не жить» («Фудзёки», или «Хототогису», 1898) Рока написал сравнительно поздно, когда ему было уже 30 лет, но роман, имевший сенсационный успех, сразу сделал его знаменитым.

Толчком к написанию романа послужила услышанная писателем подлинная история короткой жизни молодой женщины, заболевшей вскоре после свадьбы туберкулезом и разлученной на этом основании с мужем. В романе, посвященном теме женского бесправия, одна из самых актуальных проблем японского постемэйдзийского общества раскрывается с психологической глубиной. Анализируя значение романа «Лучше не жить», Л.Л.Громковская, перу которой принадлежит великолепное исследование о Токутоми Рока, пишет: «Новизна содержания — безусловна. Никогда прежде в Японии не было написано произведения, в котором бы так полно и верно отразились узловые проблемы современности. Возьмем ли мы временной охват событий (действие романа происходит в момент русско-японской войны. — Н.Ч.), социальный срез или остроту конфликта — всюду обнаружим масштабность, перспективу, глубину проникновения в сущность изображаемых явлений» [12, с. 67].

Окрыленный успехом своего первого крупного произведения, Рока вскоре публикует сборник рассказов и эссе «Природа и человек» («Сидзэн то дзинсэй», 1900) и основанный на автобиографическом материале роман «Летопись воспоминаний» («Омоидэ-но ки», 1900), в котором создает образ молодого человека на пороге вступления в пору возмужания. Роман поражает необыкновенной поэтичностью детских воспоминаний героя о природе родных мест, чистотой и искренностью первых юношеских переживаний. Роман встретил восторженный прием у читателей. В первый же год после 165

его опубликования он выдержал семь переизданий, а до конца жизни писателя был переиздан 145 раз (см. [193, с. 85]).

В 1902 г. у Рока созрел замысел нового романа — «Куросио» («Куросио», 1902), на этот раз уже не «семейного» (*катэй сёсэцу*), каким был роман «Лучше не жить», а социально-политического, в котором он имел бы возможность создать более широкую панораму жизни современного ему общества. «Куросио» был задуман как эпическое полотно, подводящее итоги 20-летнего пути развития страны после революции Мэйдзи. События этого периода увиденны глазами главного героя романа — бывшего вассала дома Токугава самурая Хигаси Сабуро, вынужденного после победы революции отойти от участия в политической жизни. Позиция стороннего наблюдателя позволяет ему беспристрастно судить и о политике вестернизации, и о японо-китайской войне, и о многом другом, не обольщаясь словами о достигнутых успехах. Он видит пороки нового общества: нищету низших слоев, коррупцию и беспринципность, царящие в среде правящей верхушки. Хигаси Сабуро понимает, что он уже не в состоянии участвовать в борьбе за установление справедливых порядков, и возлагает все надежды на своего сына Сусуму, только что вернувшегося из Англии, где он получил образование.

К сожалению, роман остался незаконченным — отчасти из-за расхождений между Рока и его старшим братом, возглавлявшим издательство и газету, в которой печатался роман. Но даже в незаконченном виде «Куросио», по мнению известного знатока литературы этого периода Накамура Мицую, «превосходит все другие социальные романы того времени» [193, с. 92]. Роман сохраняет свое значение и до наших дней благодаря тому, что писателю удалось достичь поставленной перед собой цели, которую он в предисловии к отдельному изданию выразил в следующих словах: «Подобно тому как теплый поток Куросио омывает берега нашей страны, пусть поток гуманизма омоет и очистит нашу Японию» (цит. по [12, с. 105]).

В 1906 г. Токутоми Рока предпринял путешествие в Палестину и на обратном пути посетил Ясную Поляну. Впечатления от встречи с Толстым позднее нашли отражение в ряде произведений Рока. Эта встреча, по-видимому, произвела на писателя такое впечатление, что по возвращении на родину он принял решение поселиться неподалеку от Токио в деревушке Титосэ, где некоторое время пытался заниматься



крестьянским трудом. Этот период жизни писателя нашел отражение в его следующем произведении — «Бормотанье земляного червяка» («Мимидзу но тавагото», 1913), в котором Рока выступил как тонкий лирик и подлинный поэт природы.

Последние наиболее значительные произведения Рока носят автобиографический исповедальный характер. В романе «Глаза черные и глаза карие» («Курой мэ то тяиро но мэ», 1914) писатель вернулся к дням своей юности, рассказав историю своей первой любви. В сборнике «Новая весна» («Синсюн», 1918) нашли отражение воспоминания и размышления писателя о пройденном им жизненном пути. Свое последнее произведение — «Фудзи», задуманное как предельно откровенная исповедь, писатель не успел закончить. При его жизни вышли только первые три тома. Четвертый том уже после смерти Рока закончила его жена и верная помощница Аико.

Романами Токутоми Рока зачитывалось целое поколение его современников, его творчество представляет собой значительное явление в литературном процессе Японии нового времени. «Благодаря Токутоми Рока японская литература не только обогатилась умением понимать глубокие и масштабные социальные проблемы, но и обратилась к внутреннему миру человека — впервые в японской литературе Рока показал „диалектику души“, пользуясь методом психологического анализа, воспринятого им у русских авторов», — пишет Л.Л.Громковская, определяя место Токутоми Рока в японской литературе нового времени [12, с. 187].

Огромное влияние на становление литературы этого периода оказало творчество Симадзаки Тосона (настоящее имя Харуки, 1872—1943), которого японская критика единодушно признает крупнейшим представителем натуралистической школы.

Свой путь в литературу Симадзаки Тосон начинал как поэт-романтик, участвуя вместе с Китамура Тококу в создании журнала «Бунгакукай», этого ведущего органа японского романтизма. Написанные молодым Тосоном в это время поэтические произведения «открыли новые, неведомые горизонты перед поэтами эпохи Мэйдзи», — пишет исследователь японской романтической поэзии А.А.Долин [14, с. 154]. В сборниках стихотворений «Молодые травы» («Ваканасю», 1897), «Лодочка» («Хитохабунэ», 1898), «Летние травы» («Нацугуса», 1898) и «Лепестки опавшей сливы» («Ракубайсю», 1900) То-

сон, по определению Н.И.Конрада, проявил себя «подлинным создателем новой японской поэзии» [34, с. 497].

Однако период активной поэтической деятельности Тосона длился всего около пяти лет. В начале 1900-х годов он отходит от романтизма и в 1902—1904 гг. публикует несколько прозаических произведений. Существует мнение, что этот перелом в творчестве Тосона, возможно, в какой-то мере связан с возникшей незадолго перед тем его дружбой с Таяма Катай, ярым поборником натуралистической школы. Как бы то ни было, 1904—1905 гг. Тосон посвящает созданию своего первого романа «Нарушенный завет» («Хакай»). Опубликованный весной 1906 г., он принес автору колоссальный успех и сразу же выдвинул его в число ведущих писателей того времени.

В центре романа судьба Сэгава Усимацу, выходца из презираемой «нечистой» касты *этá*, дискриминация по отношению к которой, формально отмененная после революции Мэйдзи, продолжала сохраняться еще в послевоенное время. Отец Усимацу, желая избавить сына от участи парии, покидает родные места и берет с него клятву, что он никогда, ни при каких обстоятельствах никому не скажет о своем происхождении. Храня верность данной отцу клятве, Усимацу получает возможность окончить колледж и стать школьным учителем, однако это не делает его счастливым. Он живет, постоянно опасаясь разоблачения, и продолжает по-прежнему чувствовать себя отверженным. Его больно ранит любая несправедливость, допущенная по отношению к другим, и особенно жестокость общества к таким же, как он сам, несчастным *этá*. Он разрывается между противоречивыми чувствами — стремлением покончить со своим ложным положением, признаться во всем и стать наконец самим собой и страхом перед неминуемыми последствиями такого шага, а также не в последнюю очередь и нежеланием нарушить клятву, данную отцу, который, как он понимает, принес себя в жертву благополучию сына.

Конец колебаниям Усимацу кладет смерть его товарища Иноко Рэнтаро, который открыто, не скрывая своего происхождения, вел борьбу за права *этá*. Смерть Рэнтаро от руки наемных убийц заставляет Усимацу бросить вызов несправедливому обществу и объявить о своей принадлежности к касте *этá*. Однако его победа над самим собой носит половинчатый характер — он не становится продолжателем дела Рэнтаро и уезжает в Америку.

В советском японоведении долгое время обращалось внимание преимущественно на социально-политическое значение этого романа. Оно несомненно велико, однако не ограничивается исключительно этим. Японские критики подчеркивают, что заслуга Тосона в создании не только социального, но и психологического портрета главного героя. «Раскрыв через образ Усимацу „тайны“, лежащие „в глубине своего собственного сердца“, Тосон смог создать живой характер героя во всей его психологической полноте, чего не смогли добиться ни Доппо, ни Катай», — пишет Накамура Мицуо [193, с. 105]. Он находит также, что роман Тосона носит во многом следы влияния «Преступления и наказания» Достоевского. Черты сходства усматриваются им и в психологии героев, и в мотиве спасения через раскрытие постыдной тайны, будь то преступление или низкое происхождение [193, с. 104].

«Нарушенный завет» был фактически единственным романом Симадзаки Тосона, не носившим автобиографического характера. Его следующий роман «Весна» («Хару», 1908), название которого было подсказано Тосону картиной Боттичелли, был посвящен рассказу о весне жизни самого писателя и его товарищей, группировавшихся вокруг журнала «Бунгакукай». В романе воссоздана атмосфера юношеского энтузиазма, царившая среди сотрудников «Бунгакукай». Главные герои романа — Аоки Синъити, в котором нетрудно узнать Китамура Тококу, и сам автор под именем Кисимото Сутэки-ти. Повествование следует за реальным ходом событий. Писатель рассказывает о своей первой неудачной любви, о времени, проведенном в деревне в качестве школьного учителя, о финансовых трудностях брата, вызванных его рискованным ведением дел. Драматической кульминацией романа является сцена самоубийства Китамура Тококу.

Автобиографическим был и следующий роман Тосона — «Семья» («Иэ», 1910—1911). Слово *иэ* обозначает в японском языке не современную нуклеарную семью (*кадзоку*), а патриархальную разветвленную систему родственных связей, охватывающую семьи отдельных ее членов. В соответствии с этим в романе описывается не только домашняя жизнь самого автора, но и семейные дела его брата и сестры. Это история упадка и разорения старинной деревенской семьи в годы после русско-японской войны, когда экономика страны быстрыми темпами переходила к новым формам хозяйствования. Писатель не идеализирует систему родственных отно-

шений внутри патриархальной семьи, понимая, что часто они скрывают инициативу отдельных ее членов, вместе с тем в романе чувствуется ностальгия по уходящему в прошлое укладу жизни. Роман «Семья» единодушно признается одной из вершин творчества Симадзаки Тосона.

Носящий исповедальный характер роман «Новая жизнь» («Синсэй», 1918—1919) охватывает период жизни Тосона после смерти его жены в 1910 г. Это история любовной связи героя, которого снова зовут Кисимото, со своей племянницей, его бегства за границу в страхе перед неизбежным скандалом при известии о том, что девушка ждет ребенка, и возвращения на родину после трехлетнего пребывания во Франции. В романе с большой силой передано чувство тоски и одиночества героя, оторванного от родины, друзей и близких. Однако в нем почти ничего не говорится о чувствах оставленной им девушки. Герой, сосредоточенный исключительно на своих собственных переживаниях, не вызывает особого сочувствия читателей, что и было отмечено при выходе романа в свет критикой, признававшей, впрочем, редкую откровенность и правдивость автора.

Обращает на себя внимание тот факт, что первая мировая война, охватившая в те годы Европу, фактически никак не отразилась на творчестве Тосона — ее следов нет ни в романе «Новая жизнь», ни в романе «Когда созревают вишни» («Сакура но ми но дзюкусуру токи», 1919), над которым он работал в Париже и Лиможе, куда переехал, когда фронт приблизился к Парижу. В романе «Когда созревают вишни» Тосон снова вернулся к рассказу о днях своей юности, описав события, предшествовавшие периоду, отраженному в романе «Весна». Писатель вспоминает свои студенческие годы, неудачную первую любовь, разочарование в христианстве, первые шаги на самостоятельном жизненном пути.

Поздние годы своей жизни Симадзаки Тосон посвятил работе над романом «Перед рассветом» («Ёакэ маэ», 1929—1935). Это широкое полотно, рисующее бурный период кануна революции Мэйдзи и последовавших затем изменений в жизни страны. Прототипом главного героя — Аояма Хандзо является отец писателя. Герой принадлежит к одной из самых богатых семей в небольшом городке Магомэ, занимающей как бы среднее положение между привилегированным классом самураев и крестьянством. Его симпатии на стороне последних. Будучи последователем Хирата Ацутанэ, выступавшего за необходимость возвращения к национальным

истокам, к чистому синто и императорскому правлению, Хандзо ждет коренных изменений к лучшему в жизни народа после ликвидации режима сёгуната. Однако его надеждам не суждено сбыться. Крестьяне, которым он пытается помочь, не понимают его, новое начальство не собирается считаться с ним. Он постепенно спивается и в конце концов сходит с ума. Личная трагедия героя разворачивается на широком историческом фоне. Роман «Перед рассветом», по общему мнению, счастливо сочетает в себе достоинства художественного произведения с обстоятельностью исторического труда.

В своем последнем, оставшемся незаконченным романе «Врата востока» («Тохо но мон», 1943) Тосон предполагал продолжить повествование о дальнейших событиях после мэйдзийского периода. Однако начавшаяся война и болезнь помешали осуществлению этого замысла.

Крупнейшим классиком мэйдзийской литературы является Нацумэ Сосэки (настоящее имя Кинноскэ, 1867—1916). В отличие от большинства своих писателей-современников Сосэки не примыкал ни к одному из ведущих литературных направлений того времени, занимая в мире мэйдзийской литературы совершенно особое положение.

У Сосэки рано пробудился интерес к литературе, сначала к классической японской и китайской, а затем к английской, изучение которой он избрал своей специальностью, поступив на английское отделение Токийского университета. По окончании обязательного курса Сосэки остался в аспирантуре университета для дальнейшего совершенствования в своем предмете. В 1895 г. он согласился занять должность преподавателя английского языка в г. Мацуяма (о-в Сикоку) и уехал из Токио. Впечатления этого периода жизни писателя нашли впоследствии отражение в его знаменитом романе «Мальчуган» («Боттян», 1906).

В 1900 г. Сосэки, получив стипендию Министерства образования, уехал на два года в Англию, рассчитывая продолжать изучение английской литературы в Кэмбридже. Однако незначительный размер стипендии заставил его отказаться от этой мысли, и он провел эти два года в Лондоне, чувствуя себя, по собственному признанию, страшно одиноким и пережив даже нервное расстройство. Несмотря на тяжелые переживания, связанные у Сосэки с пребыванием в Англии, эта поездка дала ему возможность по возвращении на родину сменить должность провинциального преподавателя англий-

ского языка на положение лектора Токийского университета и заняться писательским трудом.

В 1905 г. Сосэки опубликовал роман «Ваш покорный слуга кот» («Вагахай ва нэко дэ ару»), сразу же принесший ему широкую известность. Это был фактически первый сатирический роман в японской литературе нового времени. Он написан от лица кота, живущего в доме учителя английского языка и наблюдающего нравы, царящие в среде приятелей и знакомых его хозяина. Сосэки высмеивает самодовольство нуворишей, надутость новоявленной бюрократии, слепое подражание Западу в быту и искусстве, пародирует ложную многозначительность интеллигентских рассуждений и обличает пошлость и грубость гордящегося своими успехами мэйдзийского общества.

В том же году Сосэки опубликовал ряд рассказов и приступил к написанию упомянутого выше романа «Мальчуган», в котором обличительные мотивы прозвучали еще более явно. Это история чистого сердцем юноши, который покидает столицу, чтобы стать учителем в одной из школ на о-ве Сикоку. Он попадает в атмосферу провинциального учебного заведения, где господствует дух угодничества по отношению к начальству и недоброжелательства по отношению ко всем нижестоящим. На каждом шагу герой сталкивается с проявлением несправедливости, против которой чувствует себя бессильным. В конце концов ему не остается ничего другого, как только бежать из этого затхлого мирка.

Несмотря на то что некоторые факты биографии Нацумэ Сосэки и героя романа «Мальчуган» совпадают, было бы ошибочным считать это произведение автобиографическим. Его пребывание в Мацуяма вовсе не было таким неудачным, как у «мальчугана», знания Сосэки были оценены по достоинству, и уже через год он был переведен с повышением в г. Кумамото на Кюсю. А главное, писатель совершенно не собирался изображать себя под видом главного героя, что было характерно для натуралистической литературы. Между простодушным, жизнерадостным «мальчуганом» и сложной, нервной натурой самого автора трудно найти что-либо общее.

Своим успехом роман «Мальчуган» был обязан не только обаянию юного героя, но и образу старой преданной ему служанки Окиё, которая как может опекает его. Оба эти персонажа, воплощающие в себе черты определенных идеальных архетипов, говорили многое сердцу японского читателя.

Окрыленный успехом двух первых романов, Нацумэ Сосэки в течение 1906 г. создал одно из самых поэтичных своих произведений — «Изголовье из травы» («Кусاماкура»). Сюжет этой повести разворачивается в небольшом курортном местечке, куда приезжает в надежде найти нужные сюжеты для своих картин художник, бегущий от уродливой современной цивилизации. Он действительно находит там интересные темы — собирается написать портрет дзэнского монаха, погонщика выючных лошадей, перевозящего грузы через перевал, некоторых жителей деревеньки. Однако более всего его привлекает трудная задача создания портрета вернувшейся в родные места после банкротства мужа дочери хозяина гостиницы, где он остановился. Ему никак не удается уловить и запечатлеть загадочную, бесстрастную красоту этой женщины. И только в самый последний момент, став свидетелем сцены ее прощания с уходившим на войну бывшим мужем (действие происходит во время русско-японской войны), он наконец видит, что и ей не чужды человеческие страсти. Он понимает, что теперь смог бы написать ее портрет, но вместе с тем чувствует, что утратил драгоценное для него ощущение отстраненности от предмета своего эстетического интереса. Внутренний конфликт в душе героя остается неразрешенным, поскольку повесть на этом кончается.

В «Изголовье из травы», как ни в одном другом произведении, проявился поэтический дар Сосэки, который был не только выдающимся прозаиком, но и талантливым поэтом, автором многих известных хайку и стихотворений на китайском языке (канси), которые он продолжал сочинять до последнего дня своей жизни.

В 1907 г. Нацумэ Сосэки, желая полностью посвятить себя творчеству, отказался от преподавания в университете и стал сотрудником газеты «Асахи симбун», в которой публиковались все его последующие романы: «Полевой мак» («Губидзинсо», 1907), «Рудокоп» («Кофу», 1908), «Сансиро» (1908), «Затем» («Сорэкара», 1909), «Врата» («Мон», 1910), «После весеннего равноденствия» («Хиган суги мадэ», 1912), «Путник» («Кодзин», 1912), «Сердце» («Кокоро», 1914), «Придорожная трава» («Митигуса», 1915) и «Свет и тьма» («Мэйан», 1916).

В этом огромном творческом наследии, созданном писателем менее чем за десять лет, выделяются романы «Сансиро», «Затем» и «Врата», которые японская критика рассматривает как трилогию. Первый роман трилогии — «Сансиро», на-

званный так по имени главного героя. Это история молодого провинциала, приехавшего в столицу, чтобы получить образование и найти свое место в жизни. Наивный юноша, воспитанный в старых конфуцианских традициях, попадает в общество, живущее по совершенно другим канонам и в соответствии с другими ценностными ориентациями. Сансиро поражает циничное отношение к таким понятиям, как патриотизм, добродетель, бескорыстие, которые для него всегда были святыми. Один из его новых знакомых — Хирота приветствует эгоизм молодого поколения и высмеивает лицемерие адептов старой морали, делающих вид, что они живут не для себя, а для родителей, страны, общества и т.п. Печальный опыт выносит Сансиро и из своего знакомства с представительницей новых японских женщин — Минэко, которая, поиграв с ним в нежные чувства, выходит замуж за другого.

Роман «Затем», как явствует из названия, это рассказ об уже вышедшем из школярского возраста герое. Дайскэ — сын богатых родителей, родившийся и выросший в столице, по своему социальному и имущественному положению имеет мало общего с Сансиро. Однако героев роднит известная неприспособленность к условиям реальной жизни, неумение или нежелание подчиниться правилам игры, принятым в окружающей их среде.

В начале романа Дайскэ предстает перед нами как беспечный молодой человек, ведущий по окончании университета праздный образ жизни. Благодаря отцу он не нуждается в деньгах, а работы, которая была бы ему по душе, он не нашел. Его размеренное существование нарушает приезд старого друга с женой — Митиё, в которую Дайскэ был влюблен в студенческие годы, но на которой не решился жениться в то время. Встретив Митиё вновь, Дайскэ убеждается, что они с ней никогда не переставали любить друг друга и могут быть счастливы только вместе. Дайскэ решает добиться развода Митиё и жениться на ней. Однако его отец как раз в это время находит для него выгодную партию. Отказ подчиниться воле отца и поступиться своим чувством приводит к тому, что Дайскэ лишается наследства и поддержки семьи. Он впервые в жизни вынужден искать работу, а его надежды на брак с Митиё оказываются трудноосуществимыми — Митиё серьезно больна, и муж согласен на развод только при условии, что Дайскэ не будет с ней видеться до ее полного выздоровления. Первоначальная позиция Дайскэ, который пытался уклониться от участия в не знающей компромиссов



борьбе за место под солнцем, идущей в современном ему обществе, терпит крах. Дайскэ понимает, что за свое счастье он должен бороться.

В романе «Затем» — одном из лучших произведений Нацумэ Сосэки — писатель ясно выразил свое критическое отношение к состоянию японского общества в период после русско-японской войны.

Последнюю часть трилогии — «Врата» можно рассматривать как дальнейший рассказ о судьбе героя романа «Затем», который в этом произведении носит имя Соскэ. Вместе со своей женой — Оёнэ, на которой ему наконец удастся жениться после ее развода с бывшим другом Соскэ, он ведет скромное существование мелкого служащего. Денег супругам хватает только на то, чтобы свести концы с концами, и они с невольной завистью поглядывают на богатого соседа. Огорчает их и отсутствие у них детей, что Соскэ и Оёнэ рассматривают как возможное возмездие за нарушение долга верности по отношению к бывшему другу и мужу. Внимание писателя сосредоточено на описании повседневной размеренной жизни этих двух самых обыкновенных людей, которые по-своему счастливы, так как их согревает взаимное чувство.

