

Василий МОЛОДЯКОВ

**«ОБРАЗ ЯПОНИИ»
В ЕВРОПЕ И РОССИИ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX —
НАЧАЛА XX ВЕКА**

**Москва – Токио
1996**

**ББК 88.5(5Я)
Мол 75**

**Издание осуществлено в авторской редакции
за счет средств автора**

Обложка художника С. С. Петрова

Молодяков В. Э.

**Мол 75 «Образ Японии» в Европе и России второй полови-
ны XIX — начала XX века. М.: Институт востоковедения
РАН, 1996. — 184 с.
ISBN 5—89282—016—5**

Монография посвящена совершенно не исследованной в отечественной и зарубежной науке теме — восприятию Японии и японцев в Европе и России в период от «открытия Японии» в середине XIX века до конца первой мировой войны. Этот многоаспектный процесс изучается на широком материале политики, идеологии, культуры, феноменов массового сознания с привлечением сюжетов и источников, лежавших вне поля зрения ученых-востоковедов.

Книга рассчитана как на специалистов-востоковедов, так и на политологов, историков, филологов широкого профиля, читателей, интересующихся проблемами общеполитических и общекультурных процессов, эволюцией массового сознания.

ББК 88.5(5Я)

ISBN 5—89282—016—5

© В. Э. Молодяков, 1996

*Маме —
Эльгене Васильевне Молодяковой —
посвящается*

От автора

Автор считает своей приятной обязанностью сердечно поблагодарить всех тех, кто оказывал ему разнообразную помощь в период работы над книгой Труды Татьяны Григорьевой, моего учителя, моего «сэнсэя», как говорят японцы, открыли мне мир дальневосточной философии и эстетики, в частности фундаментальную концепцию динамической гармонии «ва», а ее советы и указания в ходе нашего постоянного общения стали для меня поистине незаменимыми. По работам покойного Леонида Долгополова я учился постигать многообразный и неповторимый мир русского Серебряного века и был неизменно рад, когда мой добрый и внимательный наставник обнаруживал в моих разысканиях что-то новое и для себя. Эта работа — лишь малая дань его памяти, перед которой я неизменно в долгу. Александр Дугин открыл мне, как и большинству русских читателей, мир Традиции и традиционалистской философии, что позволило существенно переосмыслить некоторые кардинальные моменты японской политической и духовной истории Евгений Морозов, один из ведущих отечественных специалистов по геополитике и геостратегии, любезно ознакомил меня со своей, еще не опубликованной полностью, работой «Геополитика России и будущее Евразии», откуда мною было заимствовано понимание термина «цивилизованный мир» применительно к рассматриваемому периоду и в связи с концепцией «нового мирового порядка»

Особая благодарность и признательность Эльгене Васильевне Молодяковой — первому читателю, советчику и критику. Ей и посвящается эта книга.

19 августа 1995
Павловск.

ВВЕДЕНИЕ

Выбор темы. — Понятия «образ Японии» и «японский миф». —
Хронологические и сюжетно-тематические рамки исследования. —
Необходимость междисциплинарного подхода. — Обзор источ-
ников и литературы.

Любой историк стремится изучать исторические события «такими, какие они есть» — и сразу же сталкивается с проблемой достоверности и подтвержденности — фактов, документов, свидетельств. Не желая казаться скептиком и тем более агностиком, сразу же укажу на известное, но оттого не менее актуальное обстоятельство в историческом исследовании мы неизбежно сталкиваемся не с самими событиями, но с их интерпретациями — о чем нельзя забывать ни при каких обстоятельствах.

Тема настоящей работы несколько необычна. Она исследует «образ Японии», то есть представление о Японии, сложившееся за ее пределами, причем безотносительно к «настоящей» Японии. Задача исследования — проследить истоки и генезис этого феномена, иными словами попытаться ответить на два вопроса: какой европейцы представляли себе Японию? почему они представляли ее себе именно такой и никакой иной? Предмет исследования — не история Японии и не история японо-европейских контактов в различных сферах деятельности как таковых, равно как и не история европейского научного знания о Японии или японоведения как науки. Один из весьма немногочисленных исследователей именно «образа Японии» Э Уилкинсон следующим образом сформулировал свою задачу (схожую с нашей) через отрицание: «Если бы я писал о европейском знании о Японии или японском знании о Европе, я бы сосредоточился на трудах японоведов и экспертов по Европе, а также на находках специалистов в области международных отношений, общественных наук или сравнительного литературоведения. Но цель моя не в этом» [206, p. 21]. Цель настоящей работы — конечный результат японо-европейских контактов, то есть представление европейцев о Японии:

феномен политической, философской и эстетической мысли, культуры, искусства и, наконец, массового сознания

Вместе с тем в рассматриваемый период европейский «образ Японии» был — по многим причинам — исключительно сильно мифологизирован и подвержен влиянию представлений об этой стране, которые сложились еще до ее «открытия», то есть в XVI–XVIII вв (это время и сюжетно, и хронологически лежит вне пределов настоящего исследования). Кемпфер, Титчинг и Зибольд, чьи труды заложили основу научного европейского японоведения, были, по справедливому замечанию, «маргиналами в самой Европе, их голоса остались практически неслышанными» [206, р. 39]. В ходе анализа массового сознания представляется возможным ввести в обращение — при необходимых оговорках — термин «японский миф» как синоним «образа Японии», вовсе не вкладывая в него никакого отрицательного смысла и вообще не придавая ему никакой эмоциональной окраски. Цель работы — не разоблачение «японского мифа» и не противопоставление ему «японской реальности», но лишь изучение причин и форм его бытования

Соотнесение «образа Японии» и «настоящей» Японии может стать темой отдельного специального исследования, которое, впрочем, с самого начала столкнется с проблемой определения того, что такое «настоящая» Япония, т. е. в конечном счете с проблемой достоверности фактов и критики источников. Поскольку в настоящей работе изучается, так сказать, «отраженный свет», вопрос об изучении «настоящей» Японии как таковой не входит в ее задачу. «Настоящая» Япония — не более чем фон нашего исследования, апеллирующего преимущественно к общеизвестным фактам (по крайней мере применительно к относительно подготовленному читателю) а потому не сосредоточенного на их подробном описании или разъяснении

Необходимых оговорок требуют хронологические и тематические рамки работы. Мною избран период от насильственного «открытия Японии» США и европейскими державами в 1853–1854 гг до завершения первой мировой войны в 1918 г. В исследованиях подобного рода любая хронология неизбежно условна, что в данном случае относится к ее начальной дате. Точнее было бы сказать, что «образ Японии» как феномен европейского сознания начал складываться после Лондонской выставки 1862 г., где Япония впервые показала за границей коллекцию своего традиционного искусства, покорившего за

несколько лет всю Европу. Эта акция имела колоссальное политическое значение и стала для Японии пропуском в «цивилизованный мир», так как промышленному, технологическому и военному превосходству европейских держав она могла в то время противопоставить «на равных» только свои культурные ценности. Что касается конечного хронологического предела, то он определен исходя из всей истории Европы и европейского сознания — именно с завершением мировой войны в них началась новая эпоха.

Тематические рамки работы также должны быть конкретизированы. Во-первых, считаю своим долгом пояснить, что везде в тексте работы понятие «Европа» неизменно включает в себя и Россию. Автор далек от того, чтобы вообще отождествлять Россию с Европой и российское сознание с европейским, но в данном контексте это можно и даже нужно сделать без ущерба для истины. Восприятие Японии в дореволюционной России — по крайней мере на уровне основной массы «образованного сословия» — основывалось почти исключительно на европейских источниках и европейских подходах, и даже мода на японское искусство пришла в Россию из Франции и Германии. Формы существования «образа Японии» в России и Европе если не тождественны, то сопоставимы и схожи, а основные их различия конкретизированы в соответствующих главах работы.

Вместе с тем собственно «европейские» сюжеты ограничены почти исключительно Англией и Францией, в которых сложился наиболее законченный и самостоятельный «образ Японии», в отличие, скажем, от Германии. Что же касается Голландии и Португалии, имевших достаточно длительный исторический опыт контактов с «настоящей» Японией, то — в свете поставленной задачи — я счел возможным пренебречь ими по следующим причинам. Во-первых, «образ Японии» не сложился там как самостоятельный феномен мысли и сознания, оказывавший влияние на политику, философию или культуру этих стран. А во-вторых, общий их вклад в европейскую политику, культуру или сознание в рассматриваемый период был настолько несамостоятелен и незначителен, что и не требует специального исследования в данном контексте.