В романе почти нет действия. Кульминационным моментом повествования становится неожиданный приезд к соседу бывшего друга Соскэ. Потрясенный возможной встречей с человеком, по отношению к которому он считает себя предателем, Соскэ в поисках ответа на мучающие его вопросы отправляется в один из дзэнских монастырей. Но и за воротами монастыря (отсюда название романа) Соскэ не находит готового ответа на вопросы, которые жизнь ставит перед ним, и возвращается домой. Впрочем, друг вскоре уезжает, и жизнь Соскэ и Оёнэ входит в прежнее русло. Глядя на небо, Оёнэ восклицает: «Как чудесно! Наконец-то наступила весна!» А Соскэ отвечает: «Да, но, прежде чем успеешь опомниться, снова будет зима». На этой печальной ноте заканчивается последний роман трилогии.

Из произведений последнего периода творчества Нацумэ Сосэки (1912—1916) особого внимания заслуживает роман «Сердце», в котором наиболее полное выражение нашла волновавшая писателя тема душевной слабости и эгоизма как характерной черты его современников. Композиционно роман «Сердце» распадается на две части. В первой из них события излагаются с точки зрения студента, наблюдающего жизнь героя романа, названного просто Учителем (обычное

обращение к образованному, старшему по возрасту человеку). Учитель ведет уединенную, внешне вполне благополучную жизнь, но студент чувствует в его судьбе какую-то тайну, которую стремится разгадать. Вторая часть романа представляет собой пространное, адресованное этому студенту по-смертное письмо Учителя, в котором тот излагает историю своей жизни с целью предостеречь студента от повторения ошибок, сделанных в свое время им самим.

Из письма выясняется, что Учитель отнял у своего лучшего друга любимую им женщину, что привело друга к самоубийству. Это событие тяжелым камнем легло на душу Учителя, определив всю его дальнейшую судьбу. Сознание своей вины обрекло его на одиночество и омрачило его отношения с женой. Поняв в конце концов, что он никогда не сможет простить себе своего поступка, Учитель кончает жизнь самоубийством.

Использованный писателем в нескольких предыдущих романах мотив любовного треугольника и связанной с ним моральной проблемы, возникающей перед героем, разработан в «Сердце» с исключительной психологической глубиной. Особого осмысления требует тот факт, что решение Учителя покончить с собой косвенно связано с кончиной императора Мэйдзи и последовавшим за ней «самоубийством вслед» генерала Ноги, которого всю жизнь мучило сознание своей вины вследствие потери одним из его подчиненных знамени полка во время войны 1877 г. против Сайго Такамори. Эти события в своей совокупности воспринимаются героем как конец эпохи, к которой он принадлежит. Таким образом, «Сердце» не только психологический, но в известном смысле и социально-исторический роман, подводящий итог жизни определенного поколения японской интеллигенции, не сумевшего выполнить свое историческое предназначение.

Опубликованный Нацумэ Сосэки за год до смерти роман «Придорожная трава» явился первым в творчестве писателя автобиографическим произведением. Сосэки, выведший себя в романе под именем Кэндзо, осветил тот период своей жизни, когда он, вернувшись из Англии, занял место преподавателя в Токийском университете. Герой романа ведет бесцветную, полную мелочных забот жизнь. Он не удовлетворен своей неинтересной и плохо оплачиваемой работой, тяготясь семейной жизнью, сложными отношениями с женой и детьми. Еще хуже его отношения с братьями и сестрами, которые убеждены, что он всем им должен помогать, тогда как

он не располагает для этого достаточными средствами. Особенно тяжелы для него отношения с приемным отцом — Симадой, у которого он воспитывался до восьмилетнего возраста. Симада считает Кэндзо своим вечным должником и не устает напоминать ему об этом, несмотря на то что Кэндзо уже давно уладил свои денежные отношения с ним, выплатив ему крупную сумму денег на том условии, что Симада не будет его больше беспокоить. Оглядываясь назад, вспоминая свое печальное детство в доме приемных родителей, одинокую юность, несчастливый брак, Кэндзо не видит ничего радостного в своей прошлой жизни. Не питает он особых надежд и на будущее.

Роман «Придорожная трава» единодушно признается японской критикой одним из самых блестящих произведений японской автобиографической прозы начала века. От произведений натуралистической школы его отличает внимание не столько к точному воспроизведению фактических обстоятельств жизни автора, сколько к более глубокой психологической разработке характеров выведенных в романе действующих лиц.

Работу над последним романом писателя — «Свет и тьма» — прервала его смерть.

Нацумэ Сосэки как писатель и человек оказал огромное влияние на развитие новой японской литературы. Вокруг него собирались молодые литераторы, среди которых можно назвать такие громкие впоследствии имена, как Морита Сохэй, Абэ Дзиро, Ногами Яэко и Акутагава Рюноске. Произведения Нацумэ Сосэки входят в золотой фонд мэйдзийской литературы.

В области поэзии стремление найти адекватные формы выражения новых мыслей и чувств, которые породила эпоха модернизации, как уже упоминалось выше, привело к созданию поэзии нового стиля (синтайси), выдающимися представителями которой были Китакура Тококу и Симадаки Тосон. Необходимость обновления поэтического канона ощущалась и поэтами традиционной школы. Реформаторами поэзии вака (танка) и хайку выступили Ёсано Тэккан (1873—1935) и Масаока Сики (1867—1902), подвергшие критике устаревшие правила, насаждавшиеся созданной в 1869 г. по приказу императора Палатой поэзии (О-ута-докоро).

В 1899 г. сторонники реформы поэзии вака объединились в «Общество новой поэзии» («Синсися»), созданное по инициативе Ёсано Тэккан. В уставе общества заявлялось, что его

члены отказываются следовать признаваемым за эталон стихотворениям поэтов древности и будут руководствоваться исключительно собственным пониманием сущности поэзии вака. Тэккану принадлежат такие известные сборники стихотворений, как «Стихотворения Тэккана» («Тэккан-си», 1901), «Пурпур» («Мурасаки», 1901), «Ядовитые травы» («Докугуса», 1904) и др. Огромный успех имел сборник стихотворений Ёсано Акико «Спутанные волосы» («Мидарэками», 1901).

Большое значение для формирования новых критериев оценки традиционных жанров поэзии имели критические статьи Масаока Сики. В области поэзии хайку Сики отказывался признать безусловный авторитет Басё, отдавая предпочтение творчеству Бусона и Исса как стоящим ближе к реальной жизни. В известной статье «О поэтах вака» («Утаёми ни атауру сё», 1898) Сики подверг резкой критике традиционную поэзию танка, отрицая заслуги Ки-но Цураюки как поэта и составителя антологии «Кокинсю». Единственным выходом из того тупика, в котором оказалась традиционная поэзия, Масаока Сики считал отказ от слепого следования мертвому канону и стремление откликнуться на реальные запросы жизни.

Огромное влияние на развитие современной поэзии танка, обновление ее тематики и языка оказало творчество крупнейшего поэта начала века — Исикава Такубоку (1886—1912). Такубоку рано осознал свое призвание и еще в школе начал сочинять танка. Однако, приехав 16-летним юношей в Токио и сблизившись с членами «Общества новой поэзии», он увлекся поэзией нового стиля и сам перешел на сочинение стихотворений такого жанра, полагая, что в танка невозможно отразить дух современной эпохи. Преследуемый нуждой, поэт вскоре был вынужден уехать в провинцию, где работал то школьным учителем, то репортером, кое-как сводил концы с концами, одновременно пытаясь попробовать свои силы в прозе.

В 1908 г. Такубоку возвратился в Токио и здесь снова обратился к некогда оставленной им поэзии танка. Рассказывая об этом времени в статье «Стихи, которые можно есть» («Куубэки си», 1909), поэт писал: «Я хотел писать романы, вернее, я решил, что буду писать их. Я действительно пробовал писать прозу. Но не смог! И тогда я тиранически заставил служить мне одну из форм поэзии — танка» (цит. по [11,

С 1908 по 1910 г. Исикава Такубоку создал более 500 танка, вошедших в прославивший его сборник «Горсть песка» («Итиаку но суна», 1910). В 1912 г. посмертно был издан второй сборник его танка — «Печальные игрушки» («Канасики гангу»), в котором поэт сделал следующий шаг по пути утверждения реалистического направления в этом жанре поэзии. Исикава Такубоку смело ввел в свои танка круг тем, которые до того времени считались исключительной прерогативой поэзии нового стиля. Его танка отличается чувство неразрывной связи с действительностью, удивительная простота и естественность формы, глубокая художественная правда. Творческое наследие Такубоку легло в основу «школы жизни» (*сэйкацу ха*) в поэзии танка, раскрыло огромные, еще далеко не исчерпанные возможности этого древнего поэтического жанра японской поэзии.

Подводя итог сказанному выше, следует признать, что период конца XIX — начала XX в. был тем временем, когда сформировались основные особенности японской литературы нового времени. В это время получила полное развитие натуралистическая проза и зародился реалистический роман, была создана поэзия нового стиля и реформированы старые поэтические жанры. Если первая половина годов Мэйдзи была временем подчас слепого копирования западных образцов, то вторая половина этого периода стала временем становления оригинальной современной национальной литературы. Быстрыми темпами шел процесс соединения нового, заимствованного на Западе комплекса эстетических и идеологических ценностей с наиболее существенными чертами национального художественного сознания. Несмотря на огромный объем заимствований, традиция не только сохранилась, но и получила дальнейшее развитие. В поэзии об этом свидетельствует обновление жанров танка и хайку. В области прозы примером может служить возникновение на основе европейского натуралистического романа такого специфически японского жанра, как «повесть о себе» (*си-сёсэцу*).

В этот период появилась плеяда выдающихся писателей — Мори Огай, Токүтоми Рока, Симадзаки Тосон, Нацүмэ Со-сэки и другие, произведения которых вошли в золотой фонд современной японской литературы.

Важной особенностью этого времени является повышение статуса литературы в общественной жизни. На нее перестали смотреть как на пустое занятие, служащее исключительно развлекательным целям. Значительно сложнее и разнообраз-

ней становится литературная жизнь. Возникает ряд литературных объединений, появляются специализированные художественные журналы. С конца 70-х годов некоторые второстепенные газеты с целью привлечения читателей начинают печатать развлекательные романы с продолжением (*цудзукимоно*). А с начала 80-х годов к публикации художественной прозы на своих страницах приступают такие ведущие газеты, как «Ёмиури симбун» и «Асахи симбун», естественно, подходя уже значительно строже к отбору авторов и произведений. В «Ёмиури симбун», литературным отделом которой заведовал Цубоути Сёё, печатались романы Одзаки Коё, Коды Рохана и других писателей. Многие произведения Токутоми Рока публиковались в газете «Кокумин симбун». «Асахи симбун» печатала произведения Симадзаки Тосона и Нацумэ Сосэки. Этой же практике следовали и другие газеты. Благодаря этому писатели получили трибуну, с которой могли обращаться к широкой читательской аудитории, оказывать определенное влияние на общество. Важнейшим достижением литературы этого периода было также создание современного литературного языка.

### **Новое в театральном искусстве и мире музыки**

Театр как зеркало жизни быстрее других областей искусства реагирует на изменения, происходящие в стране. На рубеже веков каждый из жанров японского традиционного театра, сословный характер которых был все еще ярко выражен, жил своей жизнью, стараясь приспособиться к новым условиям существования, найти новых покровителей. В этот же период под влиянием западного театрального искусства в театральной жизни страны появились новые жанры. И совершенной новинкой среди зрелищ явилось кино, первые шаги которого также приходятся на эти годы.

С 1896 г. с усилением националистических и милитаристских настроений, связанных с победоносной японо-китайской войной, положение театра Но еще более укрепилось. Для стимулирования его деятельности вместо Общества театра Но была создана более представительная Ассоциация театра Но (Ногакукай). В ее распоряжение перешло театральное помещение в парке Сибакосэн. На сцене этого театра

регулярно выступали все школы театра Но. Их положение становилось все более прочным. К концу 90-х годов кроме Ассоциации действовали и другие общества, поддерживавшие этот театр, выступавший носителем национального духа. Каждая школа уже имела свое собственное театральное помещение. Все они снова обрели могущественных покровителей. Теперь они финансировались главным образом крупной буржуазией, домами Мицуи, Сакамото, Мацуи, Исикава и др. Иногда небольшие суммы выделял им и императорский двор [1, с. 65]. В 1903 г. сцена театра в парке Сиба-коэн была передана святилищу японской военщины — храму Ясукуни. Оживление деятельности театров Но в столице сопровождалось их распространением по всей стране. Но искусство этого театра не стало массовым и самоокупающимся. Оно неизменно нуждалось в поддержке и покровительстве властей и любителей этого жанра. В 1908 г. вопрос о государственном покровительстве театру Но был поставлен в парламенте и решен положительно. В 1912 г. в Токийской музыкальной школе было создано отделение музыки Но, появились научные исследования, посвященные этому жанру, статьи в газетах, началась пропаганда этого искусства среди студенчества, деятели театра Но стали избираться членами Японской академии искусств (Нихон гэйдзюцу ин). Театр воинского сословия приобрел статус официального общенационального театрального искусства [87, с. 200].

В поисках национальных культурных ценностей мэйдзийское правительство не оставило без внимания и театр горожан, по-прежнему считавшийся грубым и вульгарным. Включение жанров кабуки и бунраку в общенациональный комплекс традиционной культуры сопровождалось стремлением приблизить их к унифицированным этическим и эстетическим нормам, привычным для самурайства. Распоряжения новых властей, регулировавшие деятельность театра, были направлены на то, чтобы несколько «облагородить» простонародный театр и превратить его из развлекательного в воспитательное средство. В пьесах обязательно требовалась демонстрация почитания императорского дома, необходимым было также поощрение добродетели и наказание порока. С усилением морализирующего характера спектаклей театр все больше отрывался от жизни народа и его бытовых интересов, постепенно утрачивал тесную связь с повседневностью, бывшую одним из его главных достоинств в глазах простого зрителя [87, с. 502—504].

Весомое слово в обновлении театра кабуки сказали драматурги, которые только с конца 90-х годов обрели независимость от театральных коллективов и стали самостоятельными творцами. Новой страницей в драматургии кабуки явились созданные в это время пьесы *синкабуки* («новый кабуки») [87, с. 892—902]. Эти пьесы по форме приближались к современной драме, сохраняя при этом отдельные специфические черты кабуки.

Первой такой пьесой была историческая драма Цубоути Сёё (1859—1935) «Лист павлонии» («Кири хитоха»), сделанная в 1904 г. на новом качественном уровне и поставленная в том же году на сцене. Цубоути, профессор университета Васэда, был известным шекспироведом. К 1914 г. он перевел на японский язык все произведения Шекспира. Создавая свои пьесы, Цубоути стремился применять драматургические приемы, заимствованные у Шекспира, чтобы преодолеть безнадежную скуку пьес *кацурэки-гэки*. И это ему удавалось. Достоинства новых пьес заметно освежили и обогатили искусство кабуки. Известными создателями пьес *синкабуки* были также Окамото Кидо (1872—1939), Маяма Сэйка (1878—1948) и др. Их пьесы стали непременной составной частью репертуара современного кабуки.

Театр стремился идти в ногу со временем. В годы японо-китайской войны (1894—1895) в обстановке подъема шовинистических настроений в стране театры всех жанров пытались включить в репертуар современные пьесы с использованием военно-патриотической тематики. Но далеко не все эти попытки имели успех. Театр бунраку, как и кабуки, с самого начала привлекал внимание широкого зрителя, отражая повседневную жизнь и общее настроение народа. В августе 1894 г. по предложению музыканта Цураcавы Дампэя, игравшего в театре на сямисэне, сказитель этого театра Такэмото Тосадаю включил в репертуарную пьесу сцену, повествующую о победах японской армии в Корее. Было предпринято еще несколько попыток включить злободневную современность в классическое искусство бунраку. Но все эти попытки были безуспешными в основном потому, что куклы, одетые в военную форму европейского образца, плохо поддавались манипулированию старым традиционным способом, поскольку брюки, в отличие от кимоно, значительно хуже скрывали кукловодо-в. Публика не приняла это новшество, и театру пришлось отказаться от дальнейших поисков на этом пути.



Театр Но, который никогда не отражал современность, не мог использоваться в пропагандистских целях и остался не у дел. Война ставила под угрозу само его существование. Публика не проявляла интереса к поспешно написанным и неудачно поставленным пьесам на военную тематику. Театральные помещения нередко использовались для размещения солдат. И только благотворительные спектакли в пользу армии дали возможность актерам и музыкантам Но выжить в дни войны.

Театр кабуки также не мог остаться в стороне от событий, связанных с японо-китайской войной, и шовинистического угара, охватившего страну в то время. На его сцене появились такие пьесы, как «Великая победа Японии» («Ниппон дайсёри»), «Многие лета нашей Империи: победная песня духа Ямато» («Вага тэйкоку бамбандзай: катиута Яматодама-сии») и др. Но наиболее известные актеры кабуки, находившиеся тогда в преклонном возрасте, в военной форме европейского образца выглядели странно и не отвечали представлениям публики о бравых офицерах японской армии и флота. Спектакли эти большого успеха не имели и остались мимолетным эпизодом в жизни театра.

Правительство стремилось использовать традиционный театр в своих интересах, направить его деятельность в русло официальной политики, сделать одним из средств воздействия на массы [87, с. 801—802]. Как проводник политики европеизации и модернизации традиционный театр сыграл свою роль, но, когда после начала японо-китайской войны и в годы русско-японской войны власти пытались использовать новые пьесы кабуки и бунраку для распространения националистических и милитаристских идей, у них, как уже говорилось, ничего не вышло, ибо умеренный успех этих постановок у зрителей делал их пропагандистский эффект ничтожным. Нужны были новые, более современные и динамичные театральные средства, и они появились, правда сначала в лагере антиправительственной оппозиции.

Первым таким театром стал «театр политических бойцов» (*соси сибай*), организованный членом Либеральной партии Судо Саданори (1867—1907). Злободневные пьесы политического содержания, поставленные в реалистической манере, были ярким и динамичным зрелищем, совершенно новым для театрального мира Японии. Театр начал с политической сатиры, а в годы войны с большим подъемом и успехом стал играть пьесы на военную тематику.

Продолжателем творческого направления, намеченного Судо Саданори, стал Каваками Отодзиро (1864—1911), фигура яркая, сложная и противоречивая. Как и Судо, он был членом Либеральной партии и активным политическим деятелем. Впервые на сцене Каваками появился в 1891 г. в осакском театре ёсэ как исполнитель новых сатирических песен политического содержания (*онпэкэпэ-буси*), проникнутых духом идей движения «за свободу и народные права». Вскоре Каваками организовал небольшую труппу из либерально настроенных актеров и актрис. Он написал множество «политических пьес» (*соси-гэки*), в которых сам играл главные роли. Кроме того, он ставил мелодрамы из жизни мелкобуржуазных слоев, которые легли в основу нового жанра в японском театре, получившего название *симпа* («новая школа») (см. [159]). Этот жанр, насыщенный социально-бытовой конкретикой, вполне соответствовал европейской мещанской драме. Представления труппы Каваками имели большой успех и в провинции и в столице.

Каваками стал широко известен как политический бунтарь. Выступления против властей неоднократно завершались арестом и тюремным заключением. Политические сатиры и песни Каваками пользовались большой популярностью. Однако и он не остался в стороне от распространившихся в то время националистических настроений. Вторая волна мэйдзийского национализма середины 90-х годов захлестнула Каваками. Начало японо-китайской войны он воспринял с большим энтузиазмом. Не прошло и двух недель после открытия военных действий, как Каваками объявил о своем намерении создать грандиозный спектакль, посвященный этой войне. И уже к концу августа 1894 г. в Токио в театре «Асакусадза» такой спектакль был поставлен. Пьеса называлась «Величественная победоносная война с Китаем» («Соззцу кайдзэцу Ниссин сэнсо»). Ее написал Фудзисава Асадзиро (1866—1917), один из актеров труппы. Текст не обладал сколько-нибудь заметными литературными достоинствами, зато содержал множество яростных урапатриотических пассажей, соответствовавших моменту. Музыкальное сопровождение также было весьма военизировано: вместо сямисэнов звучали трубы, актеры распевали популярные в то время военные песни. Спектакль шел в реалистических декорациях, изображавших фронтовую обстановку, со световыми и шумовыми эффектами. Морское сражение в шестом акте было поставлено грандиозно с использованием разнообразных

электромеханизмов и пиротехники. Спектакль воспринимался как документальное произведение и пользовался необычайным успехом.

Невероятный успех постановки Каваками вызвал появление и других подобных спектаклей. В Киото труппа Фукуи Мохэя в сентябре показала пьесу «Дух Ямато в войне с Китаем» («Ниссин сэно Яматодамасии»). В это же время осакские театры ломались от публики на представлениях таких пьес, как «Победный клич с полей японо-китайской войны» («Ниссин дзикэн уваса-но катитоки»), а в октябре в Йокогаме Судо Саданори поставил пьесу под названием «Японо-китайский театр военных действий» («Ниссин гэкисэн»).

Окрыленный успехом, Каваками продолжил разработку военной темы в том же духе. Он решил отправиться на фронт, чтобы своими глазами увидеть боевые действия японской армии. В октябре он отбыл в Маньчжурию, где, как писали газеты, рискуя жизнью, собирал живой материал, чтобы возбудить воинственность в своем народе. Его следующая постановка «Военный дневник Каваками Отодзиро» («Каваками Отодзиро сэнти кэмбун никки») была пьесой-репортажем, основанной на личных впечатлениях. Ее показали в начале декабря в Токио в театре «Итимурадза», а вскоре было устроено специальное представление лично для кронпринца, будущего императора Тайсё. Спектакль понравился высокому гостю и удостоился его похвалы. Все это настолько повысило престиж труппы Каваками, что для его следующего спектакля «Падение порта Вэйхайвэй» («Икайэй канраку») в мае 1895 г. была предоставлена сцена театра «Кабуки-дза», что считалось большой честью для любого коллектива, особенно если он не принадлежал к миру кабуки. Пьеса имела огромный успех и шла 35 дней подряд [87, с. 856].

Успех военных постановок Каваками объяснялся не их художественными достоинствами. Напротив, в художественном отношении это был явный шаг назад, но оперативность, документальная достоверность спектаклей, а также атмосфера, царившая в стране, способствовали их горячему приему. В те дни многим казалось, что именно таким и должен быть новый театр.

Эти постановки укрепили финансовое положение труппы и позволили Каваками в 1896 г. основать собственный театр «Кавкамидза» в Токио. Однако военный угар кончился. Несколько неудачных постановок разорили Каваками, театр пришлось закрыть, и в 1900 г. Каваками с женой, актрисой 185

Садаякко, и небольшой труппой отправились в гастрольное турне по Европе и Америке. Их спектакли были поделками в стиле псевдокабуки и создали у западного зрителя ложное представление о японском театре. Но бывшая гейша Садаякко, отличавшаяся необыкновенной красотой, произвела впечатление на зарубежную публику и имела успех во всех странах, в том числе и в России.

Во время этой поездки члены труппы Каваками имели возможность познакомиться с современным театральным искусством Запада. Вернувшись в Японию, они показали японским зрителям несколько адаптаций трагедий Шекспира «Отелло», «Венецианский купец» и «Гамлет». Эти постановки выглядели довольно странно, так как Каваками хотел поразить японского зрителя не только европейской актерской техникой, но и всеми достижениями западной цивилизации, поэтому, например, в «Гамлете» герой выезжал на сцену по ханамити<sup>16</sup> на велосипеде [167, с. 211].

В последующие годы Каваками продолжал активную театральную деятельность. Он организовал детский театр, создал школу для подготовки актрис, основал театр «Тэйкокудза» в Осака. Не все его начинания были бесспорны, но его заслуги в создании нового японского театра общепризнаны.

Жанр *симпа* в том виде, в котором он известен в настоящее время, сложился в результате деятельности группы артистов, отделившихся от Каваками в самом начале его карьеры. Эту группу возглавляли Ии Ёхо (1871—1932) и Мидзуно Коби (1863—1928). В отличие от Судо и Каваками они считали, что основой деятельности труппы должно быть искусство, а не политика. Созданная ими группа «Сэйбикан» («Общество спасения искусства») занялась постановкой новых пьес профессиональных драматургов. Женские роли исполняли как актеры, так и актрисы. Коллектив придерживался натуралистического стиля игры, избегая стилизации и подчеркнутости действия, характерных для кабуки.

Авторы пьес симпа, как и создатели европейских мелодрам, не раскрывали реальных жизненных конфликтов. Они делали человека игрушкой рока, насыщали действие атмосферой тайн, фетишизировали случай, создавали неправдоподобные сюжеты, показывали исключительные события, поражавшие воображение зрителей. Пьесы писались по мо-

<sup>16</sup> Ханамити («дорога цветов») — помост для актеров, выходящих на сцену или уходящих с нее через зрительный зал.

тивам газетной судебной хроники и детективных историй, а также популярных сентиментальных романов. Так выработался характерный для репертуара симпа тип семейных драм из жизни мелкобуржуазных слоев японского общества конца XIX — начала XX в.

Первое десятилетие XX в. было временем расцвета этого жанра, наиболее полно отвечавшего вкусам зрителей того времени. Он затмил кабуки, потеснил Но и полновластно господствовал на сценах Японии. Спектакли симпа получили всеобщее признание, отмечались театральными премиями. Репертуар симпа в это время был довольно обширным. Наряду с семейными мелодрамами шли переводные и военные пьесы, посвященные русско-японской войне, а также пьесы Тикамацу, заимствованные из репертуара кабуки. Художественные средства, применявшиеся в симпа, также были весьма разнообразными: манерная мелодрама, натурализм, реализм и традиционная техника кабуки.

Японский музыкальный мир на рубеже веков был чрезвычайно пестрым. Музыка носила эклектический характер и использовала как традиционный музыкальный материал предшествующих веков и народное песенное творчество, так и западные образцы. Быстрое принятие и активное насаждение европейской музыки в первой половине периода Мэйдзи объяснялось нуждами, связанными с проведением официального правительственного курса (европейская организация армии и школы, модернизация жизни общества). Однако привитие навыков понимания камерной и симфонической музыки, так же как и развитие способности создавать оригинальные музыкальные произведения с использованием классических европейских музыкальных форм, — процесс весьма продолжительный, и он не мог дать быстрых результатов. Необходима была постепенная подготовка и музыкантов и слушателей.

Вторая половина периода Мэйдзи стала временем, когда западная музыка из светского занятия части высшего общества стала превращаться в элемент культуры широких народных масс. Существенную роль в распространении новой музыкальной культуры играли духовые оркестры (*джинта*), не обязательно военные. Они выступали в парках и кинотеатрах, исполняя японские военные песни, а также зарубежные вальсы и марши.

Основные преподавательские кадры, способные руководить массовым музыкальным образованием, поставляла соз-

данная еще в 1879 г. Идзава Сюдзи Токийская музыкальная школа (Токё онгаку гакко). Руководили этой школой зарубежные специалисты — уже упоминавшийся американец Лютер Мезон, а затем немец Франц Эккерт (1852—1916). Но выпускники этой школы в то время не могли и мечтать о композиторской и самостоятельной исполнительской деятельности. Они становились преподавателями учебных заведений различных уровней или пополняли военные оркестры.

В качестве наставников в Токийскую музыкальную школу приглашали профессиональных музыкантов из разных стран. В 1886—1909 гг. в Японию приезжали датский пианист Гильом Совле, немецкий пианист Герман Хейдрих (род. в 1855 г.), пианист из США Рудольф Рейтер (род. в 1888 г.), немецкий дирижер и скрипач Август Юнкер (1870—1944), австрийский педагог Рудольф Дитрих (1861—1919), немецкий педагог Рафаэль фон Кебер (1848—1923), немецкий скрипач и композитор Генрих Веркмейстер (1883—1936) и другие.

В Токийской музыкальной школе преподавали как европейскую, так и традиционную музыку. Европейская музыка была в основном немецкой, так как почти все преподаватели-иностранцы были немцами, а педагоги-японцы получали образование в Германии. Учебный материал использовался также преимущественно немецкий.

Стали появляться муниципальные и частные музыкальные учебные заведения. В 1903 г. открылась Дзёси онгаку гакко (Женская музыкальная школа, в дальнейшем — Нихон онгаку гакко — Японская музыкальная школа), в 1906 г. — Токё онгакуин (Токийский музыкальный колледж) и Дзёси онгакуин (Женский музыкальный колледж), в 1912 г. — Тоё онгаку гакко (Дальневосточная музыкальная школа) и др. Но все они были меньше, чем Токё онгаку гакко, и большинство их учеников лишь готовились к поступлению в главную музыкальную школу. Появилось много мелких частных школ (*сидзюку*). Увеличилось и число объединений любителей европейской музыки, занимавшихся ее пропагандой. В 1898 г. было создано «Мэйдзи онгакукай» («Музыкальное общество Мэйдзи») и возрождено «Дай нишон онгакукай» («Музыкальное общество Великой Японии»), в 1907 г. создано «Тэйкоку онгакукай» («Императорское музыкальное общество»), руководимое композитором Комацу Косукэ (1884—1966), в 1909 г. немецким скрипачом Г.Веркмейстером и музыкальным педагогом Судзуки Ёнэдзиро (1868—1940) было основано общество «Токё фирухамони кай» («Токийское филармоническое

общество»), в том же году возникло объединение «Онгаку сёрэй кай» («Общество содействия музыке») [134, с. 40, 41]. Начал выходить первый в Японии музыкальный журнал.

Очень сложной задачей была организация концертов европейской музыки и привлечение на них широкой публики. «Мэйдзи онгакукай» давало концерты весной и осенью. В их программу включались на  $\frac{1}{3}$  произведения западной музыки (*ёгаку*) и на  $\frac{2}{3}$  произведения японской традиционной музыки (*хогаку*). «Токийское филармоническое общество» и «Императорское музыкальное общество» занимались исключительно западной музыкой. Тем не менее инструментальная музыка исполнялась редко.

Среди преподавателей-иностранцев не было первоклассных музыкантов. Но некоторые из них периодически устраивали концерты, в их числе пианист Рафаэль фон Кебер и скрипач Август Юнкер.

Большую роль в распространении европейской музыки сыграло отделение гагаку при Управлении императорского двора. Музыканты гагаку были основными исполнителями струнной и духовой европейской музыки в Японии. Уже в 1887 г. они исполняли «Свадебный марш» Мендельсона и вальсы Штрауса. На рубеже веков они особенно активно осваивали европейскую музыку под руководством сначала Эккерта, а с 1902 г. Дворавича, дирижера-итальянца, приехавшего из Австрии, и с 1907 г. стали широко выступать с концертами европейской музыки.

Музыканты гагаку были очень активны в создании новых мелодий гагаку в европейском стиле. Одна из них, «Кими-га ё» («Священная императорская династия»), стала японским национальным гимном. Стихотворение «Кими-га ё» из антологии X в. «Кокинсю» было очень популярно и исполнялось в различных жанрах традиционной вокальной музыки: *дзёрури*, *коута* и др. Использовать стихотворение для создания гимна предложил англичанин Джон Фентон, бывший музыкальным наставником военного оркестра. Он положил стихи на музыку, но его мелодия была сочтена недостаточно величественной. В 1880 г. при Управлении императорского двора был создан специальный комитет, которому поручили подобрать соответствующую музыку. Была выбрана музыка мастера гагаку Хаяси Хиромори. Песню исполнили в присутствии императора в день его рождения 3 ноября 1880 г. Она была одобрена и обрела что-то вроде полуофициального статуса. В 1893 г. Министерство просвещения сделало «Кими-га ё» / 189

церемониальной песней, которая должна была исполняться в начальных школах во время национальных праздников. Потом она стала использоваться как гимн во время государственных церемоний и спортивных праздников. Но официальный статус национального гимна ей не присваивали.

Для восприятия серьезной европейской музыки в Японии публика еще не была готова, так как западные и японские музыкальные традиции очень сильно различаются и, по выражению музыковедов, трудно смешиваются, как вода и масло. Наиболее восприимчивой была молодежь, особенно студенчество. Оно и составляло большую часть публики на концертах. Наиболее распространены были смешанные концерты, где в одном отделении исполнялась музыка хогаку, а в другом — ёгаку. Школьники и организованные группы допускались на концерты бесплатно. Время платных концертов еще не наступило. Любителей симфонической музыки почти совсем не было. Симфонические концерты можно было пересчитать по пальцам: один раз в 1880 г. исполняли Первую симфонию Бетховена, два раза, в 1881 и 1893 гг., — симфонии Гайдна, один раз в 1902 г. — Неоконченную симфонию Шуберта [134, с. 47, 48].

Первые японские исполнители европейской музыки были выпускниками Токийской музыкальной школы, лучшие из них уезжали учиться за границу, чаще всего в Германию. Получили известность сестры писателя Коды Рохан — пианистка Кода Нобу (1870—1946) и скрипачка Андо Ко (1878—1963), композитор Таки Рэнтаро (1879—1903), певица Миура Тамаки (1884—1946) и пианист Кунио Хиса (1886—1925). Преподаватели школы со своими наиболее способными учениками устраивали камерные концерты, в программы которых включались как европейская, так и японская музыка. Приглашали и выдающихся исполнителей из-за рубежа. В 1907 г. с концертами в Японии выступали русская певица сопрано Михайлова и итальянский тенор Сарколли.

Действенным средством для распространения западной музыки стали пластинки, которые начали выпускать на рубеже веков. Первые пластинки появились в Германии в 1897 г., а уже в 1901 г. английский инженер наладил их производство в Японии. В 1909 г. было создано японо-американское акционерное общество по выпуску пластинок. На пластинки записывали музыку военных оркестров и небольшого числа японских исполнителей — певцов и инструменталистов. Много пластинок ввозилось из-за границы. Их соби-



рали любители, что, несомненно, способствовало популяризации европейской музыки.

Распространение пластинок с записями европейской и японской традиционной музыки привело к тому, что некоторые слушатели, даже не посещая концертов, получили возможность хорошо разбираться в качестве исполнения [134, с. 9].

Первые японские композиторы были выпускниками Токийской музыкальной школы, продолжавшими затем свое образование за границей, чаще всего в Берлинской высшей музыкальной школе и в Парижской консерватории. Соответственно, в их сочинениях нашли отражение две школы: немецкая и французская. К представителям преобладавшей немецкой школы относились талантливый композитор Таки Рэнтаро, создавший первые песни с фортепианным сопровождением, в том числе такие известные до сих пор, как «Хана» («Цветок», 1909) и «Кодзё-но цуки» («Луна над старым замком», 1901 г.), и первый классик японской современной музыки Ямада Косаку (1886—1965), ставший впоследствии крупным музыкальным деятелем и творцом первых оригинальных японских опер и симфоний. К французской школе принадлежал Комацу Косукэ (1884—1966).

Начало XX в. стало тем временем, когда японская музыка, включая бытовавшую в народе хогаку, сделала первые шаги по пути модернизации. Сказалось это прежде всего на наиболее популярном песенном творчестве. Процесс обновления традиционных музыкальных форм осложнялся различиями системы ладов у японцев и европейцев. В какой-то мере подготовило почву для восприятия европейской музыки христианство с его песнопениями, которое появилось в Японии в XVI в. и беспрепятственно вело миссионерскую деятельность почти столетие. Потом оно было запрещено, но семена, посеянные в то время, дали всходы в период Мэйдзи [134, с. 45]. Широкое распространение получили школьные хоровые песни (*сёка*) и христианские гимны (*самбика*), что привело к видоизменению старых традиционных мелодий и к модернизации самого восприятия музыки.

Распространение *сёка* и *самбика* во второй половине эпохи Мэйдзи заметно повысило песенную культуру Японии. В начале XX в. в связи с ростом влияния христианской церкви церковные песнопения приобрели популярность. Их стали собирать и издавать, в 1903 г. был выпущен сборник гимнов, где были и католические, и русские православные, и грече-

ские песнопения. Этот сборник был переиздан в 1931 г. Тексты были переведены на японский язык. И слова и мелодии хорошо запоминались и легко пелись. Эти гимны оставили заметный след в японской музыкальной песенной культуре [134, с. 26—28].

Под влиянием европейской музыки появились самые разнообразные типы народных песен, получившие общее название *дзокуё*. В 1897 г. новинкой стали песни *саноса*, четырехдольный ритм которых напоминал западную музыку. В 1904—1905 гг. появились песни *раппа-буси*, где в припеве имитировались воинственные звуки трубы. Напевы *буси* различались своей спецификой: *оппэкэпэ-буси*, *кимбу-буси*, *тёнко-буси* и т.д.

Особенностью *дзокуё* было то, что, в отличие от популярных песен *рюкока*, они выражали общее настроение народа, его беспокойство или недовольство. Особых революционных песен тогда еще не было. Они появились позже, в период Тайсё, вместе с ростом рабочего движения. Обычно их пели политические борцы — *энкаси*. Песни *энка* преобладали в *дзокуё* второй половины периода Мэйдзи. Как правило, в них говорилось о событиях, которые в то время всех волновали, но мелодичностью они не отличались и быстро забывались. Их художественные достоинства не выдерживали испытания временем [134, с. 10—14].

Особую категорию составляли военные песни (*гунка*), которые имитировали военную музыку западного стиля. Уже в 1868 г. японские солдаты маршировали под песню западного стиля «Мия-сан, мия-сан», которая считается первой *гунка*. Японо-китайская и русско-японская войны стимулировали создание многочисленных *гунка*. Начало XX в. было временем повального увлечения военными песнями. Дальнейшее развитие жанр *гунка* получил в 30—40-е годы.

Мода на военные песни возникала не стихийно. Она, как и проявление соответствующих настроений в театре и изобразительном искусстве, была во многом инспирирована сверху. Как только началась японо-китайская война, газета «Ёмиури симбун» объявила конкурс на лучшую военную песню, которая «вызывала бы чувство ненависти к врагам нации». Песен появилось множество. В них с пренебрежением говорилось о китайцах, явным было стремление унижить их. Многие песни отличались откровенной жестокостью.

По распоряжению министра просвещения этим песням обучали в школах. Выпускались сборники армейских и флот-

ских песен, распространявшиеся по всей стране. Военные песни наряду с пьесами и лубочными картинками были призваны убедить японцев в том, что китайцы отсталые трусы и презренные существа, недостойные своих когда-то великих традиций. Высокая эффективность военных песен в деле поддержания духа воинственности среди солдат и гражданского населения специально отмечалась военным командованием и местными властями [183, с. 267—268, 273].

Широкое распространение школьных и военных песен на рубеже веков сразу же сказалось на музыкальном воспитании. Увеличилось число учителей музыки, во всех начальных и средних школах, а также в педагогических училищах открыли классы хорового пения сёка. Возросла потребность в сборниках песен в качестве учебного материала. Стабильных учебников тогда не было, и многочисленные пестрые сборники песен в какой-то мере их заменяли. Школьные песни сочиняли и японские композиторы, хотя они, как правило, не считали эту музыку серьезным самостоятельным видом искусства [134, с. 34—39].

О заимствовании в то время европейской оперной музыки говорить было рано: не было певцов, оркестрантов и слушателей, способных ее воспринять и оценить. Принято считать, что первое знакомство с оперой состоялось в Японии в 1895 г., когда в Токийской музыкальной школе в Уэно силами австрийцев и итальянцев был поставлен один акт из оперы Гуно «Фауст». Каждый исполнитель пел на своем языке. Сколько-нибудь подробных сведений об этом спектакле не сохранилось. По другим источникам, самым первым представлением европейской оперы в Японии было выступление зарубежной оперной труппы Харримана в Токио в 1879 г. Оно состоялось по инициативе активного реформатора японского театрального искусства Морита Канъя в его только что открывшемся европеизированном театре «Синтомидза». Что это было за представление, неясно. Но известно, что оно не привлекло публику и принесло Морита Канъя большие убытки.

Лишь в начале XX в. появилась возможность показать в Японии настоящую оперу. В 1902 г. студенты Токийской музыкальной школы и Токийского императорского университета создали «Общество изучения оперы» («Опера кэнкю-кай»). Это начинание не очень обрадовало власти того времени, поскольку они уже не поощряли излишней европеизации сознания молодежи. Кроме того, в операх часто фигурировали любовные истории и воспевались нежные отношения

между мужчиной и женщиной, что считалось опасным для незрелого студенчества. Тем не менее в 1903 г. под руководством дирижера Ноэля Пери, который преподавал в Токийской музыкальной школе, была поставлена трехактная опера Глюка «Орфей». Оркестра не было, музыку исполнял на фортепиано фон Кебер. Текст был переведен на японский язык. Пели выпускники музыкальной школы, а декорации и костюмы подготовили преподаватели Художественной школы (Бидзюцу гакко), недавно вернувшиеся из Франции. Власти были недовольны постановкой. Через пять лет ее хотели возобновить, но разрешение на это получить не удалось, что вызвало протесты среди журналистов и деятелей музыкального мира.

В последующие годы попытки поставить музыкальный спектакль делались в различных театрах. В 1906 г., когда Цубоути Сёё создал театральное общество нового типа — «Ассоциацию искусства» («Бунгэй кёкай»), это событие было отмечено торжественным представлением в «Кабукидза». Была показана написанная Цубоути пьеса «Токоями» («Вечная тьма»). Действие сопровождал оркестр, состоявший из струнных и духовых инструментов, и большой хор. Музыку написал актер Тоги Тэцуфуэ. Это была первая постановка новой японской музыкальной драмы, которую некоторые театроведы считают первой японской оперой [87, с. 1039].

В том же году было образовано «Музыкальное общество» («Гакуэнкай») с целью изучения путей создания японских музыкальных спектаклей. Первым мероприятием этого общества была постановка музыкального спектакля «Хагоромо» («Небесные одежды») на тему знаменитой пьесы театра Но с использованием европейских музыкальных инструментов, хора и солистов. Музыку к спектаклю написал Комацу Косукэ. Он же автор и следующей постановки, осуществленной в 1907 г. Это была одна из первых японских опер — «Рэйсё» («Дух колокола»). Та же группа исполнила на японском языке сцены из оперы Гуно «Фауст».

Группы любителей показывали в театре «Юракудза» оперетты. Тогда же первые попытки оперного творчества начал совсем юный Ямада Косаку. О художественном уровне этих первых попыток говорить не приходится, тем более что для их реализации не было ни певцов, ни оркестров, ни театров.

В 1907 г. открылась музыкальная секция при «Императорском театре» («Тэйкоку гэкидзё»), которая стала готовить профессиональных артистов, певцов и музыкантов. Они ста-

ли в дальнейшем первыми пропагандистами оперного искусства в Японии [134, с. 50—55].

## Первые шаги японского кино

В 1896 г. Япония впервые познакомилась с кино. Эта зарубежная новинка мгновенно пустила корни на японской земле и стала быстро развиваться.

Изобретенный Эдисоном кинескоп был впервые продемонстрирован в Кобе небольшому числу лиц, поскольку этим аппаратом одновременно мог пользоваться только один человек. Но уже в 1897 г. в Японии появились аппараты, пригодные для массового показа картин: привезенный из Америки вайтаскоп Эдисона и из Франции — синематограф братьев Люмьер. Кинофильмы демонстрировались по всей стране и вызывали у японцев чувство восхищения и преклонения перед Западом [131, т. 1, с. 31—66].

Из Франции в Японию синематограф привез известный предприниматель в области текстильной промышленности района Кансай Инахата Кацутаро. Он учился в промышленном колледже в Лионе вместе с Огюстом Люмьером, одним из изобретателей синематографа, и был дружен с ним. Возвращаясь в Киото, он привез с собой французскую диковинку. Некоторое время Инахата демонстрировал работу этой новинки сам, а затем передал киноаппарат своему другу Ёкота Эйносукэ, который стал одним из первых кинопредпринимателей в Японии. Он основал компанию «Ёкота», а впоследствии занял пост президента крупнейшей кинокомпании «Никкацу».