Автор предвидит возражения, которые может вызвать ограничение работы только Европой — без Соединенных Штатов, связанных в ту пору с континентом, возможно, не менее сильно, чем Россия. Отсутствие «американских» сюжетов в работе объясняется несколькими

ми причинами США, будучи, во-первых, молодой империалистической, а во-вторых, тихоокеанской державой имели опыт гораздо более близких военно-политических, а затем и экономических контактов с «настоящей» Японией, но у «среднего» образованного американца она вызывала гораздо меньше эмоций и интереса, чем у «среднего» европейца. Не будем утверждать, что в рассматриваемый период в США, в отличие от Европы и России, вовсе не сложился «образ Японии» — но он имел качественно иной характер. Представление о Японии как о «потерянном рае» не нашло себе место в Америке, зато миф о «желтой опасности» распространился там, пожалуй, как ни в одной из стран мира, не исключая и воевавшую с Японией Россию. Но здесь автор, трезво оценивая свои силы и возможности, отказался от идеи «объять необъятное», тем более что в последнее время в отечественной литературе появились серьезные работы об «образе Японии» в США (см напр [98]), трактующие эту проблему с позиций, схожих с принятыми в настоящем исследовании.

В основу данной работы автором был положен междисциплинарный подход, призванный помочь избежать односторонности, к которой неизбежно приводит ложно понятая «специализация». Обосновывая важность и — более того — необходимость междисциплинарного подхода в комплексном историческом исследовании, авторы книги «Святая Кровь и Святой Грааль», одной из самых выдающихся исторических работ последних десятилетий, Майкл Бэйджент, Ричард Ли и Генри Линкольн писали: «То, что необходимо, — это междисциплинарный подход к избранному материалу, мобильный и гибкий подход, позволяющий свободно перемещаться между, казалось бы, совершенно разными дисциплинами, через пространство и время. Исследователь должен быть способен сводить воедино данные и устанавливать связь между народами, событиями и феноменами, глубоко отличными друг от друга. Короче говоря, необходим синтез — поскольку только при помощи его одного можно определить глубинное течение, которое лежит в самой сути любой исторической проблемы. Такой подход не особенно революционен в принципе и не ведет к особым противоречиям» [157, р 327]. Автор старался следовать этому принципу.

Совершенно очевиден тот факт, что при нынешнем объеме информации, с одной стороны, и уровне гуманитарного знания, с другой, изучение тех или иных «продуктов» массового сознания, равно как и

культуры (в широком понимании этого термина) невозможно методами и средствами какой-либо отдельно взятой научной дисциплины. Даже такой как политология, с ее широкими, но в то же время и весьма размытыми границами. На помощь ей в данном случае неизбежно должны прийти геополитика и военно-политическая история, история общественно-политической мысли, философии и литературы, история и теория искусства, не говоря уже о вспомогательных исторических дисциплинах. Этим объясняется наличие в работе целого ряда экскурсов по достаточно частным вопросам, относящимся к разным дисциплинам, но неизменно связанным с магистральной темой. Разумеется, автору хотелось ввести в научный оборот, в первую очередь, результаты собственных наблюдений и разысканий и по возможности избежать повторения уже пройденного и сказанного, если оно не нуждается в переосмыслении и серьезных коррективах. Именно поэтому в работе и не затронут ряд частных моментов, которые интересны сами по себе, но наличие или отсутствие анализа которых, на мой взгляд, не влияет на общую концепцию, композицию или аргументацию работы (к ним надо отнести историю журнала «Художественная Япония», освещение войны с Японией в литературе русского реализма и — отчасти — в «массовой» культуре и журналистике (об этом подробнее [34; 124], роль переводов из японской литературы, прежде всего поэзии, в литературном процессе и филологии европейских стран и т. д.) Эти вопросы в сравнительно малой степени требуют применения междисциплинарного подхода, естественно уместаясь в рамках соответствующих специализированных научных дисциплин. Они могли бы послужить лишь частными — хотя порой и примечательными — иллюстрациями к основным выводам настоящей работы. Положение автора облегчается отчасти и тем, что этим вопросам посвящены отдельные, нередко весьма удачные и содержательные работы, к которым и остается отослать заинтересованного читателя (основные работы такого рода указаны в библиографии).

За пределами настоящей работы оставлена и более существенная тема — «Европейские путешественники и их книги о Японии». Причин этому несколько. Во-первых, подобное исследование — учитывая обилие и важность материала — потребовало бы специальной монографии, поскольку рассмотрение этой темы или хотя бы ее важнейших аспектов в статьях [200; 201] не дало пока никаких маломальски удовлетворительных результатов. Во-вторых, книги тех путешественников, которые серьезно изучили и хорошо знали Японию