Инахата и Ёкота демонстрировали фильмы только в районе Кансай, главным образом в Киото и Осака. А в Токио синематограф был завезен итальянцем Бланчерини, который работал инженером в токийском артиллерийском арсенале. Бланчерини передал аппарат компании «Ёсидзава», занимавшейся в то время экспортом картин и гравюр. В дальнейшем эта компания стала одним из пионеров японской кинопромышленности.

Вайтаскоп Эдисона также попал в Японию двумя путями. В район Кансай аппарат привез осакский промышленник Араки Кадзуити, в Канто — известный международный торговый посредник Кусихики Юмихито. Аппарат и приобре-

тенный для него фильм Кусихики передал в Токийское рекламное агентство Хиромэ. Один из служащих этого агентства — Комада Коё объездил с этим фильмом всю Японию и сделал очень много для популяризации кино [18, с. 13, 14].

Первоначально демонстрировались «немые» картины, которые называли *кацудо сясин* («движущиеся фотографии») или просто *кацудо*. Место и время действия, как и главные реплики действующих лиц, писались субтитрами. Чтобы компенсировать это неудобство, в кино использовались *кова-роя* — «имитаторы чужой речи». Они стояли по обе стороны экрана и говорили за героев, но всем им приходилось платить, что обходилось довольно дорого, и их заменили так называемые *бэнси* — чтецы-пояснители. В мире западного кино таких чтецов не существовало. Это сугубо японская специфика. Обычно бэнси сидел слева от экрана и, глядя в пояснительный текст, вел повествование. Рядом с ним тускло светил бумажный фонарь, на котором значилось его имя. Это была типичная обстановка эпохи «немого» кино. Бэнси были чрезвычайно популярны. Их известность соперничала с популярностью кинозвезд. И каждый кинотеатр использовал местную славу своего бэнси для привлечения зрителей.

По существу, бэнси был как бы лектором, который объяснял зрителям все происходящее. Например, если показывали фильм о путешествии на Запад, он рассказывал зрителям, что они увидят, и потом по ходу показа продолжал объяснять происходящее. Японцы постоянно боялись упустить главное, чего-нибудь не понять и требовали подробных объяснений. И бэнси давали эти разъяснения, комментируя даже очевидное.

Историческими предшественниками бэнси были сказители *гидаю* в традиционных театральных жанрах кабуки и бунраку, которые использовали *дзёрури* или *нагаута* (букв. «длинная песня», жанр песни-баллады в древней поэзии), различные формы музыкально-песенного сопровождения и комментирования. Под аккомпанемент *сямисэна* гидаю, сидя на особых платформах сбоку от сцены, объясняли и интерпретировали происходящее. До сих пор привлекают зрителей рассказчики в традиционном театре ёсё.

Еще до появления кино по Японии разъезжали европейцы, демонстрировавшие «слайд-шоу», т.е. показывавшие слайды. В 1893 г. один итальянец привез в Нагасаки примитивно движущиеся картинки — «кинематограф-шоу». Обе эти формы развлечений непременно требовали объяснений. Причем

разъяснения иногда требовались самые, на первый взгляд, неожиданные. Например, аудиторию интересовало, как работает проектор. В этом проявлялась любознательность японцев. К тому же в японском театре существовала традиция рассматривать театральную технику как часть представления. В кабуки декорации меняются при открытом занавесе, а герои часто переодеваются прямо на сцене. В бунраку кукловоды не прячутся, а управляют куклами на глазах у зрителей, которые не остаются равнодушными к их мастерству. Иногда интерес к механике показа фильма превосходил интерес к его содержанию. Поэтому нередко в кинотеатре аппарат помещали в правой части сцены, а экран в левой. И зрители могли видеть всю техническую группу в действии.

Ранние фильмы чаще всего представляли собой короткие сцены из заграничной жизни. А японцы, несмотря на все поспешно заимствованные атрибуты европейской жизни — соломенные шляпы, золотые часы, очки, мало что знали о странах, которые им показывали. Если бы не было объяснений, например, к такому фильму, как «Прибытие монарха в Париж», аудитория не поняла бы, что правитель — это тот, кто в карете, а не тот, кто выше всех на козлах.

Наиболее знаменитые бэнси работали каждый по-своему, и их интерпретация одних и тех же фильмов часто сильно различалась. И нередко тот же фильм с другим бэнси производил впечатление новой ленты. После 1910 г. к фильмам стали прилагать текст диалогов для бэнси, но точное следование тексту не требовалось. Он мог варьироваться. Единственно, что не менялось в фильмах при любых бэнси, это имена героев в иностранных фильмах. Героиня почти всегда была Мэри, герой — Джим, негодяй — Роберт. Даже в исторических драмах мог появиться рыцарь на коне в блестящих доспехах по имени Джим. Возможно, что это было отголоском устойчивых амплуа в японском традиционном театре.

На первых порах новое зрелище было довольно дорогим удовольствием, тем не менее успех его был огромным. В день давали два сеанса: в 2 часа дня и в 7 часов вечера. И хотя сам показ ленты занимал обычно не более 20 минут, весь сеанс продолжался два-три часа. Много времени занимала перемотка и смена ленты. И вообще управление аппаратом требовало большого штата. Один человек крутил ручку, чтобы протягивать ленту через машину, другой следил за линзами, поправляя фокус, третий занимался перемоткой катушек, четвертый смотрел на экран и следил, чтобы все

было в порядке, пятый отвечал за регулировку электродов в вольтовой дуге. Кроме того, был главный начальник, мальчик для обмахивания веером тех, кто работал вокруг горячего проектора, и несколько других служащих, чьи обязанности не были обозначены. В некоторых кинотеатрах после каждой части экран поливали водой для охлаждения, чтобы он не загорелся от потока горячего воздуха, льющегося из проекционной будки.

Как правило, сопровождал фильм японо-европейский инструментальный ансамбль — пианино, скрипка, виолончель, тромбон, кларнет, сямисэн и барабан тайко. Зарубежные фильмы сопровождались только европейской музыкой. Для японских использовалась смешанная музыка. Располагался такой оркестр либо в боковой, либо в задней части сцены [132, с. 29, 30].

О начале и конце фильма, а также каждой следующей части зрителей оповещал, как и в традиционном театре кабуки, звонкий стук деревянной доски и колотушки *хёсиги*.

Первым японским фильмом считается картина, сделанная инженером отдела фотографии универмага Мицукоси — Сибата Цунэкити. Он приобрел французский съемочный аппарат, который был привезен компанией «Кониси сётэн», занимавшейся импортом фотоаппаратов. Сибата снял танцы гейш и уличные сцены на Гиндзе и в Асакуса, но с проявлением пленки у него возникли сложности, преодолеть которые ему помог другой энтузиаст кинопроизводства, служащий компании «Кониси сётэн» Асано Сиро. В 1899 г. готовый фильм был с успехом показан в помещении театра «Кабукидза». Организовало показ фильма рекламное агентство Хиромэ, а Комада Коё выступил в качестве комментатора. Его красноречие и несомненные актерские данные покорили публику. Он сразу стал популярен и в качестве лучшего бэнси широко гастролировал по всей Японии.

В 1900 г., когда в Китае вспыхнуло восстание ихэтуаней, Сибата Цунэкити отправился туда вместе с оператором. Там они присоединились к действующей армии в качестве специальных корреспондентов компании «Ёсидзава». Результатом их усилий стал первый в Японии хроникальный фильм [18, с. 15]. Потом Сибата обратился к съемкам пьес кабуки и сцен в чайных домах в театральном квартале, снял несколько сцен из кабукианской версии пьесы Но «Момидзигари» с самыми знаменитыми актерами своего времени Оноэ Кикугоро V и Итикава Дандзуро IX. После этого Сибата снял отдельные



фрагменты танцевальной пьесы «Нинин Додзёдзи» с этими же исполнителями. По существу, эти фильмы являлись исторической хроникой, их хранили в архивах и не показывали публике до 1904 г. В 1904 г. все фильмы Сибата с успехом демонстрировались в театре «Кабукидза».

Среди других попыток снимать театральные постановки была работа Асано Сиро. К нему обратилась труппа симпа с просьбой снять лучшие сцены из спектакля, который они играли, с целью рекламы. Этот фильм был показан в 1899 г. в токийском театре «Энгидза», где утром шли спектакли симпа, а вечером зарубежные фильмы. Показ был очень успешным, и за первым фильмом последовало еще несколько, представлявших собой отрывки из различных спектаклей симпа [160, с. 25, 26].

В 1903 г. в Токио в районе Асакуса был построен первый кинотеатр — «Дэнкикан». В нем демонстрировали наряду с зарубежными фильмами отечественного производства, созданием которых, используя зарубежную аппаратуру, начали заниматься уже упоминавшиеся две компании — «Ёсидзава» и «Ёкота». В 1904—1905 гг. владелец компании «Ёсидзава» Каваура Кэнъити сделал несколько кинозарисовок о русско-японской войне, которые показал на Международной выставке в Америке. Кроме того, он демонстрировал японский антураж: Фудзияму, гейш и др. В Америке он усвоил, что при создании фильмов главное — иметь постоянную студию. Поэтому по возвращении в Японию он купил в 1908 г. землю в Токио в районе Мэгуро, построил там дом и студию по образцу западных. Это была первая киностудия, в 1909—1910 гг. появились и другие. Студии обычно представляли собой деревянные бараки, палатки либо стеклянные павильоны с примитивным освещением, но они сыграли свою роль в рождении японского кино.

Сначала и «Ёсидзава», и «Ёкота» делали короткие фильмы для различных трупп симпа. При этом труппа предоставляла и сценарий и актеров. Каждый из таких фильмов требовал для съемки от четырех часов до трех дней. Актеры могли сниматься только по утрам, так как после 12 часов у них ежедневно были дневные спектакли. Режиссеров в современном понимании этого слова не было, хотя были люди, помогавшие организации съемок. Они громко читали диалоги, предназначенные для бэнси, благодаря чему актеры могли предварительно набрасывать вчерне общий рисунок роли. Особых ухищрений не требовалось, поскольку позиция каме-

ры не менялась, и актерам было важно оставаться в пределах отмеченного линиями пространства. Фильмы снимались в строжайшей последовательности кадров, и, когда пленка кончалась, руководитель провозглашал: «Замрите!» И все застывали на месте, пока камера перезаряжалась, на что уходило от пяти до тридцати минут.

В 1904 г. начали снимать фильмы, которые служили дополнением к театральной постановке. Их называли *рэнса-гэки* («драмы-цепочки»). Это были драмы, которые игрались на сцене, а фильмы дополняли их. Труппы симпа использовали широкую популярность кино не только для рекламы. Нередко на пленку снимали те части драмы, в которых действие происходило на улице, и включали их в спектакль. После эпизодов в доме, которые игрались на театральной сцене, натягивали экран и демонстрировали эпизоды на улице. При этом актеры произносили текст, находясь за экраном и стараясь успеть за движением губ своих изображений на экране. Это было что-то вроде дубляжа. Позже, если спектакль пользовался успехом, доснимали и сцены в доме. Потом все части соединяли, и получался фильм. В 1908 г. с выходом фильма «Кирарэ О-Томи» («Заколотая О-Томи») *рэнса-гэки* стали популярны. Эта форма фильмов пользовалась успехом довольно долго, например, в сельской местности — до 1922 г.

В 1905 г. возникла третья японская кинокомпания, названная «М-Патэ». Ее организовал Умэя Сёкити. Уроженец Нагасаки, он довольно долго работал в Сингапуре, показывая в летнем кинотеатре фильмы, которые покупал в сингапурском отделении французской компании «Патэ» Потом он вернулся в Японию и привез несколько купленных им фильмов. На доходы от их демонстрации он смог создать свою кинокомпанию и заимствовал французское название без разрешения головной компании, добавив лишь букву «М». Название «М-Патэ» рядом с обычными японскими производило впечатление чего-то нового, европейского.

Умэя арендовал самые крупные театральные помещения и продавал билеты по высокой цене. Все доходы он вкладывал в дело и скоро стал серьезным конкурентом для двух своих предшественников. В фильмах он использовал труппу женского кабуки, сопровождали показ оркестр и певцы. Несмотря на успех этих новшеств, Умэя столкнулся с серьезными трудностями, когда начал экспериментировать, стремясь синхронизировать речь актеров на экране с их записью на пластинках. Воинственно настроенные бэнси решительно высту-

пили против этого начинания, и Умэя не смог преодолеть сопротивление такого могущественного противника. Когда его компания попыталась снабдить фильмы субтитрами, эта попытка устранить необходимость пояснений бэнси также провалилась.

Заинтересовать японскую публику фильмами, снабженными подробными субтитрами, было трудно, хотя среди таких картин появились и интересные работы. Так, в 1909 г. на экраны вышел фильм «Син хототогису» («Кукушка. Новая версия»), поставленный Ивафудзи Синсэцу, в котором использовались самые новые технические достижения кинематографии того времени. Но фильм успеха не имел. Основной причиной провала подобных фильмов было то, что публика все еще приходила больше слушать бэнси, чем смотреть фильм. Как уже говорилось, бэнси был полновластным хозяином в кинотеатре. И его триумф был неполным лишь тогда, когда ломался проектор. Аудитория всегда считала бэнси несомненно ответственным за все происходящее, и ему приходилось приносить свои извинения [160, с. 28—30].

К концу первого десятилетия нового века в компании «Ёкота» появились первый режиссер в западном понимании этого слова и первая кинозвезда. Этим режиссером стал Макино Сёдзо (1878—1929), которого часто называют «отцом японской кинематографии». Он родился в 1878 г. в Киото в квартале Нисидзин Сэмбон. Его семья жила в здании, где помещался театр «Сэмбондза», и Макино с детства отлично знал внешнюю и закулисную стороны театральной жизни. Со школьных лет Сёдзо собирал своих сверстников и устраивал детские спектакли, проявляя незаурядные организаторские и режиссерские способности. Он сам занимался всем, начиная с декораций и кончая постановкой танцев. Дальнейшая деятельность Макино позволила ему реализовать все свои таланты. Он создал много фильмов, организовывал и ликвидировал кинокомпании, открывал и создавал кинозвезд, обучал кинорежиссеров.

Первой японской кинозвездой стал актер театра кабуки Оноэ Мацуносукэ, который родился в 1875 г. и с шестилетнего возраста выступал на сценах провинциальных театров. Макино увидел его в 1909 г. в маленьком сельском театре в преф. Окаяма. Макино очень понравились легкость и грация, присущие Мацуносукэ, он предложил ему двойную плату за выступления и забрал его в Киото, где в то время руководил театром. Мацуносукэ очень быстро стал знаменитостью. Ма- 201

кино находил, что Мацуносукэ создан для экрана, и в декабре 1909 г. в компании «Ёкота» он снял первый фильм с будущей кинозвездой. Фильм назывался «Гобан Таданобу» («Таданобу, мастер игры в го»). Он имел огромный успех, и вскоре Мацуносукэ стал феноменально популярным [131, т. 1, с. 148—175]. В следующем десятилетии он был единственным актером, которого можно было назвать кинозвездой. Они с Макино делали по восемь короткометражных фильмов в месяц, иногда снимали одну часть в день.

Имя Мацуносукэ неразрывно связано с костюмными фильмами. Он чаще всего выступал как чудо-герой, преодолевающий все препятствия с помощью магии и великой храбрости. В то время Макино делал в основном трюковые фильмы. С 1909 по 1911 г. они с Мацуносукэ сняли 168 фильмов, которые стали канонами японских исторических картин жанра *дзидайгэки*. Впоследствии деятели японского кино, работавшие в этом жанре, делали попытки отойти от устоявшегося канона, но, как пишет известный японский киновед Ивасаки Акира, «до сих пор нельзя считать, что их усилия полностью увенчались успехом» [18, с. 19].

Примерно с 1910 г. на японских экранах появляются фильмы второго ведущего жанра японской кинематографии — *сэвамоно*, посвященные различным семейным конфликтам, возникавшим на почве феодального уклада семейной жизни.

Дальнейшее развитие японской кинематографии связано с деятельностью более крупных кинокомпаний, которые начали возникать во втором десятилетии XX в.

### **Архитектура, изобразительное и прикладное искусство на рубеже веков**

В начале периода Мэйдзи почти все здания европейского типа были построены иностранцами: английским архитектором — псевдоготические корпуса Токийского императорского университета, немецкими специалистами — комплекс правительственных зданий в стиле необарокко и т.д. Но японские архитекторы быстро овладевали секретами европейской строительной культуры, и уже в 80-е годы XIX в. появились монументальные здания, созданные ими на основе эклекти-

К концу XIX в. японские архитекторы, многие из которых учились в Германии, разработали новые методы строительства и самостоятельно спроектировали немало зданий. Наибольшей известности добился Кинго Тацуно (1854—1919), один из первых выпускников отделения архитектуры Технологического колледжа (Кобу дайгаку), который в дальнейшем учился в Королевской академии искусств в Лондоне, а затем преподавал в Инженерном колледже (Кока дайгаку). Тацуно построил более 280 зданий. Его главный труд — монументальное здание Национального банка в Токио (1896 г.), стилизованное под французский классицизм, итог серьезного изучения архитектуры европейских и американских банков. Среди его прочих достижений огромная арена для борьбы сумо — «Кокугикан» (1909 г.) и Токийский вокзал (1914 г.) с высокими шатрами кровель над главным и боковыми павильонами и с дробным классическим декором.

Имя Катаяма Токума (1853—1917), главного архитектора императорского двора, связано с наиболее амбициозными и эффектными сооружениями периода Мэйдзи. Самое известное из них — дворец Акасака рикю в Токио (1909 г.), созданный по подобию Версальского дворцового комплекса с мраморной и лепной отделкой интерьеров. Он окружен садом с террасами, фонтанами и клумбами. Это величественное сооружение потребовало десятилетних усилий и функционирует до наших дней. Три других крупномасштабных сооружения Катаяма построены из кирпича и камня. Это Национальный музей в Киото (1895 г.), музей в Нара (1894 г.) и Хёкэйкан (1909 г.) — одно из зданий Национального музея в Токио, в котором архитектор соединил элементы английского палладианства и французской архитектуры XVII в. Все эти здания существуют до сих пор и занимают достойное место среди крупнейших и наиболее помпезных зданий современной Японии. Правда, стремление к точному воспроизведению образцов исторических стилей привело к излишней утрировке деталей, которые казались Катаяма наиболее существенными [190, с. 113].

К сожалению, японцы открыли западную архитектуру в один из ее самых неудачных периодов, в эпоху эклектизма и имитации. И японцы стали имитировать имитацию. Стил французского ренессанса использовался при строительстве дворцов, спокойные деревянно-кирпичные конструкции — при строительстве резиденций, классический стиль — для банков, мавританский — для музеев. Все стили западной ар-

хитектуры копировались в это время без особого блеска, но попытки создания крупных общественных сооружений в восточном стиле были еще менее успешными. Традиционный японский стиль продолжал применяться только при строительстве частных домов, буддийских и синтоистских храмов.

Широкое использование приемов и методов западной архитектуры способствовало развитию новой японской архитектуры и становлению ее традиций. Но скоро стало очевидно, что здания европейского типа из кирпича и камня не подходят для страны с большой сейсмической активностью. На рубеже веков теорию сейсмостойкого строительства, основанную на применении армированного бетона, разработал Сано Рикити (1880—1956). После сильного землетрясения 1901 г. поиски сейсмоустойчивых конструкций стали еще более активными. Широкое распространение получили стальные рамные конструкции американского типа. Первое здание с железобетонным каркасом было построено Сано Рикити в 1909 г. в Токио для компании «Марудзэн». В дальнейшем этот материал стал широко применяться при постройке многоэтажных домов в больших городских центрах. Эта новая строительная техника существенным образом способствовала развитию японской строительной индустрии и становлению рационалистических тенденций в архитектуре Японии [215, с. 10].

В Японии были и противники распространения архитектуры европейского типа. В первые годы XX в. прямое подражание архитектуре Запада вызвало недовольство и протест националистически настроенной оппозиции. Появились попытки создания некоего японо-европейского стиля под лозунгом «дух японский — ученость европейская» (*вакон-ёсай*). Японские архитекторы пытались использовать технические достижения и внешние проявления европейской «промышленной цивилизации», отвергая ее культурные основы, что чаще всего приводило к наивному эклектизму.

С ростом национального самосознания и националистических настроений многие критики стали отвергать даже смешанный японо-европейский стиль и настаивать на возвращении к исконно японским архитектурным традициям, поощряя строительство домов и общественных зданий только из дерева. Однако после 1905 г. даже приверженцы строгого следования национальным традициям стали обсуждать альтернативные пути развития японской архитектуры. Перед ними стояла дилемма, чему же отдать предпочтение: соору-

жения европейского типа были чужды их менталитету, а традиционные деревянные здания были пожароопасны и несовременны.

В 1890 г. архитектор Ито Тюта (1867—1954), который изучал старые сооружения Японии и Восточной Азии, стал утверждать, что стране следует освободиться от европейского влияния и возродить свой собственный традиционный стиль, чтобы найти новый способ самовыражения с постепенным освоением элементов западной строительной техники. Через год критик Оцука Ясухару выдвинул противоположный тезис: Японии следует начать с принятия западной архитектуры, а затем модифицировать ее в японском духе. У обоих была одна цель: создать новый специфический японский стиль.

Сано Рикити, придерживаясь рационалистической теории архитектуры, относился критически к обоим направлениям. Он утверждал, что целью строительной индустрии является практическое использование зданий и японским архитекторам следует стать инженерами с рациональными взглядами, для которых главной задачей должны быть создание максимально полезных сооружений с минимальными затратами. Его поддержал архитектор Нода Тосихико. В книге «Архитектура не искусство» («Кэнтику хигэйдзюцу рон») Нода отвергал любые декоративные формы, подчеркивая необходимость рационального подхода к структуре и функционализму в архитектуре. И хотя эти идеи не имели немедленного эффекта, они заложили элементы основ современной японской архитектуры [118, т. 6, с. 17—40].

Японское изобразительное искусство, как и архитектура, претерпело огромную трансформацию после революции Мэйдзи. Но результаты этой трансформации пока еще не особенно широко известны на Западе, где лучше знают традиционное японское искусство. Новое искусство возникло в период разительных перемен, которые произошли в Японии после того, как она покончила с изоляцией и присоединилась к мировому сообществу. В процессе причудливого смешения восточного и западного стилей появились новые произведения живописи, скульптуры, керамики, декоративно-прикладного искусства.

Признанным авторитетом в области японского национального искусства во второй половине периода Мэйдзи был Оакура Тэнсин. Он придерживался консервативных взглядов. Среди его единомышленников были основатель националистического общества «Сэйкёся» и журнала «Нихондзин» 205

Миякэ Сэцурэй, а также один из ведущих деятелей движения «кокусуй ходзон» Сига Сигэтака. Но Окакура понимал, что совсем игнорировать европейскую культуру невозможно. Поэтому, когда в Японию стали возвращаться после долгой учебы за рубежом художники с высокой профессиональной европейской подготовкой, Окакура, в то время возглавлявший Токийскую художественную школу, разрешил там занятия западной живописью и даже взял на работу талантливого художника Курода Сэйки (Киётару, 1866—1924), снискавшего скандальную известность тем, что выставил картину с обнаженной натурой, написанную им во Франции. Действия Окакура были резко осуждены крайними консерваторами.

В 1898 г. ему пришлось отказаться от поста директора и покинуть Токийскую художественную школу. Вместе с ним из школы ушли наиболее близкие ему по взглядам преподаватели и специалисты по традиционной живописи, резьбе по дереву и прикладному искусству. Они создали частное художественное объединение — Академию японского изобразительного искусства (Нихон бидзюцуин) и как умеренно оппозиционная группировка (*дзайя-ха*) начали активную деятельность по организации своих выставок, которые, в отличие от официальных<sup>17</sup>, получили название «Интэн». Такое разделение художественного мира Японии на официальный и неофициальный сохраняется до наших дней. Активными деятелями Нихон бидзюцуин, постоянно участвовавшими в выставках «Интэн», стали Хасимото Гахо, Ёкояма Тайкан (1868—1958), Симомура Кандзан (1870—1930) и др.

Традиционная живопись *нихонга* конца XIX в. в целом носила консервативный характер. Художники в своем творчестве опирались на старые образцы и формы, прибегали к стилизации. Наиболее выдающиеся представители этого направления в живописи, к числу которых принадлежали Ёкояма Тайкан и Симомура Кандзан, предпринимали попытки обновления старой живописной системы, стремясь показать своим творчеством жизнеспособность классической традиции в новое время.

<sup>17</sup> Официальные выставки сначала назывались «Найкоку кайга кёсин-кай» («Национальный конкурс картин») и устраивались существовавшим при Министерстве просвещения органом, ведавшим искусством (Тэйкоку гэйдзюцуин). Потом они носили название «Тэйтэн» («Императорская выставка») и «Бунтэн» («Художественная выставка»). В 1937 г. Тэйкоку гэйдзюцуин был преобразован в Японскую академию искусств (Нихон гэйдзюцуин), и тогда официальные выставки стали называться «Ниттэн» («Японская выставка»).



К началу XX в. среди художников нихонга появились такие, которые стремились связать традиционные формы японского искусства с современностью путем компромиссного привнесения в них приемов и методов европейской изобразительной системы. Оставаясь на позициях традиционной живописи, они применяли светотеневую моделировку объемов и элементы перспективного построения пространства.

Возрождение нихонга, начавшееся в первые годы эры Мэйдзи и связанное с именами Хогая и Гахо, привело к ее расцвету в конце этого периода и в годы Тайсё. Широкую известность получили новые имена [190, с. 34—48].

Томиока Тэссай (1837—1924), современника Хогая и Гахо, художника несомненно более значительного, чем многие новаторы, совершенно не затронуло западное влияние. Он родился в Киото в старой купеческой семье, учился китайской и японской классике, был синтоистским священником-интеллектуалом. Принадлежал к художественной школе Бундзинга. Тэссай считал себя прежде всего ученым, преподавателем китайской литературы, а не профессиональным художником. Он был откровенно консервативен и не воспринимал новые течения, которые наводнили Японию в эти годы. Он был последним и, по мнению многих критиков, крупнейшим последователем старых восточных традиций. Именно потому, что Тэссай не пытался эклектически соединить различные стилевые системы, его искусство было чище и привлекательней, чем у многих его современников, принадлежавших к школе Кано. Многие сюжеты картин Тэссая взяты из китайской истории и мифологии.

Тэссай работал очень быстро и оставил около 30 тыс. работ. Говорят, что однажды в 1894 г. он за один день написал около 70 картин различного размера. Когда ему было почти 90 лет, он все еще создавал картины, многие из которых считаются шедеврами. Поздние работы Тэссая, иногда производящие впечатление незавершенных, отличаются смелой экспрессивностью, уникальной в современной живописи нихонга. В отличие от других мастеров нихонга, для работ которых характерно обилие пустого пространства, Тэссай заполнял мазками кисти все полотно, демонстрируя замечательную динамичность. Это видно по его изображениям Драконов, которые хранятся в коллекции Токийского государственного музея. Он использовал сильные удары кистью, размывку, капли туши и богатые колористические эффекты. Его картины чем-то напоминают работы экспрессионистов. Они 207

пользуются большой популярностью как в Японии, так и на Западе.

Среди художников нихонга следующего поколения основной и, по мнению многих критиков, самой крупной фигурой был Ёкояма Тайкан (1868—1959). Его работы являются наиболее типичными для нихонга этого периода. Тайкан родился в Мито в семье военных и получил традиционное японское воспитание, принципам которого остался верен, несмотря на то что неоднократно выезжал за рубеж: в Индию, Америку, Китай и Италию. Он всегда носил традиционную японскую одежду, даже за границей, и, по рассказам, никогда не сидел на стуле. Он был глубоко предан своему учителю Оакура и ушел из Токийской художественной школы, когда в 1898 г. Оакура был освобожден от должности ее директора. Блестящая карьера Ёкоямы достигла высшей точки, когда в 1931 г. он был назначен художником Императорского двора и первым был удостоен высокой государственной награды.

Хотя Тайкан учился у Гахо живописи тушью в китайском стиле, он рисовал и типичные для японской художественной традиции цветные декоративные картины, напоминающие работы художников школы Сотачу Корины периода Момояма (конец XVI в.). Тайкан оставил массу произведений самой разной формы, от длинных повествовательных свитков до декоративных экранов, висящих свитков — *какэмоно* и рисунков на раздвижных перегородках — *фусума*. Среди многих его работ наиболее известно «Колесо жизни» («Сэйсэй рутэн») — многометровый повествовательный свиток, выполненный тушью [118, т. 6, с. 122]. Более близка японской традиции пара цветных ширм «Цветущая сакура ночью». Темами его работ обычно были сюжеты из китайской или японской истории и литературы. Очень любил Тайкан рисовать Фудзияму. Разделяя взгляды националистически настроенных кругов, Тайкан в 1941 г. написал картину «Блистательные острова», возвеличивающую Японию, и подарил ее императору в ознаменование 2600-летней годовщины основания империи.

Два друга и коллеги Тайкана по Токийской художественной школе и Академии японского изобразительного искусства были также выдающимися художниками. Это — Симомура Кандзан (1873—1930) и Хисидо Сюнсо (1874—1911). Оба они были учениками Оакура и учились живописи в традиционном стиле школы Кано. Как и Тайкан, они перешли к более декоративной манере, использовали все стили японской жи-

вописи и создали основу для дальнейшего развития современной нихонга.

Сюнсо был тонким лиричным художником, любившим приглушенные тона и изящные линии. Многие из его работ были написаны на буддийские сюжеты. Его лучшее произведение — декоративная ширма «Опавшие листья» (1909 г.) признана важным культурным достоянием Японии. Ранняя смерть (он умер в возрасте 36 лет) оборвала его блестящую карьеру.

Кандзан, как и Сюнсо, учился живописи тушью в стиле школы Кано, но потом перешел к чисто японским традициям, которые более соответствовали его темпераменту. Известны его декоративные шестистворчатые ширмы «Осень в лесу», а также портрет учителя Окакура Тэнсина.

Кобаяси Кокэй (1883—1958) и Маэда Сэйсон (род. в 1885 г.) принадлежат к другому поколению художников нихонга. Первый родился в Ниигата, второй — в небольшом городке преф. Гифу, но оба на рубеже веков приехали в Токио. Они были учениками Кадзита Ханко и учились живописи стиля ямато-э, уделяя основное внимание повествовательной художественной манере периода Хэйан на темы из классической японской литературы и истории. Кокэй обычно рисовал картины на буддийские темы или японские традиционные сюжеты, например широко известную сказку «Такэ-тори моногатари». Писал он и сцены из современной жизни. В этих работах повествовательные традиции ямато-э и укиё-э сочетались с известным реализмом, что несомненно было связано с некоторым европейским влиянием. Одной из наиболее известных работ Кокэя, которую критики признают шедевром, является повествовательный свиток, излагающий его версию знаменитой истории колокола храма Додзёдзи.

Маэда Сэйсон работал в различных стилях. Из его ранних работ наиболее известна «Ёритомото в пещере». В дальнейшем Сэйсон стал использовать более свободную и смелую манеру, чем в первый период творчества. Его картины отличались очень выразительными линиями, особенно портреты.

Традиции жанровой живописи укиё-э, изображающей повседневную жизнь простых людей Токио, продолжал Кабураги Киёката (1878—1972). Уроженец Токио, Киёката учился у Цукиока Ёситоси и его ассистента Мидзуно Тосиката, известных художников школы Бундзинга, придерживавшихся стиля укиё-э. Художники Бундзинга специализировались на изображении красивых молодых женщин. Киёката, продол-

жая традиции художников укиё-э, занимался иллюстрированием книг, газет и журналов. Но широкую известность он получил как жанровый художник. Исполненный глубокой ностальгии по временам своей молодости, он написал много картин с изображением красавиц периода Мэйдзи. Среди них наиболее известна картина «Цукидзи Акаситё». Пользовались успехом и его портреты, изображавшие известных людей того времени. В его работах сочетались реализм и декоративная стилизация.

Работы Каваи Гёкудо (1873—1957) отличались и по стилю и по тематике от картин Киёката, Кобаяси и Маэда. Уроженец преф. Айти, Гёкудо начал карьеру в Киото, но потом переехал в Токио, где учился у Хасимото Гахо. Обученный приемам живописи школ Сидзё и Кано, а затем встретившийся с западным искусством, Гёкудо стремился соединить различные стили и создать новую форму художественного выражения. Он начинал рисовать тушью, чуть-чуть добавляя цвет, словно это размытая тушь, сочетая японскую технику с европейскими методами передачи пространства, света и тени, что нередко придавало его работам сходство с западной живописью. Большинство его картин — лирические пейзажи, пасторальные сцены, напоминающие английские акварели или китайские пейзажи художников школы Кано.

После Токио самым важным культурным центром новой Японии был Киото. В Киото широкой популярностью пользовалась местная реалистическая школа живописи Сидзё-Маруяма. Эта школа сохраняла свое влияние в период Мэйдзи и Тайсё. Ее самым известным представителем был Такэути Сэйхо (1864—1942). Учился он у крупного художника этой школы Коно Барэй, а в 1900 г. был послан в Европу на шесть месяцев изучать западное искусство. Большое впечатление на него произвели картины художников, отказавшихся от сухой академической манеры, особенно полотна Тёрнера и Коро. Это отразилось в его пейзажной живописи этого периода. Среди его лучших работ — портрет девочки-танцовщицы (*майко*) с веером и рисунки животных и рыб. На склоне лет, после поездки в Китай, он стал работать тушью, используя традиции китайской живописи периода Сун. Главным достижением Такэути Сэйхо было сочетание в живописных композициях реализма и декоративных элементов.

Известной киотоской художницей была Уэмура Сёэн (1875—1949). Ее учителем также был Коно Барэй. Ей лучше всего удавались изображения красавиц, матерей с детьми в

традициях мастеров укиё-э. Ее работы были очень популярны и награждались многими премиями. Сёэн искусно использовала линию и цвет. Она изображала традиционную Японию со вкусом и большим чувством. Среди ее картин выделяются такие, как «Мать и дитя», «Весна и осень» [190, с. 34—48].

В целом нихонга конца XIX — начала XX в. носила консервативный характер. Художники в своем творчестве чаще всего опирались на старые образы, прибегали к стилизации, хотя некоторые из них пытались связать традиционные формы японского искусства с современностью путем привнесения в них приемов и методов европейской изобразительной системы. Оставаясь на позициях традиционной живописи, они применяли светотеневую моделировку объемов и элементы перспективного построения пространства.

Творческая активность художников была весьма многообразной и нередко наполнена борьбой представителей разных школ. Так, художники ёга объединялись против художников-традиционалистов, поддерживаемых представителями реакционных политических кругов. В 1889 г. Такахаси Юити основал «Общество мэйдзийского искусства» («Мэйдзи бидзю-цу-кай»), куда вошли вернувшиеся из Европы художники реалистического направления ёга. Среди них Асаи Тю (1856—1907), Харада Наодзиро (1863—1899), Ямамото Хосуй (1850—1906) и др.

Идейным руководителем реалистического направления в ёга стал живописец Асаи Тю. «Общество мэйдзийского искусства» сплотило разрозненные силы единомышленников. Для первых мастеров японского реализма характерны наивность мировосприятия, известный натурализм, объясняющийся влиянием европейской академической школы, увлечение пленэризмом, стремление к непосредственному соприкосновению с природой, ее достоверному отображению. Очень показательны в этом отношении работы Асаи Тю «Жатва», «Весеннее поле» и «Осень в Гре».

Произведениям художников этой ориентации свойственны повествовательность сюжета, нарочитая конкретность форм реального мира, строгость композиции, мрачноватый колорит. Заслугой этих художников является расширение тематики сюжетов, их демократизация, развитие жанров в новом для Японии понимании. Пейзаж стал восприниматься как путевая зарисовка или этюд, фиксирующий конкретный вид местности, портрет — как характеристика индивидуальности

модели, бытовая картина — как отображение повседневной жизни простых людей. Эта новая трактовка жанров реализовалась в таких известных полотнах, как «Вид на Фудзи из Симадзу» Госэда Ёсимацу (1885—1915), «Каваками Тогай» Кояма Сётаро (1858—1916), «Сапожник» Харада Наодзиро, «Ночной поезд» Акамацу Ринсаку (1878—1953), «Вечер на переправе» Вада Эйсаку (1874—1959). Все эти картины хранятся в различных японских музеях.

В 1893 г. появилось еще одно объединение художников западной ориентации — «Общество белой лошади» («Хакуба-кай»), организатором которого был Курода Сэйки, в 1884—1893 гг. учившийся во Франции. Он был близок к импрессионистам. За приверженность к мягким краскам и полутонам их группу называли также «Школой сиреневых» («Мурасаки-ха»). Благодаря творчеству Курода в ёга появились картины, проникнутые лиризмом, характерным для произведений японской классической живописи. Картины Курода Сэйки полны поэтического восприятия природы и выполнены в светлой красочной гамме, которая с этого времени нашла широкое применение в японской живописи. Из работ Курода бесспорными шедеврами считаются «У озера», «Малина» и серия «Море».

Японские импрессионисты в своей творческой практике пытались сочетать методы национальной художественной традиции и европейского изобразительного искусства. О несомненном успехе их усилий свидетельствуют такие известные работы, как «Верхняя Сена» Окада Сабуроскэ (1869—1939), «Конец сентября» Накагава Хатири (1877—1922), «Осенний пейзаж» Кумэ Кэйитиро (1866—1934), «Эхо» Вада Эйсаку, «Отдых на траве» Исии Хакутэй и др. [111, с. 92—103].

На рубеже XIX и XX вв. в ёга существовали различные стили, но влияние французского импрессионизма преобладало. Возможно, что это было связано с тем, что японцам были близки характерные для этого направления созерцательность, близость к природе, умение находить значительное в случайном. Присущие классической японской гравюре черты, оказавшие в свое время влияние на французских художников, как бы вернулись в Японию в новой форме. Эскизная манера письма, стремление уловить видоизменения цвета под воздействием воздушной среды, светлая палитра, особая живописная красочность произведений стали присущи творчеству японских художников.

Еще одним течением в живописи, возникшим на рубеже XIX и XX вв., был японский романтизм. Его приверженцы сосредоточили внимание на свободе проявления субъективных чувств, на утверждении индивидуальности в искусстве. По художественному языку представители романтической школы были близки Курода Сэйки. Примером японского романтизма могут служить экспрессивные, воспевающие романтику труда полотна Аоки Сигэру, на творчество которого заметное влияние оказали писатели-романтики того времени (картина «Дары моря») и сентиментальные, поэтически идеализирующие любовь картины Фудзисима Такэдзи (1867—1943) «Облик эпохи Тэмпё» и «Бабочки» [111, с. 103—108].

Влияние авангардистских течений Запада в начале XX в. выразилось в появлении модернистских группировок — дадаистов, кубистов, футуристов. В 1913 г. авангардистски настроенные художники ёго организовали свою секцию в официальном выставочном объединении «Бунтэн», а затем вышли из него, создав отдельное общество «Вторая секция» («Ника-кай»).

Для японских графиков последняя треть XIX в. также стала трудным временем поисков нового пути в искусстве. Среди них самой многочисленной была группа традиционалистов, которые в основном придерживались художественных методов и тематики укиё-э, иногда используя отдельные приемы линейного перспективного построения пространства и светотени.

Развитие новых тенденций в японской графике было связано с деятельностью литературно-художественного журнала «Хосун», относящейся к началу XX в. Художники-графики, объединившиеся вокруг этого журнала, стали использовать новый способ создания гравюры, при котором работа на всех стадиях выполнялась одним художником, что позволяло ему полнее раскрыть свои творческие возможности. Эти произведения назывались «творческой гравюрой» (*сасаку ханга*), а метод стал применяться как к гравюре на дереве, так и к новым для Японии и быстро освоенным японскими художниками литографии, офорту, гравюре на металле и т.д.

Совершенно особую страницу в истории японской графики представляет традиционная цветная гравюра военных лет — *нисики-э*, которая получила чрезвычайно широкое распространение в годы японо-китайской и русско-японской войны. Такие гравюры, как и военные песни, служили своеобразным средством массовой агитации и пропаганды, наса-

ждавшим в народе дух вражды к противнику и националистические амбиции. В основном это были грубые, изготовленные наспех дешевые поделки, не имевшие отношения ни к искусству, ни к реальной действительности, но вполне соответствовавшие атмосфере всеобщего шовинистического угара. Менее чем за год, пока продолжалась японо-китайская война, было создано более 3 тыс. таких гравюр, которые выпускались огромными по тем временам тиражами, достигавшими иногда сотен тысяч экземпляров, и раскупались мгновенно.

Военные гравюры представляли собой ярко раскрашенные изображения кровавых сражений, подвигов и побед, на которых японцы изображались непобедимыми героями и могучими богатырями, а китайцы жалкими трусами с гримасой ужаса на лицах, с карикатурными фигурами и смешными косичками. Японцы были полны благородства, храбрости и доблести, а китайцы дрожали от страха, унижались и плакали. Общество хотело иметь портреты своих героев, и художники выполняли этот социальный заказ, поставляя на рынок изображения самодовольных японских солдат и офицеров в величественных позах и горы трупов китайцев у их ног. Эти гравюры покупали все: женщины и дети, деловые люди, интеллигенция, простой народ. Большой набор таких гравюр был преподнесен даже самому императору, поскольку тот проявил «августейший» интерес к изображению своих героев и их побед [183, с. 268—272].

Но не все военные гравюры были ремесленными поделками. Эту тему не обошел и такой крупный мастер традиционной гравюры, как Кобаяси Киётика (1847—1915). Гравюры этого художника были лучшими произведениями искусства, порожденными японо-китайской войной.

Во время русско-японской войны спрос на гравюры был уже значительно меньшим. Любопытно, что на гравюрах этого времени образ противника представлялся иначе. Если китайцев рисовали с выступающими скулами, широкими носами, раскрытыми ртами, раскосыми глазами и забавными косичками, то русские практически не отличались от японцев, если не считать более светлого цвета волос. У японцев на гравюрах был надменный вид и величественная осанка. Их изображали с лихо закрученными воинственными усами и безукоризненной стрижкой европейского образца. Лица японцев напоминали европейские. Все они были высокого роста и держались с большим достоинством, не уступая про-



Военная страница была последней в истории гравюры укиё-э. Массовая гравюра быстро утратила свое значение и была вытеснена фотографией, которая стала приобретать все большую популярность [183, с. 286—288].

На рубеже веков широкое разнообразие демонстрировал мир японской скульптуры. По-прежнему была популярна резьба по кости. Кроме миниатюрных *нэцкэ* появились и более крупные изделия из слоновой кости, но их размеры были ограничены длиной слоновых бивней. Признанным шедевром считается фигура придворной дамы высотой 60 см, созданная Асаби Гёкудзан (1843—1923). Она была представлена в 1901 г. на выставке «Ассоциации японского искусства» («Нихон бидзюцу кёкай тэнранкай»), а затем передана Управлению императорского двора. Известна и другая работа этого мастера — украшение для токонома «Череп», хранящееся в Токийском государственном музее, а также необыкновенно искусно выполненная скульптором Исигава Мицуаки (1852—1913) фигура «Каннон с рыбачьей корзиной» («Гёран Каннон») [118, т. 6, с. 43, 44].

В этот период в Японии появилась совершенно новая для ее искусства форма станковой светской скульптуры. В ней наиболее перспективным оказалось европеизированное направление, свободное от старых традиций, ставшее основным в начале XX в. Среди скульпторов, придерживавшихся этого направления, были выпускники «Кобу бидзюцу гакко», учившиеся там у итальянского скульптора В. Рагусы, и молодые люди, получившие образование в Париже и Берлине. Их произведения отличались реалистичностью исполнения и демократизмом тематики.

Еще одним существенным направлением в деятельности скульпторов этого периода было возрождение традиционной деревянной скульптуры, которая пребывала в упадке в связи с повальным увлечением художников всем западным в первой половине периода Мэйдзи. С оживлением националистических тенденций возродился и интерес к деревянной скульптуре. В 1889 г. было создано «Отделение традиционной скульптуры» в Токийской художественной школе, где обучали почти забытому искусству резьбы по дереву. Возрождение этого старого искусства, как и нихонга в живописи, отвечало политическому курсу на создание обновленного традиционного национального искусства.