(Венюков, Мечников, Де Воллан и др.), не нашли широкого читателя и не сыграли никакой осязаемой роли в формировании «образа Японии», фактически оставшись достоянием узкого круга профессионалов или увлеченных любителей. В то же время книги тех, кто знал Японию достаточно поверхностно, но «приспособил» свое знание к популярным представлениям (Лоти или Фаррер и их эпигоны), как раз и внесли основной вклад в формирование «японского мифа», настолько далекого от «настоящей» Японии (которую описывали более знающие авторы), что это порой порождало сомнение в самой возможности для европейцев составить себе адекватное представление об этой стране. Этот корпус источников также требует собственно филологического исследования с точки зрения генезиса и законов жанра «литературы путешествий» (особенно когда речь идет о книгах выдающихся писателей вроде Киплинга или Крестовского, а позднее Пильняка) — а это изначально не входило в задачу автора. Иными словами, для рассмотрения в настоящей работе отобраны произведения только тех европейских путешественников, кто — разумеется, по субъективному мнению автора — оказал влияние на формирование «японского мифа» в Европе.

Кроме того, анализируя определенные явления идеологии и культуры (например французский «колониальный роман», в равной мере принадлежащий и политике, и литературе), автор позволил себе ограничиться наиболее оригинальными и выдающимися образцами, отведя эпигонам и подражателям место лишь в беглом перечислении или подстрочном примечании

* * *

Источники и литература по теме настоящей работы также имеют свою специфику. Что касается собственно источников, то они весьма многочисленны и сами по себе достаточно хорошо известны, но в подавляющем большинстве не введены в научный оборот японоведческих исследований ни в России, ни за ее пределами. Причем это относится не только к тем источникам, сопряжение которых с Японией может показаться несколько искусственным, — как например эстетические и политические работы Рескина и Морриса, но и к тем, которые прямо и непосредственно относятся к Японии, но до сих пор не

помещены в соответствующий контекст. Это произведения Эредиа и Уайльда, Соловьева, Брюсова и Андрея Белого, воспоминания Добужинского и Щербатова и многие другие (в особенности это замечательно по отношению к русским источникам). Достаточно сказать, что ни в одной из отечественных библиографий по Японии не расписаны материалы, скажем, журналов «Весы» или «Золотое руно» — в отличие от мелкой газетной хроники, вплоть до провинциальных изданий. Пагубные следствия подобной ограниченности (вызванной именно корпоративной замкнутостью отдельных научных дисциплин и отсутствием продуктивных контактов между ними) наглядно видны как в собственно японоведческих исследованиях, с одной стороны, так и в работах, скажем, историков европейской и отечественной философии и литературы, с другой. В тексте работы мне с сожалением приходилось приводить весьма курьезные утверждения и высказывания даже авторитетных и знающих ученых, вызванные именно этой ограниченностью.

Обоснование выбора тех или иных имен и явлений политической, философской, эстетической мысли, литературы и искусства, на анализе которых построено настоящее исследование, сделано в соответствующих главах. Автор руководствовался ориентацией главным образом на «вершины» — на тех, кто действительно оказал существенное влияние на мысль и сознание своего времени, — разумеется, строго в пределах избранной темы. Применительно к мифу о «живописной Японии», о Японии как о «потерянном» для Европы «расе» гармоничной домашней цивилизации это — Джон Рескин и Уильям Моррис, Данте Габриэль Россетти и Эдуард Берн-Джонс, Джеймс Мак-Нейл Уистлер и Уолтер Патер, Оскар Уайльд и Обри Бёрдсли в Англии; Жозе Мариа де Эредиа и Эдмон де Гонкур, Эдуард Мане и Анри де Тулуз-Лотрек, Клод Моне и Винсент Ван-Гог во Франции; Константин Бальмонт и Мстислав Добужинский, Валерий Брюсов и Николай Гумилев — в России. Что же касается мифа о «желтой опасности», в наибольшей степени характерного для России, то здесь анализ основывается на трех великих именах: Соловьев, Брюсов, Белый. Поскольку речь идет о массовом сознании, то пришлось обратиться и к «низким» жанрам, будь то французский «колоннальный роман» (Пьер Лоти, Клод Фаррер) или бульварная пьеса (Мельхиор Ленгель), читавшиеся много шире, чем элитарная литература. Наследие перечисленных авторов использовано по возможности во всем его многообразии: картины, стихи, романы, дневники, письма, статьи, воспоминания.

высказывания, сохраненные мемуаристами. По возможности, предпочтение отдавалось изданиям, наиболее авторитетным с точки зрения научной подготовки. Широко использовались каталоги персональных и тематических выставок европейских мастеров, проходивших в Японии и ставших таким образом фактом диалога и попыткой осмысления. При формировании круга источников максимально учитывались результаты архивных и библиографические разысканий автора, материалы книжного и рукописного собрания, а также личные впечатления и беседы. Необходимая критика источников дана непосредственно в тексте работы, библиографические сведения о них — в списке литературы.