Первым учителем в этом отделении стал буддийский скульптор Такэути Кюити (1857—1916), который приобрел 215

известность, занимаясь резьбой по кости. Примерно в 1882 г. он оставил это занятие и уехал в Нара, где занялся традиционной резьбой по дереву. Затем он переехал в Токио и вместе с другим выдающимся буддийским скульптором Такамура Коун (1852—1934) развернул активную творческую и педагогическую деятельность. Японская деревянная скульптура получила новый стимул к развитию. Лучшие работы ее мастеров стали экспонироваться на выставках внутри страны и за рубежом. Например, на Международной выставке в Чикаго экспонировались выполненная Такэути Кюити скульптура «Богиня искусств», «Старая обезьяна» работы Такамура Коун, «Каннон в белых одеждах» Исикава Мицуаки и др. Эти скульптуры до сих пор считаются шедеврами и хранятся в японских государственных и муниципальных музеях.

Но мастера скульптуры традиционного направления не чуждались и новых веяний. Так, следствием западного влияния было распространение монументальной скульптуры, выполненной из литой бронзы с использованием европейской техники. В Токио начали сооружать памятники историческим личностям. Первым из них был памятник Омура Масудзиро, герою мэйдзийских событий, павшему за императора (скульптор Окума Удзихиро), установленный в Токио в районе Кудан; конная статуя Кусуноки Масасигэ, военачальника XIV в., считавшегося образцом преданности императору (скульптор Такамура Коун), установленная в 1900 г. на площади перед императорским дворцом; памятник мятежному Сайго Такамори (скульптор Такамура Коун), установленный в 1898 г. у входа в парк Уэно [118, т. 6, с. 47].

Наряду с возрождением традиционного японского искусства продолжалась активная деятельность последователей европейского стиля, хотя после закрытия «Кобу бидзюцу гакко» они оставались как бы вне официального признания. Однако к концу века, когда начался отход от принципа *кокусуй тюсин* («главенство национальной сущности») и европеизация снова получила права гражданства, стало возможным обучение ваянию европейского стиля, и навыки, привитые Рагуса, стали передаваться его учениками следующим поколениям. На отделении скульптуры в Школе искусств резьба по дереву и лепка были одинаково дозволены.

Многие скульпторы в дальнейшем успешно осваивали европейскую технику. Так, Ватанабэ Осао, окончивший отделение скульптуры в 1899 г., Аоки Сотокити, выпускник 1901 г., и многие другие начинали с резьбы по дереву, а по-

том уезжали учиться в Европу и по возвращении на родину занимались скульптурой европейского стиля. В 1867 г. студенты отделения скульптуры и его выпускники создали общество «Сэйнэн тёсо-кай» («Молодежное общество ваяния») и стали демонстрировать свои достижения на различных выставках. К тому же они регулярно до 1905 г. устраивали и свои выставки.

Среди молодых скульпторов выделялся ученик Такамура Коун — Ёнэхара Ункай (1869—1925), использовавший новый способ моделирования при создании бронзовых скульптур. Еще один талантливый скульптор — Синкай Такэтаро (1868—1927) в 1900 г. уехал учиться во Францию, а затем в Германию. В 1902 г. он вернулся на родину и развернул активную творческую и педагогическую деятельность при объединении художников «Тайхэйё гаккай» («Тихоокеанское общество художников»), демонстрируя новые работы на выставках этого общества. Там же показывал свои скульптуры работавший по мрамору во французской манере Китамура Сикай (1871—1927).

Таким образом, традиционная резьба по дереву и ваяние в европейском стиле развивались параллельно. В 1907 г. Министерство просвещения организовало большую художественную выставку «Момбусё бидзюцу тэнранкай» («Художественная выставка Министерства просвещения»), на которой были представлены работы этих двух направлений. Такая выставка стала устраиваться регулярно и под сокращенным названием «Бунтэн» вошла в историю японского искусства [118, т.6, с. 49—51]. В ней участвовали скульпторы и художники как западной, так и традиционной японской ориентации. Выставка привлекала широкую публику и была полна посетителей ежедневно. Энтузиазм зрителей был воодушевляющим. Был создан специальный комитет по устройству художественных выставок. В него вошли такие крупные деятели изобразительного искусства того времени, как Хасимото Гахо, Кавабата Гёкусё, Араки Кампо, Тэрасаки Когё, Симокура Кандзан, Кикичи Хобун, Такэути Сэйхо, Ногуты Сёхин, Имао Кэйнэн, Каваи Гёкудо, Ёкояма Тайкан, Ямамото Сюнкё, Мацумото Фуко, Кобори Томото, а также некоторые известные критики. Выставки устраивались каждую осень до 1919 г., когда их функции были переданы Императорской академии искусств.

Эти выставки давали возможность под одной крышей продемонстрировать творческие достижения художников раз- 217

личных школ и эстетических позиций. В этот период старое и новое, традиционализм и вестернизация взаимодействовали во всех сферах искусства, как и вообще в цивилизации Японии нового времени. В работах художников и скульпторов причудливо смешивались романтизм, натурализм, классицизм, формализм и другие художественные направления прошлого и настоящего [220, с. 285, 286]. В музеях Японии до сих пор хранятся работы скульпторов того времени — «Сюзанна» (1909 г., терракота) Фудзикава Юдзо (1883—1935), «Купание» (1907 г., обожженный гипс) Синкай Такэтаро (1868—1927), «Труд» (1909 г., обожженный гипс), «Женщина» (1910 г., бронза) Огивара Моризэ (1879—1910) и др.

Большое влияние на японских скульпторов этого времени оказало творчество О.Родена. Первым с ним познакомился Огивара Моризэ. В 1901 г. в художественном салоне Парижа он случайно увидел скульптуру «Мыслитель» Родена и был потрясен ее выразительностью. Он понял, что внутреннее содержание образа гораздо важнее его внешней формы. Огивара воспринял эту идею и стал одним из создателей современной скульптуры в Японии. Он реализовал эту идею не только в своем творчестве, но и в статьях, адресованных и художникам, и широкой публике.

Под влиянием творчества Родена молодые японские скульпторы стремились к полной реформе отечественной пластики. Увлечение творчеством Родена было повальным, его полюбили все, начался бум вокруг его имени, который называли «роденизмом». Для своего кумира японские художники собирали старые гравюры укиё-э, которыми Роден очень интересовался. В ответ Роден прислал в Японию три небольшие бронзовые скульптуры. Это были первые произведения Родена, которые увидели японцы. В 1910 г. по случаю 70-летия Родена была устроена большая выставка и выпущен специальный номер литературно-художественного журнала «Сиракаба» («Белая береза») [72, с. 97—99].

Произведения Огивара Морэ и Фудзикава Юдзо, находившихся под особенно сильным влиянием Родена, могут рассматриваться как первые образцы современной скульптуры западного стиля в подлинном смысле этого слова.

В производстве изделий декоративно-прикладного искусства к концу XIX в. сложилось три сферы, каждая из которых обладала своей спецификой. Это, во-первых, художественная промышленность, выросшая из мелких мануфактур, ведущими отраслями которой были фарфоровая и текстильная.

Во-вторых, профессиональное творчество художников различных специальностей (керамика, фарфор, ткачество, роспись тканей, изделия из металла, дерева, лака, куклы и т.д.). В-третьих, народные художественные ремесла (бытовая керамика, ручное ткачество, резьба по дереву, всевозможное плетение, игрушки и т.п.). Определились две основные тенденции развития современного декоративно-прикладного искусства — традиционалистская и неотрадиционалистская. Мастера первого направления следовали старым образцам, стремились возродить забытые традиции, восстанавливали древние способы производства. Приверженцы второго направления пытались сочетать японскую технологию с европейскими формами и декором.

В 1887 г. было создано первое художественно-промышленное училище в Канадзаве, в 1901 г. открыто отделение промышленного проектирования в Токийском высшем промышленном училище. Под влиянием немецкого новаторского движения художников-модернистов «Сецессион»<sup>18</sup> в Японии возникло первое объединение молодых дизайнеров и архитекторов — «Бунри-ха» («Школа функционализма»), которое выступало за функционализм, внедрение искусства в промышленность, использование новых конструкций и материалов.

О характере развития японской художественной промышленности в целом можно судить по новшествам в керамическом производстве. С появлением европейских тугоплавких керамических красок для росписи фарфора, дающих возможность получения разнообразных оттенков одного цвета, изменился и характер декора, стиль которого, как и форма изделий, стал приспосабливаться к вкусам зарубежного покупателя. Изделия, предназначенные на экспорт, отличались неапонскими формами, орнаментом и назначением: это парные вазы, столовые и чайные сервизы европейского образца. С начала XX в. предназначенная для вывоза фарфоровая посуда стала маркироваться. На мировом рынке появилась массовая продукция с надписью «Nippon», позже «Japan» или «Made in Japan».

В 1904 г. в Нагое построили крупную фарфоровую фабрику, где было налажено массовое производство изделий на экспорт, в частности столовых и чайных сервизов, продававшихся во всех странах мира. Эта продукция, ориентирован-

<sup>18</sup> «Сецессион» — название объединений художников, возникших в Мюнхене (1892 г.), в Вене (1897 г.) и в Берлине (1899 г.), которые отвергали академические доктрины и выступали провозвестниками стиля модерн.

ная на зарубежного потребителя, стилистически не была связана с традиционными изделиями.

С начала XX в. художественная промышленность Японии стала развиваться как отрасль легкой индустрии, и многие изделия декоративно-прикладного искусства этого периода, созданные специально для европейцев, носили псевдояпонский характер. Однако в основном мастера декоративно-прикладного искусства продолжали развивать национальные традиции, сложившиеся в предшествовавшие исторические эпохи, сохраняя высокую культуру ручного ремесленного производства предметов, связанных с особенностями японского традиционного быта. Так, художники, изготавливавшие изделия из лака, работали в традициях мастеров XVII—XVIII вв. и широко использовали пейзаж как основной мотив росписи. Молодые художники стремились внести некоторые изменения в привычные способы производства. Например, Умэдзава Рюсин (1874—1955) не без успеха пытался обновить традиционную роспись по лаковой поверхности, применяя новые красители.

Неизменно высоким осталось качество художественной обработки металла. Японские мастера славились умением украшать мечи, вазы для цветов, курительницы и другие изделия из металла. Применялась гравировка, насечка, инкрустация цветными металлами, художественное литье. Значительное развитие, особенно в Киото и Токио, получила техника перегородчатых эмалей. Многие мастера достигли замечательных успехов. Среди них Цукамото Кайсукэ (1828—1897) и его ученик Намикава Ясуюки (1845—1927), произведения которого отличаются мягким изысканным колоритом, искусной передачей мельчайших деталей с помощью рисунка перегородок из золотой и серебряной проволоки. В Токио была открыта мастерская, в которой трудились художники, стремившиеся приблизиться к живописи. Они начали изготовление эмалей без перегородок, что усиливало живописный эффект, а также ускоряло и удешевляло процесс производства [118, т. 6, с. 200—212, 228].

Наиболее распространенным видом декоративно-прикладного искусства была керамика, чрезвычайно разнообразная по стилю, так как художники-керамисты в своих творческих поисках обращались к различным источникам. Известные мастера Итая Хадзан (1872—1963) и Итигуро Мунэмаро (род. в 1893 г.) в основном ориентировались на классические китайские образцы, но создавали и изделия в стиле традицион-

ной японской керамики типа *карацу*. Керамисты из Арита продолжали изготавливать фарфор *иронабэсима* и *какиэмон* с традиционной полихромной росписью — подглазурной кобальтом и надглазурной цветными эмалями. Изображались, как правило, птицы, цветы и пейзажи. Были мастера, которые создавали наборы для чайной церемонии, стремясь возродить секреты традиционной керамики *орибэ* и *бидзэн*. Некоторые из них пытались придать современный характер традиционным чертам. Эти изделия отличались простотой форм, мягкостью линий, строгостью колорита и лаконичностью декора.

Керамист Китаодзи Росандзин (1883—1959) изучал особенности технологии старых печей и выпускал чаши для чайной церемонии различных традиционных стилей, что не помешало ему выработать свой собственный оригинальный стиль, отличавшийся свободой, характерной для нового времени [118, т. 6, с. 212—217].

В текстильном производстве на рубеже веков отмечался значительный прогресс. Традиционное и новое причудливо сочетались в методах крашения и ткачества, в характере узора на ткани.

Крупнейшим центром текстильной промышленности по-прежнему оставался Киото. Квартал Нисидзин, где вырабатывалась драгоценная парча *нисидзин-ори*, неизменно был вне конкуренции в японской шелковой промышленности. Новым стимулом развития для этой сферы стало использование некоторых элементов европейской техники. Появились и новые виды изделий: панно, экраны, занавески, скатерти, гобелены и т.д. Высокое качество и несомненные художественные достоинства этих замечательных произведений японского искусства снискали им всемирную славу. Достопримечательностью Киото до наших дней остается традиционный ручной способ крашения *юдзэн-дзомэ*, названный по имени его создателя Миядзаки Юдзэна (1654—1736), позволяющий воспроизводить тонкий графический рисунок на шелковой ткани [118, т. 6, с. 223—226].

В целом можно сказать, что в конце XIX — начале XX в. во всех сферах японского изобразительного искусства четко различались три потока: заимствование западного стиля, возрождение национальной традиции и стремление к гармоническому сочетанию нового и старого. Сначала японцы бездумно устремились к зарубежному опыту, затем поспешно вернулись к осознанию национальных ценностей и встали на

трудный путь создания своего собственного искусства на базе отечественного и зарубежного. Конечно, это было искусство переходного периода, но путь этот обещал и принес успех в будущем.

Скажем несколько слов и о судьбе таких широко распространенных в Японии до наших дней элементах традиционного комплекса культуры, как чайная церемония и искусство аранжировки цветов — *икэбана*.

Одним из культурных завоеваний японских горожан в момент перехода от средневековья к новому времени было освоение заимствованного в дзэнских монастырях и по-своему осмысленного ритуала чайной церемонии.

После «открытия» страны в связи с курсом на общую европеизацию культуры чайная церемония как атрибут японского феодализма на некоторое время потеряла свою популярность. Мастера чайной церемонии утратили статус почитаемых наставников стереотипного этикета и лишились заработков. Многие из них бедствовали, а некоторые пытались перестроить чайную церемонию в соответствии с духом времени. Например, глава школы (*измото*) Ура Сэнкэ в 1872 г. разработал этикет для чайной церемонии в европейской обстановке с использованием столов и стульев.

Однако с распространением националистических тенденций взгляд на чайную церемонию снова изменился. Она вновь рассматривалась как один из видов традиционной национальной культуры и с конца 70-х годов опять стала популярной. С 1880 г. чайные церемонии регулярно проводились во многих крупных храмах, в 1886 г. было официально отмечено 300-летие со дня Великой чайной церемонии, организованной Хидэеси в Китано, в 1887 г. в императорском дворце в Киото была устроена торжественная чайная церемония в честь императора Мэйдзи, в 1890 г. широко отмечалось 300-летие со дня рождения Сэна Рикю (1520—1591), основателя школы чайной церемонии «Сэнкэ», существующей и поныне (см. [144]).

Для «пути чая в новое время» (*киндай-но садо*) характерна дальнейшая демократизация и формализация, а деятельность учителей-наставников как проповедников этического учения стала превращаться в откровенный бизнес. Изменился и состав руководителей в этой сфере. Если до революции Мэйдзи он был исключительно мужским, то к концу XIX в. среди преподавателей и мастеров заметно возросло число женщин



Не оставалось неизменным и искусство икэбаны, в частности для проведения чайной церемонии. До конца XVII в. ведущей считалась старая киотоская школа Икэнбо, а основной формой композиций — *рикка*, вертикальная цветочная композиция. Кроме того, существовали применявшиеся разными школами разнообразные формы *тябана*, цветочной композиции, предназначенной для помещения, в котором происходит чайная церемония. Но пышные *рикка* не гармонировали со строгой простотой небольших помещений для чайной церемонии и жилищем простых людей, а скромные *тябана* терялись в обстановке парадных дворцовых помещений. Назрела необходимость создания каких-то общих национальных форм аранжировки цветов, отвечавших потребностям жизни всех слоев общества нового времени.

На выполнение этой задачи была направлена деятельность молодых специалистов из школы Икэнбо. Однако их стремление к творческому обновлению наталкивалось на сопротивление консервативного руководства школы. Чтобы обойти это препятствие, им приходилось показывать свои новаторские работы под псевдонимами. Сначала они экспериментировали на базе *рикка*, но эта форма не годилась для создания композиций, в которых нуждались простые люди, и им пришлось обратиться к изучению образцов, введенных в свое время Сэном Рикю и разрабатывавшихся в повседневной практике многочисленных школ чайной церемонии.

Этот обширный материал был систематизирован и начал публиковаться в виде практических руководств по аранжировке цветов. Предлагавшиеся образцы цветочных композиций создавались под сильным влиянием *тябана*.

Таким образом, в основу общенационального стиля икэбаны были положены формы, разработанные на базе композиций, бытовавших в среде горожан [80, с. 134, 135].

Еще со времени усиления влияния конфуцианства икэбана стала рассматриваться как средство морального воспитания и насаждения нравственных начал. В связи с этим в композицию вкладывалось усложненное абстрактно-философское содержание, облеченное в стереотипизированную форму. С конца XVIII в. во всех школах икэбаны утвердилась единая базовая форма, которая должна была непременно содержать три разновысокие основные ветви композиции. Самая высокая ветвь символически олицетворяла небо, самая низкая — землю и средняя — человека, который находится между ними и должен повиноваться их воле. В разных шко-

лах толкование символики ветвей и их названия могли варьироваться, но общий смысл композиций был почти однозначным.

Таким образом, оттолкнувшись от эстетики непринужденной аранжировки простых цветов, украшавших помещения для чайной церемонии и жилища, икэбана пошла по линии идеологизации и формализации, а свободное творчество в ней уступило место составлению канонических трехвершинных композиций с символическим содержанием. По мере распространения этого вида бытовой культуры и активизации деятельности различных школ, разрабатывавших методику преподавания на общей базе, формализация зашла так далеко, что икэбана почти полностью утратила первоначальный характер живого творчества, сближавшего ее с искусством. Рассматриваемая как особый японский путь совершенствования личности, воспитания моральных основ и формирования мировоззрения, икэбана из эстетической категории превратилась в этическую — *кадо* («путь цветка»), а ее мастера и преподаватели стали выступать в роли духовных наставников консервативной ориентации [80, с. 139—141].

Крах старой феодальной системы и перемены в жизни общества, последовавшие за революцией Мэйдзи, нанесли школам икэбаны серьезный удар. Их измото лишились поддержки властей, потеряли учеников и покровителей из числа крупных феодалов, а устремления горожан, связанные с политическим курсом нового правительства, находились вне сферы традиционных искусств. Столкнувшись с жизненными невзгодами и материальными трудностями, многие школы прекратили свою деятельность, а их руководители были вынуждены покинуть большие города и перебраться в провинцию в поисках хоть какого-нибудь заработка. В особенно тяжелом положении оказалась самая старая и наиболее консервативная школа Икэнобо, поддерживавшая тесные связи с военным правительством.

В годы буржуазных преобразований, когда старые школы икэбаны пребывали в состоянии упадка и застоя, появилась новая школа аранжировки цветов — Бундзинха («Школа интеллектуалов»), объединившая либерально настроенных интеллигентов различных профессий. Представители этой школы выступали за дилетантизм и свободу творчества, утверждая ценность и правомерность нерегламентированного художественного самовыражения в свободное время. Иногда они по приглашению чиновников нового правительства ук-

рашали своими оригинальными цветочными композициями помещения для приемов и общественные учреждения. Их работы отличались свежестью и поэтичностью. Они оставили заметный след в истории икэбаны, но их творцы не были ни профессионалами, ни дельцами и не смогли закрепить свои достижения. Когда же начались гонения на либералов, их деятельность сошла на нет [80, с. 143—145].

В 80-е годы в связи с новым политическим курсом и ростом националистических настроений сложилась ситуация, благоприятствовавшая оживлению всех видов японской традиционной культуры, в том числе икэбаны. Возобновила свою деятельность школа Икэнобо. Измото большинства школ вернулись в столицу и другие крупные центры и отметили возрождение своей деятельности пышными праздниками и организацией больших выставок, где были представлены цветочные композиции, выдержанные в духе старых стереотипов.

Правые националисты приветствовали возрождение искусства икэбаны как одно из проявлений «японской национальной сущности». Подъем шовинистических настроений, вызванный японо-китайской войной, сопровождался небывалым расцветом всех школ икэбаны, число которых к этому времени достигло нескольких сотен [80, с. 146—148].

Тесно связанный с повседневной реальностью мир икэбаны не мог остаться в стороне от европейских веяний. В него пришли новые цветы и идеи. Первым их использовал один из мастеров школы Икэнобо — Охара Унсин (1861—1916). Унсин интересовался такими традиционными японскими искусствами, как выращивание карликовых деревьев — *бонсай* и создание миниатюрных ландшафтов — *бонкэй*. Он использовал широкие и неглубокие горшки типа подносов, применявшиеся в этих искусствах, как вазы для расстановки цветов, создавая необычные композиции с использованием новых материалов, гармонизировавшие с европейской обстановкой. В 1897 г. на выставке цветов в Осака он показал 30 таких композиций. Этот стиль аранжировки цветов, названный им *морибана*, в дальнейшем приобрел широкое распространение, а сам Унсин ушел из Икэнобо и стал основателем новой современной школы икэбаны, получившей его имя. Она превратилась в одну из самых крупных школ в этой сфере и сохраняет свое положение до наших дней [80, с. 150—152].

В целом процесс выработки современных форм архитектуры, изобразительного и прикладного искусства проходил, как

и в других сферах культурной жизни страны, на основе творческого заимствования достижений Запада. Особенно ярко это проявилось в области зодчества, где применение новых материалов и методов строительной техники привело к радикальной модернизации центральных районов крупных городов. Приданию европейского облика городскому пейзажу способствовало также появление на площадях, в парках монументальной светской скульптуры, до того времени не существовавшей в Японии.

В мире живописи в этот период сложились сохраняющиеся в главных чертах до наших дней три направления: западное, традиционное и смешанное, стремившееся к их гармоническому сочетанию.