В отличие от источников, количество исследовательской литературы по данной теме сравнительно невелико, а уровень ее подчас очень низок, так что автору приходилось по мере возможного максимально использовать литературу по «смежным» проблемам. Например, вопросу о японских темах и японском влиянии в изобразительном и прикладном искусстве Европы посвящен не один десяток монографий, крупных статей и диссертаций (подробнее см. в начале главы 2), но проблема «образа Японии» как цельного феномена в них не ставится вообще, и если они еще как-то пытаются ответить на вопрос «как», то вопрос «почему» в них вообще не возникает. Иными словами, начисто отсутствуют даже попытки синтеза, а анализ нередко сводится к сравнительному описанию, без каких-либо принципиальных выводов. Автором было просмотрено большое количество таких работ, но все они могли быть использованы в лучшем случае как «сырье» или подсобный, иллюстративный материал. Поэтому предпочтение было отдано капитальной монографии З. Вихмана «Японизм» [205] как наиболее полному своду необходимых данных. Тем более это относится к работам по более общим вопросам, специально не связанным с японской тематикой (например, история прерафаэлитского движения, совершенно не исследованная в отечественной литературе советского периода). Большинство изданий подобного рода неизбежно осталось в «подводной части» настоящей работы, нередко даже не найдя себе места в списке литературы. То же можно отнести и к большинству работ о творчестве Соловьева, Брюсова и Белого, для авторов которых — в отличие от их героев — Япония или вовсе не существует, или существует отдельно от предмета их изучения.

Прежде чем говорить о конкретных работах, более-менее приближающихся к постановке проблемы «образа Японии», необходимо кратко охарактеризовать фундаментальные труды, положенные в основу настоящего исследования. Автор считает своим долгом с признательностью отметить книги Т. П. Григорьевой «Японская художественная традиция» [39] и «Дао и Логос: встреча культур» [40], многие положения которых (в частности учение о динамической гармонии «ва», присущем культурам Дальнего Востока, — в противовес статической гармонии европейского мира после Платона и Аристотеля) легли в основу его концепции. Понимание «мифа» в нашем исследовании (прежде всего мифа политического) основано на классической работе А. Ф. Лосева «Диалектика мифа» [74], несколько не утратившей своего значения и в наши дни. Понятие о Традиции и традиционном обществе восходит к учению, приобретшему наиболее законченную и продуманную форму у Р. Генона и его последователей [36]. Применительно к геополитическим сюжетам книги и теории «консервативной революции» широко использованы работы А. Г. Дугина [52–54], хотя и без учета их оккультно-мистического измерения. Наконец, автор постоянно имел в виду теорию пассионарности Л. Н. Гумилева [43], хотя и редко обращался к ее практическому применению.

Проблема «образа Японии» за границей как некоего феномена сознания иностранцев начала ставиться исследователями только в последние десятилетия, причем это делается либо в чрезвычайно общей форме, без исследования конкретных деталей, что приводит к недостаточно обоснованным выводам, либо применительно к сугубо частным вопросам, что также не позволяет авторам перейти к сколько-нибудь заметным обобщениям. Необходимо специально отметить книгу английского ученого и дипломата Эндимиона Уилкинсона с выразительным заглавием «Япония против Европы. История непонимания» [206], которая на протяжении десяти лет с успехом выдержала несколько изданий как на английском, так и на японском языках. Пишущий с большим знанием дела и весьма увлекательно, автор рассматривает тему (равно как и обратный аспект — европейцы в восприятии японцев) достаточно бегло и на основании явно недостаточного исходного материала (русские источники, разумеется, отсутствуют полностью), но его подход к проблеме, равно как и некоторые выводы заслуживают внимания. Он также выделяет «эстетический» и «военно-политический» аспекты восприятия Японии в Европе, но я получил возможность ознакомиться с книгой Уилкинсона лишь по завершении

основной работы над текстом, так что речь идет не о заимствовании, а лишь о схожем восприятии вещей, впрочем достаточно очевидных. С сожалением надо отметить, что применительно к рассматриваемому нами периоду книга Уилкинсона достаточно одинока. Заслуживает внимания и монография Дж. Лемана «Образ Японии от феодальной изоляции к мировой державе, 1850–1905» [186], хотя этот автор уделяет особое внимание именно книгам путешественников.