Наиболее важным результатом западного влияния на японское прикладное искусство было возникновение массовой художественной промышленности, ставшей важной частью легкой индустрии страны, а также значительное расширение сферы функционирования профессионального творчества отдельных мастеров и народных художественных ремесел.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В жизни каждого народа бывают эпохи, имеющие решающее значение для его дальнейшего историко-культурного развития. Для Японии таким временем была несомненно эпоха Мэйдзи, явившаяся связующим звеном между «закрытой» страной позднего средневековья и современной Японией. Это была эпоха интернационализации японской культуры и включения ее в мировой культурный процесс.

В этот сравнительно короткий в историческом масштабе отрезок времени Япония, открыв для себя важнейшие культурные достижения Запада, сумела, осмыслив их, взять то, что было необходимо для формирования собственного национального варианта современной культуры. В результате небывалого по своей интенсивности процесса развития новых идей, новых типов и форм художественного видения в Японии возникли современная литература и живопись, современные виды театрального и музыкального искусства и т.д. Произошло значительное расширение всего диапазона культуры, начиная от богатства тематики и кончая глубиной освоения реальности. Вместе с тем ускоренный процесс модернизации культурной жизни страны не помешал Японии сохранить все наиболее ценное из своего культурного наследия. Возник удивительный сплав традиционного и новаторского, восточного и западного, являющийся и поныне одной из важнейших характерных особенностей современной японской культуры.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

### На русском языке

1. Анарина Н.Г. Японский театр Но. М., 1984.
2. Арутюнов С.А., Светлов Г.Е. Старые и новые боги Японии. М., 1968.
3. Безмоздин Л.Н. Художественно-конструктивная деятельность человека. М., 1975.
4. Бродский В.Е. Японское классическое искусство. Очерки. Живопись. Графика. М., 1969.
5. Бугаева Д.П. Японские публицисты конца XIX в. М., 1978.
6. Гальперин А.Л. Социально-экономические предпосылки буржуазной революции в Японии. — Япония. Вопросы истории. М., 1959.
7. Гривкин В.С. Из истории «национальной науки» (кокугаку) в Японии. — Историко-филологические исследования. Сб. статей к 75-летию акад. Н.И. Конрада. М., 1967.
8. Григорьева Т.П. Одинокий странник. М., 1967.
9. Григорьева Т.П. Японская художественная традиция. М., 1979.
10. Гришелева Л.Д. Театр современной Японии. М., 1977.
11. Гришина В.А. Исикава Такубоку — критик и публицист. М., 1981.
12. Громковская Л.Л. Токутоми Рока. М., 1983.
13. Гундзи М. Японский театр кабуки. М., 1969.
14. Долин А.А. Японский романтизм и становление новой поэзии. М., 1978.
15. Жуков Е.М. К вопросу об оценке «революции Мэйдзи». — Вопросы истории. 1968, № 2.
16. Иванова Г.Д. Котоку — революционер и литератор. М., 1959.
17. Иванова Г.Д. Мори Огай. М., 1982.
18. Ивасаки А. История японского кино. М., 1966.
19. Идзу Тосихико и др. История современной японской литературы. М., 1961.
20. Исикава Такубоку. Избранная лирика. Пер. В.Марковой. М., 1971.
21. Исикава Такубоку. Стихи. Пер. В.Марковой. М., 1957.
22. Искусство стран и народов мира. Энциклопедия. Т. 5. М., 1981.
23. Иэнага Сабуро. История японской культуры. М., 1972.
24. Кин Д. Японская литература XVII—XIX столетий. М., 1978.
25. Кин Д. Японцы открывают Европу. 1720—1830. М., 1972.
26. Кодзэи Ёсисигэ. Современная философия. Заметки о «духе Ямато». М., 1974.

27. Козловский Ю.Б. Современная буржуазная философия в Японии. М., 1977.
28. Комаровский Г. Пять тысяч Будд Энку. М., 1968.
29. Конрад Н.И. Запад и Восток. М., 1972.
30. Конрад Н.И. Избранные труды. История. М., 1974.
31. Конрад Н.И. Избранные труды. Литература и театр. М., 1978.
32. Конрад Н.И. Очерк истории культуры средневековой Японии. М., 1980.
33. Конрад Н.И. Очерки японской литературы. М., 1973.
34. Конрад Н.И. Японская литература. М., 1974.
35. Котоку Сюсуй. Накануне казни. Пер. В.Марковой. — Японская поэзия. М., 1956.
36. Куникида Doppo. Избранные рассказы. Пер. Т.Топеха. М., 1958.
37. Лещенко Н.Ф. «Революция Мэйдзи» в работах японских историков-марксистов. М., 1984.
38. Накамура Синтаро. Японцы и русские. М., 1983.
39. Нанивская В.Т. Система «морального воспитания» в японской школе. Автореф. канд. дис. М., 1983.
40. Нацумэ Сосэки. Ваш покорный слуга кот. Пер. Л.Коршикова и А.Стругацкого. М., 1960.
41. Нацумэ Сосэки. Мальчуганы. Пер. Р.Карлиной. М., 1956.
42. Нацумэ Сосэки. Сансиро. Затем. Врата. Пер. А.Рябкина. М., 1973.
43. Нацумэ Сосэки. Сердце. Пер. Н.Конрада. Л., 1935.
44. Неверов С.В. Общественно-языковая практика современной Японии. М., 1982.
45. Николаева Н.С. Декоративное искусство Японии. М., 1972.
46. Николаева Н.С. Японские сады. М., 1975.
47. Очерки новой истории Японии (1640—1917). М., 1958.
48. Попов К.М. Япония. Очерки развития национальной культуры и географической мысли. М., 1964.
49. Просветительство в литературах Востока. М., 1973.
50. Радуль-Затуловский Я.Б. Из истории материалистических идей в Японии в XVII — первой половине XIX в. М., 1972.
51. Радуль-Затуловский Я.Б. Конфуцианство и его распространение в Японии. М.—Л., 1947.
52. Рехо К. Русская классика и японская литература. М., 1987.
53. Светлов Г.Е. Путь богов. М., 1985.
54. Симадзаки Тосон. Нарушенный завет. Пер. Н.Фельдман. М., 1955.
55. Симадзаки Тосон. Семья. Пер. Б.Поспелова и А.Рябкина. М., 1966.
56. Тангэ Кэндзо. Архитектура Японии. Традиции и современность. М., 1975.
57. Таяма Катай. Рядовой. Пер. Г.Иммерман. — Восточный альманах. Вып. 2. М., 1958.
58. Токутоми Рока. Куросиво. Пер. И.Львовой. М., 1957.
59. Токутоми Рока. Хототогису, трагедия женской души. Пер. Л.Жданова. СПб., 1913.
60. Топеха П.П. К вопросу о характере «Мэйдзи исин». — Историко-филологические исследования. М., 1967.
61. Файнберг Э.Я. Русско-японские отношения в 1697—1875 гг. Л., 1960.

62. *Хамamura Ёнэдзо и др.* Кабуки. М., 1965.
63. *Хани Горо.* История японского народа. М., 1957.
64. *Хигути Итиё.* Под Новый год. Пер. И.Львовой. — Восточный альманах. Вып. 1. М., 1957.
65. *Цуцуми Сэйдзи.* Пути перемен. М., 1982.
66. Человек и мир в японской культуре. М., 1985.
67. *Эйдус Х.Т.* Очерки новой и новейшей истории Японии. М., 1955.
68. Япония наших дней. М., 1983.
69. Японская гравюра. Альбом. М., 1963.
70. Японская поэзия. М., 1956.

### На японском языке

71. *Абэ Дзиро.* Токугава дзидай-но гэйдзюцу то сякай (Искусство и общество в эпоху Токугава). Токио, 1971.
72. *Адзума Тамаки.* Тайсёки-но сэйсюн гундзо (Молодежь годов Тайсё). Токио, 1984.
73. *Аида Юдзи.* Нихон-но фудо то бунка (Природные условия Японии и культура). Токио, 1972.
74. *Араи Коитиро.* Моногатари. Киндай нихон бунгаку си (Моногатари. История японской литературы нового времени). Токио, 1967.
75. *Вада Сигэдзиро.* Нихон бунгаку си. Киндай то гэндай (История японской литературы. Новое и новейшее время). Токио, 1966.
76. *Гото Ёси.* Нихон гэйно си нюмон (Введение в историю японского театрального искусства). Токио, 1964.
77. Гэйнодзитэн (Словарь по традиционному театральному искусству). Токио, 1961.
78. Гэндай нихон сисоси (История общественной мысли современной Японии). Т. 1, Токио, 1971.
79. *Иидзука Юитиро.* Кабуки гайрон (Введение в мир кабуки). Токио, 1928.
80. Икэбана. Дэнто гэйдзюцу кодза (Икэбана. Лекции по традиционному искусству). Т. VII. Токио, 1954.
81. *Ирокава Дайкити.* Мэйдзи-но бунгаку (Литература периода Мэйдзи). Токио, 1982.
82. Исикава Такубоку дзэнсю. (Собрание сочинений Исикава Такубоку) Токио, 1967—1968.
83. *Ито Кокан.* Тя то дзэн (Чайная церемония и дзэн). Токио, 1977.
84. *Ито Ясудзи.* Мохо, бунка, нихондзин (Подражание, культура, японцы). Токио, 1952.
85. Кабуки. Бунраку. Дэнто гэйдзюцу кодза (Кабуки. Бунраку. Лекции по традиционному искусству). Т. I, II. Токио, 1955.
86. Кабуки дзитэн (Словарь по кабуки). Токио, 1958.
87. *Каватакэ Сигэтоси.* Нихон энгэки дзэнси (Общая история японского театра). Токио, 1966.
88. *Камэи Кацунитиро.* Нихондзин-но дэнто (Традиции японцев). Токио, 1956.
89. *Като Сюити.* Нихон бунгаку си дзёсэцу (Введение в японскую литературу). Т. 1, 2. Токио, 1975.



90. *Като Сюити*. Нихон ути то сото (Внешние и внутренние аспекты японской культуры). Токио, 1969.
91. *Кёйку кихонхо*. Кокумин кёйку (Основной закон по образованию. Спецвыпуск: Народное образование). Токио, 1977.
92. *Киндай нихон бидзюуси* (История японского изобразительного искусства нового времени). Токио, 1977.
93. *Киндай нихон сисоси* (История общественной мысли Японии нового времени). Т. 1. Токио, 1958.
94. *Кода Рохан сю* (Сочинения Кода Рохан). Токио, 1954.
95. *Кодза нихон эйга* (Лекции о японском кинематографе). Т. 1—7. Токио, 1986.
96. *Кодзиэн* (Энциклопедический словарь). Токио, 1959.
97. *Коно Т. и др.* Мэйдзи но бунгаку (Литература периода Мэйдзи). Токио, 1972.
98. *Котоку Сюсуй*. Котоку Сюсуй-но никки то сёсэки (Дневники и работы Котоку Сюсуй). Токио, 1964.
99. *Кояма Ивао*. Нихон миндзоку-но кокоро (Сердце японской нации). Токио, 1977.
100. *Кувабара Такэо*. Дэнто то киндай (Традиции и современность). Токио, 1972.
101. *Кусака Киминдо*. Син бунка сангё рон (Об индустрии новой культуры). Токио, 1980.
102. *Мацумото Нобухиро*. Тоа миндзоку бунка рон (О культуре восточно-азиатских народов). Токио, 1968.
103. *Мацумото Санносукэ*. Нихон сэйдзи сисоси гайрон (Очерк истории политики и идеологии Японии). Токио, 1975.
104. *Миндзоку гэйно* (Народное искусство). Т. IV. Дэнто гэйдзюцу кодза (Лекции по традиционному искусству). Токио, 1956.
105. *Миягава Тору*. Гэндай нихон сисоси (История современной японской идеологии). Т. 1. Мэйдзи исин то нихон-но кэймосоги (Революция Мэйдзи и японское просветительство). Токио, 1971.
106. *Мори Огай дзэнсю* (Собрание сочинений Мори Огай). Т. 1—18. Токио, 1923—1927.
107. *Мэйдзи бунка дзэнсю* (Материалы по культуре периода Мэйдзи). Токио, 1969.
108. *Мэйдзи бунка си* (История культуры периода Мэйдзи). Т. 9. Токио, 1954.
109. *Мэйдзи бунка си* (История культуры периода Мэйдзи). Т. 3. Токио, 1955.
110. *Мэйдзи исин си кэнкю* (Исследования по истории реставрации Мэйдзи). Токио, 1933.
111. *Мэйдзи кёйку сэйдо хаттацу си* (История развития системы образования в период Мэйдзи). Токио, 1964.
112. *Мэйдзи Тайсё-но бидзюцу* (Искусство в годы Мэйдзи-Тайсё). Т. 1—3. Токио, 1981.
113. *Ноката Кацуносукэ*. Укиё-э дзакки (Заметки об укиё-э). Токио, 1943.
114. *Нарамото Тацую*. Бусидо-но кэйфу (Истоки бусидо). Токио, 1974.
115. *Нацумэ Сосэки*. Сосэки дзэнсю (Собрание сочинений Нацумэ Сосэки). Т. 1—20. Токио, 1928—1929.
116. *Нисияма Мацуносукэ*. Гэндай-но измото (Современные измото). Токио, 1962.

117. *Нисияма Мацуносукэ*. Измото-моногатари (Рассказ об измото). Токио, 1971.
118. Нихон бидзюцу дзэнси (Всеобщая история японского изобразительного искусства). Т. 1—6. Токио, 1969.
119. Нихон бунгаку синси киндай (Новая история японской литературы. Новое время). Токио, 1990.
120. Нихон бунка-но рэкиси. Т. 12. Тайсё Сёва (История японской культуры годов Тайсё-Сёва. Т. 12). Токио, 1981.
121. Нихон бунка-но тэмбо (Перспективы японской культуры). Токио, 1969.
122. Нихон бунка рон (Теория японской культуры). Токио, 1966.
123. Нихон бунка си (История японской культуры). Т. 1—3. Токио, 1977.
124. Нихон бунка си дзитэн (Словарь японской культуры). Токио, 1962.
125. Нихон дэнсин дэнва косо нидзюго нэн си (История 25-летнего развития японского телеграфа и телефона). Токио, 1978.
126. Нихон ёгаку гайси (История европейской музыки в Японии). Токио, 1978.
127. Нихон-но дзиндзя то мацури (Японские синтоистские храмы и праздники). Токио, 1970.
128. Нихон рэкиси: Иванами кодза (История Японии. Серия лекций издательства Иванами). Т. 1—23. Токио, 1962—1964.
129. Нихон си нэмпё (Японская история. Хронология). Токио, 1966.
130. Нихон сэйкацу бункаси (История бытовой культуры Японии). Т. VII. Сэйо бумэй сёгэки (Вторжение западноевропейской цивилизации). Токио, 1987.
131. Нихон эйга хаттацуси (История развития японского кино). Т. 1—5. Токио, 1980.
132. *Огуро Тоёси*. Эйга то томо-ни годзюнэн (50 лет вместе с кино). Коти, 1981.
133. *Одагири Хидэо*. Гэндай бунгаку си (История современной литературы). Т. 1—2. Токио, 1975.
134. Онгаку годзюнэн (50 лет музыкального развития). Токио, 1950.
135. *Саката Ёсиро*. Мэйдзи дзэн-ханки-но насинаризуму (Японский национализм в начале периода Мэйдзи). Токио, 1958.
136. *Сёдзи Сэнсуй*. Инсацу бунка си (История книгопечатания). Токио, 1957.
137. *Сёдзи Сэнсуй*. Нихон-но сёбуцу (Японская книга). Токио, 1957.
138. *Сёдзи Сэнсуй*. Тосё-но рэкиси (История книги). Токио, 1957.
139. *Симадзаки Тосон*. Тосон дзэнсю (Собрание сочинений Тосона). Т. 1—18. Токио, 1966—1971.
140. Сэйкацу гэйдзюцу (Прикладное искусство). Т. VII. Дэнто гэйдзюцу кодза (Лекции по традиционному искусству). Токио, 1956.
141. Таяма Кайтай дзэнсю (Собрание сочинений Таяма Кайтай). Т. 1—8. Токио, 1973.
142. *Такэути Кёдзо*. Мэйдзи дзэнки юсоти-но кисотэки кэнкю (Развитие транспорта в начале периода Мэйдзи). Токио, 1978.
143. *Тояма Сигэки*. Мэйдзи исин (Революция Мэйдзи). Токио, 1954.
144. *Тядо дзитэн* (Словарь по чайной церемонии). Киото, 1979.
145. *Умэсао Тадао*, *Тада Мититаро*. Нихон бунка-но кодзо (Культура Японии). Т. 1. Токио, 1972.

146. Фукудзава Юкити дзэнсю (Собрание сочинений Фукудзава Юкити). Т. 1—21. Токио, 1958—1964.
147. Фунакоси Акира. Хисабэцу бураку кэйсэйси-но кэнкю (История формирования поселений париев). Осака, 1983.
148. Фурукава Хисаси. Но-но сэкай (Мир театра Но). Токио, 1960.
149. Фурута Рёити. Гайкан нихон цуси (Общий очерк истории Японии). Токио, 1943.
150. Фурута Рёити. Син нихон рэкиси ёсэцу (Новая история Японии). Токио, 1953.
151. Футабатэй Симэй дзэнсю. (Собрание сочинений Футабатэя Симэй). Т. 1—8. Токио, 1937—1938.
152. Хаттори Сисо. Мэйдзи исин си. (История революции Мэйдзи). Токио, 1954.
153. Хаттори Юкио. Кабуки-но кодзо (Структура кабуки). Токио, 1970.
154. Хацуда Тоору. Тоси-но Мэйдзи родзё-но кэнтикуси (История развития городской архитектуры Японии в период Мэйдзи). Токио, 1981.
155. Хориэ Хидэити. Мэйдзи исин-но сякай кодзо (Социальная структура в период преобразований Мэйдзи). Токио, 1950.
156. Цудзи Дзюнносукэ. Нихон бунка си (История японской культуры). Т. 7. Токио, 1955.
157. Энгэки хякка дайджитэн (Театральная энциклопедия). Т. 1—6. Токио, 1963.
158. Ямада Кадзую. Нихон эйга-но гэндай си (История современного японского киноискусства). Токио, 1970.
159. Янаги Эйджиро. Симпа-но рокудзюнэн (История симпа за 60 лет). Токио, 1948.

## На английском языке

160. Anderson J., Richir D. The Japanese Film: art and industry. Tokyo, 1959.
161. Anesaki Masaharu. History of Japanese religion. L., 1930.
162. Adachi B. The voices and hands of Bunraku. Tokyo, 1978.
163. Ballhatchet H. Walter Dening: Case Study of a Missionary in Early Meiji Japan. — Transactions of the International conference of Orientalists in Japan. Vol. XXVII. Tokyo, 1982.
164. Ballon R.O. Shinto: the unconquered enemy. N.Y., 1945.
165. Benedict R. The Chrysanthemum and the Sword. Tokyo, 1976.
166. Borton H. Japan's modern century. N.Y., 1955.
167. Bowers F. Japanese Theatre. Tokyo, 1974.
168. The Cambridge History of Japan. Vol. 1—6. Cambridge, 1989.
169. Dunn Ch.J. Everyday life in traditional Japan. Tokyo, 1982.
170. Duns P. The Rise of Modern Japan. Boston, 1976.
171. Eliot Ch. Japanese Buddhism. L., 1964.
172. Fukuzawa Yukichi. An Encouragement of Learning. Tokyo, 1969.
173. Gunji Masakatsu. Buyo. The classical Dance. Tokyo, 1970.

174. *Haga Toru*. The Formation of realism in Meiji Painting: the artistic Career of Takahashi Yuichi. — Tradition and Modernization in Japan culture. Princeton, New-Jersey, 1976.
175. *Hironaga Shuzaburo*. Bunraku. Japan's Unique Puppet Theatre. Tokyo, 1964.
176. *Homma Kenshiro*. A history of modern Japanese literature. Tokyo, 1980.
177. Japan's modern Educational system a history of the first hundred years. Tokyo, 1980.
178. *Kaisen Iguchi*. Tea ceremony. Tokyo, 1978.
179. *Kato Shuichi*. A history of Japanese Literature. Tokyo, N.Y., San Fr. Vol. 1—3. 1983.
180. *Kawakita Michiaku*. Contemporary Japanese Prints. Tokyo, 1970.
181. *Kawakita Michiaku*. Modern Currents in Japanese art. Tokyo, 1974.
182. *Keene D.* Dawn to the West. Japanese literature of the Modern era. Fiction. N.Y., 1984.
183. *Keene D.* Landscapes and portraits. Appreciations of Japanese culture. Tokyo, 1921.
184. *Keen D.* The Sino-Japanese War of 1894-95 and Its Cultural Effects in Japan. — Tradition and Modernization in Japanese Culture. Princeton, New Jersey, 1976.
185. Kodansha Encyclopedia of Japan. Vol. 1—9. Tokyo, 1983.
186. *Malm W.P.* Modern music of Meiji Japan.—Tradition and modernization in Japanese culture. Princeton, 1976.
187. *McLaren*. "Japanese Government Documents" in Transactions of the Asiatic Society of Japan. Vol. XXVIII. Tokyo, 1914.
188. *Moore C.* The Japanese and Essentials of Japanese philosophy and culture. Honolulu, 1967.
189. *Morisson J.W.* Modern Japanese fiction. University of Utah Press. 1955.
190. *Munsterberd H.* The art of Modern Japan. N.Y., 1978.
191. *Nakamura Hajime*. A History of the Development of Japanese Thought. Vol. 2, Tokyo, 1969.
192. *Nakamura Hajime*. The Ways of thinking of Eastern Peoples. Honolulu, 1964.
193. *Nakamura Mitsuo*. Japanese fiction in the Meiji Era. Tokyo, 1966.
194. *Narashima M.N.* The rise of modern nationalism in Japan. New Delhi, 1973.
195. *Nitobe Inazo*. Bushido. The Soul of Japan. Tokyo, 1972.
196. *Noma Seiroky, Tani Shinichi, Kowaita Nichiaki*. The arts of Japan. Tokyo, 1964.
197. *Offner C., Straelen H.* Modern Japanese Religions. N.Y., Tokyo, 1963.
198. *Okakura Kakizo*. The book of tea. Tokyo, 1956.
199. *Ozaki Yoshie*. Japanese literature in the Meiji Era. Tokyo, 1955.
200. *Papinot E.* Historical and geographical dictionary of Japan. Tokyo, 1972.
201. *Passin H.* Society and education in Japan. N.Y., 1965.
202. *Reishauer Ed.O.* Japan. Past and present. N.Y., 1964.
203. *Reishauer Ed.O.* Japan. The Story of a Nation. Tokyo, 1976.
204. *Reishauer Ed.O., Craid A.M.* Japan. Tradition and Transformation. Sydney, 1979.

206. *Roggendorf J.* Studies in Japanese culture. Tokyo, 1963.
207. *Rosenfield J.M.* Western Style Painting in the Early Meiji Period and its Critics.—Tradition and modernization in Japanese Culture. Princeton, 1976.
208. *Sansom G.* A History of Japan. 1615-1867. L., 1964.
209. *Sansom G.B.* Japan: A short cultural history. Stanford, 1978.
210. *Shea G.I.* Leftwing Literature in Japan. Tokyo, 1964.
211. *Smith R.* Japanese culture. Chicago, 1962.
212. Sources of Japanese Tradition. Vol. I, II. N.Y., L., 1958.
213. *Taneber I.* The Population of Japan. Princeton, 1958.
214. Teaching of Buddha. Tokyo, 1970.
215. *Tempel E.* New Japanese architecture. № 4. Wash., 1969.
216. *Tenrikyo.* It's history and teachings. Tenri, 1966.
217. *Togu Masataro.* Gagaku. Court Music and Dance. Tokyo, 1971.
218. Tradition and modernization in Japanese culture. Princeton, New Jersey, 1976.
219. *Tsubouchi Shoyo.* The essence of the novel. Tokyo, 1957.
220. *Tsuda Noritake.* Handbook of Japanese art. Tokyo, 1978.
221. *Ueda Makoto.* Literary and art theories in Japan. Cleveland, 1967.
222. *Varley N.P.* Japanese culture. Tokyo, 1974.
223. *Westney D.E.* Imitation and Innovation. The Transfer of Western Organizational Patterns to Meiji Japan. L., 1987.

# УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Абэ Дзиро 177  
Аидзава Сэйсисай 18  
Акамацу Ринсаку 212  
Акутагава Рюноске 177  
Андерсен Г.Х. 153  
Андо Ко 190  
Андреев Л.Н. 101  
Аоки Сингэру 213  
Аоки Сотокити 216  
Араки Кадзуити 195  
Араки Кампо 217  
Асаби Гёкудзан 215  
Асаи Тю 211  
Асано Сиро 198, 199

Баба Котё 156  
Байрон Дж.Н.Г. 151, 156, 157  
Бальзак О. 153  
Басё см. Мацуо Басё  
Белинский В.Г. 99  
Бетховен Л. 190  
Бёкман В. 131  
Биконсфилд  
см. Дизраэли  
Бланчерини 195  
Боттичелли С. 169  
Буанвилль К. 131, 133  
Булвер-Литтон Э.Дж. 91  
Бусон см. Ёса Бусон  
Бьернсон 153  
Бэллоу Р. 71

Ваенер Г. 128  
Вада Эйсаку 212  
Валиньяно А. 117  
Ватанабэ Осаму 95  
Ватанабэ Осао 216  
Ведекинд Ф. 153  
Веркмейстер Г. 188  
Верн Жюль 92  
Вольтер М.Ф. 57, 78, 92  
Вордсворт У. 156, 160

Гайдн Ф.И. 190  
Гарибальди Дж. 92  
Гартман М. 151  
Гаршин В.М. 101  
Гауптман Г. 153  
Гахо см. Хасимото Гахо  
Гейне Г. 151

Гёте И.В. 151, 153  
Глюк Х.В. 194  
Гоголь Н.В. 98, 101, 163  
Гончаров И.А. 98, 99, 101  
Горький М. 101  
Госёда Ёсимацу 212  
Гото Сёдзиро 95  
Гофмансталь Г. 153  
Григорьева Т.П. 159, 162  
Громковская Л.Л. 165, 167  
Гуно Ш. 193, 194  
Гэмбл В. 21

Дарвин Ч. 78  
Денинг У. 75  
Дефо Д. 92  
Дзиппэнся Икку 88, 89  
Дидро Д. 78  
Дизраэли Б. 91, 95  
Дитрих Р. 188  
Долин А.А. 167  
Достоевский Ф.М. 93, 98, 162, 169  
Дэгути Нао 85, 86

Ёкота Эйносукэ 195  
Ёкояма Тайкан 206, 208, 217  
Ёнэхара Ункай 217  
Ёса Бусон 87, 178  
Ёсано Акико 178  
Ёсано Тэккан 177, 178  
Ёсикава Акимаса 145

Зибольд Ф. 12  
Золя Э. 160, 163

Ибсен Г. 153  
Ивакура Томоми 19, 32, 55, 73, 111  
Иванова Г.Д. 61, 151–153, 155  
Ивасаки Акира 202  
Ивафудзи Синсэцу 201  
Ивая Садзанами 103  
Идзава Сюдзи 119, 120, 188  
Ии Ёхо 186  
Ии Наоскэ 7  
Икку см. Дзиппэнся Икку  
Имао Кэйнэн 217

Инамура Сампаку 12  
Инахата Кацутаро 195  
Иноуэ Сэккэн 102  
Иноуэ Тэцудзиро 79, 145  
Исибаси Сиан 103  
Исидзава Минако 156, 157  
Исии Хакутэй 212  
Исикава Мицуаки 215, 216

Исикава Сансиро 62  
Исикава Такубоку 178, 179

Исса см. Кобаяси Исса  
Итагаки Тайскэ 57  
Итая Хадзан 220  
Итигуро Манэмаро 220  
Итида Масао 39  
Итикава Дандзюро IX 113, 114, 198  
Ито Тютя 205  
Ито Хиробуми 23, 50, 123, 136  
Ихара Сайкаку 102, 104, 139, 163

Кабураги Киёката 209, 210  
Кавабата Гёкусё 217  
Каваи Гёкудо 210, 217  
Каваками Отодзиро 184–186

Каваками Тогай 122, 124  
Каватакэ Мокуами 113  
Каваура Кэнъити 199  
Кагава Кагэки 87  
Кадзита Ханко 209  
Камо Мабутти 14, 15  
Кандзан см. Симомура Кандзан

Кано Нацуо 122  
Кано Хогай 122, 124, 207  
Капелетти Дж. 124, 131  
Карлейль Т. 160  
Касаткин И.Д. (отец Николай) 73, 75, 76  
Катаяма Сэн 24, 59–61, 63  
Катаяма Токума 133, 203  
Като Сюити 34, 35  
Като Хироюки 28, 35, 57  
Кебер Р. 188, 189, 194  
Киго Киётака 133

- Кикути Дайроку 148  
 Кикути Хобун 217  
 Кинго Тацуно 203  
 Кингсли Ч. 102  
 Ки-но Цураюки 178  
 Китакура Сикай 217  
 Китакура Тококу 156, 157, 167, 169, 177  
 Китаодзи Росандзин 221  
 Китахара Какусю 158  
 Китс Дж. 156  
 Кларк В.С. 73  
 Кобаяси Исса 87, 178  
 Кобаяси Кийэтика 214  
 Кобаяси Кокэй 209, 210  
 Кобори Томото 217  
 Кодэ Ному 190  
 Кодэ Рохан 104–107, 180, 190  
 Комада Коё 196, 198  
 Комацу Косукэ 188, 191, 197  
 Кондор Дж. 132, 133  
 Коно Барэй 210  
 Конрад Н.И. 168  
 Конт О. 158  
 Коро К. 210  
 Котоку Сюсуй (Дэндзи-ро) 59–63  
 Кояма Сётаро 212  
 Кумэ Кэйитиро 212  
 Куникада Doppo (Тэцуо) 159, 160, 169  
 Кунио Хиса 190  
 Курода Сэйки (Кийэтару) 206, 212, 213  
 Кусихики Юмехито 195, 196  
 Кусуноки Масасигэ 216  
 Кыссоне Э. 21, 124  
 Кэмпбелл Т. 102  
 Лессинг Г. 153  
 Люмьер Л.Ж. 195  
 Люмьер О. 195  
 Мадзини Дж. 92  
 Макино Сёдзо 201, 202  
 Маркс К. 58, 60, 62  
 Марло К. 157  
 Масаока Сики 177, 178  
 Мацудайра Саданобу 13, 88  
 Мацумото Фуко 217  
 Мацуно Клара 110  
 Мацуо Басё 87, 102, 106, 139, 178  
 Маэда Сэйсон 209, 210  
 Маэдзима Хисока 50–52  
 Маяма Сэйка 182  
 Мезон Л.В. 119, 188  
 Мендельсон Ф. 189  
 Мидзуно Коби 186  
 Мидзуно Тосиката 209  
 Милль Дж.С. 36, 78  
 Минамото Ёритомо 48  
 Миура Тамаки 190  
 Миядзаки Юдзэн 221  
 Миякэ Сэцурэй 102, 140, 206  
 Миясита Такити 62  
 Монтестье Ш. 57, 92, 153  
 Мопассан Г. 153, 163  
 Мори Аринори 28, 35, 45, 146  
 Мори Огай 150–155, 163, 179  
 Морита Канъя XII 113, 193  
 Морита Сохэй 177  
 Мотоки Сёдзо 21  
 Мотоори Норинага 14–16  
 Муцухито (имп. Мэйдзи) 8, 66, 149, 154, 176, 222  
 Накагава Хатири 212  
 Накамура Масанао 35, 36  
 Накамура Мицуо 166, 169  
 Накараи Тосуй 107  
 Накаэ Тёмин 32–35, 57  
 Накаяма Мики 80–84  
 Намикава Ясуюки 220  
 Нарусэ Дзиндзо 75  
 Нацумэ Сосэки (Киннос-кэ) 67, 171–177, 179, 180  
 Ниидзима Нобору (Дзё) 36, 73–75  
 Ниси Аманэ 28, 35  
 Нисимура Сигэки 28  
 Ницше Ф. 151, 153  
 Ногами Яэко 177  
 Ноги Марэскэ 66, 67, 154, 176  
 Ногутти Сёхин 217  
 Нода Тосихико 205  
 Огивара Мориз 218  
 Ода Дзюнъитиро 91  
 Одзава Роан 87  
 Одзаки Коё 102–104, 180  
 Ои Кэнтаро 120  
 Окада Сабуроскэ 212  
 Оакура Тэнсин (Какудзо) 125, 126, 205, 206, 208, 209  
 Окамото Кидо 182  
 Окубо Тосимити 124  
 Окума Сигэнобу 43, 50, 52, 147  
 Окума Удзихиро 127, 216  
 Омура Масудзиро 127, 216  
 Оноэ Кикугоро V 114, 198  
 Оноэ Мацуноскэ 201, 202  
 Отиаи Наобуми 151  
 Охара Унсин 225  
 Оцука Ясухару 205  
 Пери Н. 194  
 Перри М.К. 6, 52, 118  
 Путятин Е.В. 54  
 Пушкин А.С. 92  
 Рагуса В. 124, 127, 215, 216  
 Рейтер Р. 188  
 Рехо К. 92  
 Рильке Р. 153  
 Роден О. 218  
 Руссо Ж.Ж. 32, 57, 78, 92, 153  
 Саваяма 74, 75  
 Сайго Такамори 63, 64, 66, 67, 124, 176, 216  
 Сайкаку см. Ихара Сай-каку  
 Сакаи Тосихико 60, 61  
 Сано Рикити 204, 205  
 Санто Кёдэн 88  
 Санчес А. 117  
 Санъютэй Энтё 115  
 Сиба Кокан 123  
 Сибата Цунэкичи 198  
 Сига Сигэтакэ 102, 140, 206  
 Сикитэй Самба 89  
 Симадзаки Тосон (Хару-ки) 156, 157, 167–171, 177, 179, 180  
 Симидазу Кисукэ 132  
 Симокура Кандзан 206, 208, 209, 217  
 Синкай Такэтаро 217, 218  
 Скотт В. 92  
 Смайлс С. 36  
 Совле Г. 188  
 Сотацу Корин 208  
 Созда Адзэмбо 121  
 Спенсер Г. 78  
 Сигиура Сигэтакэ 102  
 Судзуки Ёнэдзиро 188  
 Судо Саланори 183–186  
 Суэхиро Тэттё (Сигэясу) 95

- Сэн Рикю 222, 223  
Сюнсо см. Хисида Сюнсо
- Тайкан см. Ёкояма Тай-кан
- Такадзава Бакин 90, 98, 151
- Такamura Коун 127, 216, 217
- Такасима Сюхан 117
- Такасу Дзискэ 92
- Такахаси Юити 122, 123, 211
- Таки Рэнтаро 190, 191
- Такэмото Тосадаю 182
- Такэути Кюити 215, 216
- Такэути (Такэноути) Сэй-хо 210, 217
- Тамэнага Сюнсуй 89
- Танака Фудзимаро 148
- Таяма Катай 162–164, 168
- Теннисон А. 102
- Тернер Дж. 210
- Тикамацу Мондзаэмон 102, 139, 187
- Тогава Сэкоцу 156
- Тогай см. Каваками Тогай
- Тоги Суэнага 110
- Тоги Тэцуфуэ 194
- Тода Киндо 93
- Тоётоми Хидэёси 48, 117, 222
- Токай Санси (Сибасиро) 94, 95
- Токугава Изёси 6
- Токугава Изёсү 48, 49
- Токугава Кэйки (Ёсинобу) 7, 8
- Токугава Мицукуни 17
- Токутоми Рока (Кэндзиро) 74, 164–167, 179, 180
- Токутоми Сохо (Иитиро) 74, 139, 165
- Толстой Л.Н. 92, 93, 162, 165, 166
- Томиока Тэссай 207
- Тояма Тюдзан 102
- Тургенев И.С. 92, 93, 98, 99, 101, 160–162
- Тэрасаки Когэ 217
- Тэссай см. Томиока Тэссай
- Умэдзава Рюсин 220
- Умэя Сёкити 200, 201
- Уотерс Т. 131
- Утимура Кандзо 77, 142
- Уэда Кисабуро (Дэгути Онисабуро) 85
- Уэмура Бунракүкэн 112
- Уэмура Сээн 210, 211
- Фенелоса Э. 125, 126
- Фентон Дж. 110, 118, 189
- Флобер Г. 158
- Фонтанези А. 123, 124
- Франклин Б. 160
- Фтабатэй Симэй (Хасэгава Тацуносукэ) 92, 98–103, 157, 160
- Фудзикава Юдзо 218
- Фудзисава Асадзиро 184
- Фудзисима Такэдзи 213
- Фудзита Мэйкаку (Моки-ти) 91, 94
- Фудзита Токо 18
- Фукудзава Юкити 28–33, 35, 36, 39, 43, 57, 58, 75, 147
- Фукуи Мохэй 185
- Футабатэй Симэй см. Фтабатэй Симэй
- Хаксли (Гексли) Г. 78
- Харада Наодзиро 211, 212
- Хасимото Гахо 122, 124, 206–208, 210, 217
- Хасимото Дзицүрэй 24
- Хасимото Итидзо 122
- Хаяси Радзан 13
- Хаяси Сюнсэй 13
- Хаяси Хиромори 118, 189
- Хаяси Хоко 13
- Хейдрих Г. 188
- Хигути Итиё 107, 108
- Хирата Ацутанэ 16, 17, 170
- Хироцу Рюро 103
- Хисида Сюнсо 208, 209
- Хогай см. Кано Хогай
- Хосино Тэнти 156
- Цубоути Сёё 96–98, 101–103, 151, 152, 180, 182, 194
- Цукамото Кайсүкэ 220
- Цукиока Ёситоси 209
- Цурасава Дампэй 182
- Шекспир У. 91, 151, 186
- Шелли П. 156, 157
- Шопенгауэр А. 151
- Штирнер 151
- Штраус И. 189
- Шуберт Ф. 190
- Эдисон Т. 195
- Эккерт Ф. 118, 188, 189
- Эмдэ Х. 131
- Юнкер А. 188, 189
- Ямада Бимё 102
- Ямада Косаку 191, 194
- Ямамото Сюнкё 217
- Ямамото Хосуй 211
- Яно Рюкэй (Фумио) 93, 94
- Ятабэ Сёкон 102



## SUMMARY

***L.D.Grisheleva, N.I.Tchegodar***  
**"Japanese modern culture"**

This book is intended to be a study of evolution of Japanese culture during the second half of the 19th—beginning of the 20th century. This period, known usually as Meiji era, had a crucial importance in the Japanese history, having laid the foundations of contemporary Japan and its culture.

After Meiji restoration and the "opening" of the country the Japanese won a free access to cultural achievements of the West and were striving to fill up the gap between the late Middle Ages and modernity. The institutional and cultural aspects of Meiji era cannot be easily separated. The authors are tracing the trends of cultural developments in the context of radical socio-political changes of that time. Accordingly much attention is given to evaluation of new concepts in the field of education, thought, press and religion.

A considerable part of the book is dedicated to the problem of emergence of modern Japanese literature, which played an important role in formation of the new system of values.

The study focuses also on the movement for renewal of theatrical, musical and visual arts as well as some lesser arts, such as ceramics, tea ceremony, flower arrangement and the like.

The authors underline as a remarkable characteristic of Japanese culture its adaptivity to foreign influences and at the same time a striking continuity of national cultural tradition.

The book reveals the unique process of amalgamation of ancient national culture and the newly introduced western ideas, types and forms of art resulting in moulding the basis of contemporary Japanese culture.

# ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие.....	
Г л а в а 1	
Начальный этап модернизации культурной и общественной жизни страны ..	
Идеологические предпосылки революции Мэйдзи.....	
Курс на «просвещенную» цивилизацию.....	
Просветители эры Мэйдзи.....	
Введение всеобщего обязательного образования.....	
Создание современного транспорта и средств коммуникации .....	
Общественная мысль: либеральное и радикальное направления .....	
Влияние идеологии самурайства на общественно-политическую жизнь...	
Г л а в а 2	
Формирование основ японской культуры нового времени .....	
Превращение синто в государственную религию .....	
Христианство в мэйдзийском обществе .....	
Распространение новых религий.....	
Зарождение японской литературы нового времени .....	
Зрелищные искусства и музыка .....	
Европейское влияние на живопись, прикладное искусство и архитектуру.....	
Г л а в а 3	
Культура зрелого мэйдзийского общества.....	
Изменение отношения к европеизации.....	
Усиление консервативных тенденций в сфере образования .....	
«Золотой век» мэйдзийской литературы.....	
Новое в театральном искусстве и мире музыки .....	
Первые шаги японского кино .....	
Архитектура, изобразительное и прикладное искусство на рубеже веков.....	
Заключение .....	
Список использованной литературы .....	
Указатель имен .....	
Summary.....	

Научное издание

**Гришелева Лидия Диомидовна**, **Чегодарь Нина Ивановна**

**Японская культура нового времени.**

**Эпоха Мэйдзи**

Утверждено к печати Институтом востоковедения РАН

Редактор В.С.Свиткова. Художник Э.Л.Эрман. Художественный редактор Б.Л.Резников

Технический редактор О.В.Волкова. Корректоры И.К.Ким, Н.Б.Осягина

Компьютерная верстка Е.А.Пронина

ЛР № 020910 от 02.09.94. Сдано в набор 20.03.98. Подписано к печати 18.05.98

Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная. Усл. п.л. 15,0 +0,5 (вкл).

Усл. кр.-отт. 17,5. Уч.-изд. л. 15,1. Тираж 1000 экз. Изд. № 7756. Зак. № 3816

Издательская фирма «Восточная литература» РАН

103051, Москва К-51, Цветной бульвар, 21

Московская типография «Наука»

121099, Москва Г-99, Шубинский пер., 6



1. Цубоути Сее

2. Церемония отречения от власти  
последнего сёгуна Токугава Кэйки  
(Ёсинобу), 1867 г.



3. Фтабатэй Сымэй



4. Отплытие дипломатической миссии Ивакура в США и Европу. 1871 г.



5. Мори Огай



6 Станция первой японской железной дороги, соединившей Токио и Йокогаму, 1872 г.







7. Одзаки Коё

8. Церемония открытия в присутствии императрицы первого женского колледжа. Токио, 1885 г.



9. Хигути Итиё



10. Ежегодное посещение императором Мэйдзи Токийского императорского университета





11. Куникида Doppo

12 Присутствие императрицы во время посадки риса на территории императорского дворца







13. Симадзаки Тосон

14. Церемония открытия императором Мэйдзи первой сессии парламента. 1890 г.





15. Фабричный район Токио, 1872 г.

16. Первая японская промышленная выставка, 1877 г.





Лидия Диомидовна Гришелева (род. в 1926 г.) известна как крупный ученый-востоковед, знаток японского театрального искусства и японской культуры в целом. Заинтересовавшись историей и культурой Японии еще во время учебы в Институте внешней торговли, Лидия Диомидовна по окончании курса поступила в аспирантуру Института востоковедения АН СССР и в 1953 г. успешно защитила диссертацию на соискание ученой степени кандидата филологических наук. С 1955 г. Лидия Диомидовна работала в Институте востоковедения АН СССР. Помимо многочисленных статей и разделов в коллективных трудах Лидии Диомидовне принадлежит ряд монографий, в том числе «Театр современной Японии» (М., 1977), «Культура послевоенной Японии» (в соавт. с Н.И.Чегодарь; М., 1981). В 1986 г. ей была присвоена степень доктора исторических наук. Последние годы жизни Лидии Диомидовны Гришелевой (ум. в 1994 г.) были посвящены работе над книгой «Японская культура нового времени» (в соавт. с Н.И.Чегодарь).

Нина Ивановна Чегодарь (род. в 1924 г.), ведущий научный сотрудник Института востоковедения РАН, признанный специалист в области истории культуры и литературы Японии.

В 1948 г. Н.И.Чегодарь окончила Московский институт востоковедения по специальности референт-переводчик по Японии. С 1990 г. Н.И.Чегодарь — доктор филологических наук.

Н.И.Чегодарь принадлежат книги «Кобаяси Такидзи. Жизнь и творчество» (М., 1966), «Культура послевоенной Японии» (в соавт. с Л.Д.Гришелевой; М., 1981), «Человек и общество в послевоенной литературе Японии» (М., 1985). Н.И.Чегодарь — участник ряда коллективных монографий и автор большого числа статей по вопросам истории общественной мысли, культуры и литературы Японии.