Работы Ямагути Акира о журнале «Художественная Япония» [152], где — редкий случай для японских исследователей — применен термин «образ Японии» («Нихон-но имэдзи»), или Ёкояма Тосио о Японии в викторианском сознании [209] заслуживают высокой оценки, но требуют продолжения и хотя бы приблизительного обобщения. Этого к сожалению нельзя сказать о немногочисленных отечественных работах последних лет. В книге К. М. Азадовского и Е. М. Дьяконовой «Бальмонт и Япония» [1] (ни Владимир Соловьев, ни Брюсов, ни Белый таких персональных монографии пока не удостоились) есть глава «Япония в русском сознании начала XX века», где вообще не упоминается русско-японская война. Полагаю, что один этот факт избавляет от необходимости серьезного разбора подобного рода литературы. Попытка проанализировать генезис русского «образа Японии» предпринята в работе Д. В. Петрова «Механизм формирования стереотипов Японии и японцев в России» [104], но применительно к рассматриваемому нами периоду автор, к сожалению, ограничился лишь несколькими малооригинальными и несущественными замечаниями. Кроме того, борясь со «стереотипами прошлого» авторы нередко выплескивают с водой и ребенка, нарушая священный для историка принцип историзма. Борьба со стереотипами — дело политика или публициста. Долг историка — изучать «без гнева и пристрастия», но не осуждать и не оправдывать.

Из персоналий наиболее повезло особенно чтимому не только в Европе, но и в Японии Ван-Гогу. Недавние работы о нем Кодэра Цукаса, Наган Таканори и Симидзу Масако (все в [141]) отличаются стремлением выйти за рамки традиционных компаративистских исследований на более высокий уровень осмысления. Именно такой уровень продемонстрировала тщательно продуманная выставка «Ван-Гог и Япония», к которой и была приурочена публикация этих работ. К сожалению, другие известные авторы каталогов японских выставок, например, Уистлера, Морриса или Берн-Джонса таких работ не

содержат, ограничиваясь в лучшем случае беглыми замечаниями о любви того или иного мастера к японскому искусству

Особо необходимо отметить исследования о Лафкадио Хёрне [164; 165; 188] и Пьере Лоти [189; 199], столь популярных в качестве творцов «образа Японии» как в Европе, так и в самой Японии. Книга С Оно [191], отличающаяся вообще хорошим уровнем как знания, так и осмысления материала (что избавляет меня от ненужного пересказа достаточно бесспорных положений), даже построена на сопоставлении «японского мифа» в творчестве двух этих авторов. Справедливости ради все же заметим, что ни по уровню знания, ни тем более по уровню понимания как исторической, так и современной Японии «колониально-экзотический» беллетрист Лоти не может идти ни в какое сравнение с Хёрном, сочетавшим глубокое знание реалий и интимное проникновение во многие сферы японской жизни с талантом литератора-популяризатора. Книжки Лоти, нашедшие в свое время многочисленных благодарных читателей не только во Франции, ныне принадлежат исключительно истории литературы, идеологии и массового сознания того времени. в то время как с успехом переиздающиеся до сих пор (и в Японии, и в Европе, и в США) сочинения Хёрна пользуются заслуженной популярностью, даже несмотря на их относительно скромные литературные достоинства. Остается надеяться, что лучшие книги Хёрна, столь популярные в России в начале века, найдут в ней и сегодня своего переводчика и исследователя (качество старых переводов по большей части неудовлетворительно как с точки зрения литературной, так и применительно к реалиям, транскрипции и т. д. Ну а читателя они обретут бесспорно

Исключительно ради библиографической полноты необходимо упомянуть и работы автора этих строк, впервые в отечественной литературе затронувшие многие аспекты данной темы (сведения о них можно найти в библиографии). Большинство из них в той или иной форме использовано в настоящей книге, но все они тщательно пересмотрены, исправлены и переработаны в соответствии как с новыми данными, так и с общей задачей и концепцией данного исследования. Были также по возможности учтены критические замечания, высказанные автору разными лицами по поводу его предыдущих публикаций и научных докладов

★ ★ ★

Написание японских имен собственных приведено в соответствие с принятым в Японии порядком сначала фамилия, потом имя, — что, к несчастью, не соблюдается в большинстве отечественных монографий и периодических изданий. Также в транскрибированных японских именах собственных, названиях книг и т. д. не отмечается долгота гласных — это составило бы определенное неудобство при чтении для основной массы читателей, а специалист без труда разберется в них без дополнительных пояснений.

Глава первая

«РЕСТАВРАЦИЯ МЭЙДЗИ» И НАЧАЛО «ЯПОНСКОГО МИФА»

«Открытие Японии» и начало формирования европейского «образа Японии». — Япония как носитель Традиции. — «Реставрация Мэйдзи» — консервативная революция. — Вестернизация Японии и Традиция. — Роль правящей элиты Японии в формировании «японского мифа» за границей. — Японцы в Европе и миф о «японском шпионаже». — Пьер Лоти, Лафкадио Хёрн, Клод Фаррер и их роль в формировании европейского «образа Японии».

Во введении мне уже пришлось сказать несколько слов по поводу термина «японский миф» и его специфического понимания в контексте настоящей работы. Изучение «японского мифа» — не разоблачение его. «Японский миф» — более частный случай «образа Японии», то есть представления о ней со стороны. В географических и хронологических рамках, избранных мною, «образ Японии» был слишком мифологизирован и далек от исторической реальности, чтобы не считаться с этим фактом. Ведь именно такой видели Японию европейцы, скажем, сто лет назад, и если мы будем оценивать их слова, поступки и произведения, исходя из сегодняшней реальности или сегодняшних знаний, то впадем в грех неоправданного модернизаторства — пожалуй, самый тяжкий для историка «Образ Японии» или «японский миф» был порожден европейским сознанием и культурой (в широком смысле слова), которые в эпоху «рубежа веков» сами по себе характеризовались достаточно интенсивным мифотворчеством. Недаром А. Ф. Лосев строил свою «Диалектику мифа» не только на античных, классических мифах, но и на политических мифах XX века, в том числе вызванных к жизни «самым передовым», но оттого не менее мифологизированным марксистско-ленинским учением «Образ Японии» — то, что виделось и видится европейцам за словом «Япония», то, как они ее себе представляют, — а не то, что есть в «действительности» (хотя критерии определения этой «действи-

тельности» слишком неконкретны и субъективны), хотя в чем-то «японский миф» неизбежно с ней совпадает. История «японского мифа» — это история открытия, познания и осмысления европейцами исторического, политического и духовного феномена Японии.

Для того, чтобы понять, какую Японию увидели и открыли европейцы, необходимо хотя бы кратко вспомнить некоторые исторические события. Два века «закрытия страны» (сакоку) в условиях токугавского сегуната хранили Японию от внешних и внутренних политических бурь. Так продолжалось до начала 1840-х годов, когда экспансия «цивилизованного мира»^{*} докатилась до берегов Японских островов, вынуждая правителей к каким-либо немедленным ответным действиям. Они еще не верили в неизбежность непосредственного политического и военного конфликта с пришельцами, но перед их глазами стоял пример Китая, который в результате «опиумных войн» стремительно терял свою государственную целостность и самостоятельность. Английское и французское военно-политическое проникновение в Китай и стремительное расширение территории США в направлении Тихого океана поставили на очередь неизбежное «открытие Японии», которое в случае ее сопротивления было бы осуществлено насильственным путем. Одновременно Япония была поражена изнутри глубочайшим кризисом — всеобъемлющим и системным, выходом из которого могли быть только или революция (к вопросу о ее характере мы еще вернемся) или полное разрушение государства и превращение его в колонию (де-факто или даже де-юре). Однако классическое определение революции и революционной ситуации, выработанное на основе исторического опыта Европы, к Японии в полной мере явно не подходило. К моменту «реставрации Мэйдзи» (которая и стала глобальной реакцией на открытие страны) Япония была традиционным обществом и осталась таковым в ее результате, но это положение нуждается в дополнительных разъяснениях. Прежде всего потому, что принятое в настоящей работе понимание «Традиции» и «традиционного», во-первых, существенно отличается от общепринятого, а во-вторых, несмотря на некоторое бытование в

^{*} Трактовка понятия «цивилизованный мир» в настоящем исследовании восходит к работе Е. Ф. Морозова «Геополитика России и будущее Евразии» (к сожалению, до сих пор целиком не опубликованной) и обозначает мир европоцентристской цивилизации постренессансного образца, соответствующий ныне «новому мировому порядку».

отечественной науке, до настоящего времени практически не применялось в сфере японоведческих исследований. В то же время подобное понимание Традиции имеет свою, достаточно долгую историю и заслуживает самого пристального внимания в силу своей перспективности.

Традиция — это Единая Божественная Истина, данная человеку в Откровении (а потому принципиально недоступная рациональному познанию) и передаваемая через Предание путем Посвящения (инициации). Термин «Традиция» в таком понимании adeпты традиционалистской философии всегда пишут с прописной буквы, противопоставляя ее «традиции» со строчной буквы, под которой понимается только мертвый ритуал, лишенный своего сакрального содержания. Иными словами, Традиция — примат сакрального содержания, Духа Живого, над мертвой, десакрализованной, а следовательно деградировавшей оболочкой. Естественно, что учение о Традиции — учение метафизическое, поскольку в основании подлинной метафизики как раз и лежит принцип Единства Истины. Поэтому adeпты Традиции считают ее единой, тотальной и надэтнической, то есть «сверхвременным синтезом всей истины человеческого мира и человеческого цикла» [36, с. 122]. Исторически, однако, на Земле существуют различные формы ее проявления — разные внешне и, так сказать, количественно, неповторимые в каждом отдельном случае, но единые качественно, по своей сакральной сути. Все иное — есть отступление от Традиции, несовместимое с ней и враждебное ей.

Нынешние европейские и отчасти мусульманские adeпты философии традиционализма связывают ее — как учение — почти исключительно с наследием французского мыслителя Рене Генона (1886–1951) [52; 53], который первым придал учению о Традиции законченность классической философской концепции. Но, разумеется, это не означает, что философия традиционализма впервые была создана только Геноном и его учениками. Возвращаясь к Японии, мы видим в ней как нельзя лучший пример многолетнего бытования Традиции и в Традиции, равно как и губительности отхода от нее.

Для Японии собственной формой Традиции стал синто (путь богов), трактуемый, обычно, как языческая «примитивная» религия. Сторонники подобной трактовки склонны применять к синто мерки классических религий и с удивлением отмечают в нем отсутствие четко зафиксированного пантеона (при том, что политеизм обычно считается

более «низкой» ступенью, чем монотеизм), священного писания, догматики и претензий на религиозную исключительность и монопольное обладание истиной. Эта точка зрения до сих пор доминирует, например, в отечественных работах.

Между тем, синто следует рассматривать именно как проявление Традиции — то есть не только и не столько как религию в нашем привычном, устоявшемся понимании, сколько как особый тип мировидения, миропознания и миропонимания, сложившийся в Японии много столетий назад и существующий — с неизбежными изменениями — до сегодняшнего дня. Священным писанием синто стали историко-мифологические хроники «Кодзики» («Записи о делах древности») и «Нихон сёки» («Анналы Японии»), пантеон пополнялся за счет новых и новых божеств «ками», которыми становились японцы после смерти, а также явления природы и т. д., а «строгую субординацию» божеств и «высокую степень канонизации внутри категорий» [28, с. 15] в синто исследователи отмечают уже на заре японской истории.

Столетие, предшествовавшее «открытию Японии» и «реставрации Мэйдзи», характеризовалось полным удалением синто от власти и государства (что началось еще задолго до того), с одной стороны, и решительной и исключительной опорой на синто стремительно формировавшейся контр-элиты, с другой. Период Токугава, на который и пришлось «закрытие страны», характеризовался ориентацией на мертвую букву традиции, на формализовавшийся и десакрализованный буддизм, а также на неоконфуцианство, на которые сделала ставку оторвавшаяся от Традиции (прежде всего, от синто) правящая элита. Кроме того, на протяжении столетий в Японии нарушался один из важнейших принципов Традиции — единство царской и жреческой власти (сайсэй итти). Лишение императора светской власти в конце эпохи Хэйан и создание системы власти «император — сегун» было, бесспорно, вызвано объективными на тот момент социальными, экономическими и политическими причинами, но в то же время это была бомба замедленного действия, заложенная сегунами под собственный режим. Лишение императора — остававшегося, правда, первосвященником синто и, хотя бы формально, сакральным, духовным вождем народа и государства — полностью политической власти нарушило сакральное равновесие и также знаменовало отход от Традиции. Потребовались вска, войны и смены династий сёгун, чтобы

нарушение сакрального равновесия и отход от Традиции не только дали о себе знать, но и проявились уже в неоперабельной (если пользоваться медицинским термином) форме

Итак, к началу периода «бакумацу» («конец бакуфу»), исчисляемому с 1854 по 1867 гг., духовное и сакральное состояние режима было полностью безнадежным и не поддающимся «лечению». Обычно это означает духовную, а вслед за ней неминуемую социально-политическую смерть общества и государства. Но в Японии к этому времени окончательно сформировалась духовная и политическая контр-элита, опиравшаяся на Традицию и ее принципы, жестко структурированная, имевшая тщательно разработанную и всестороннюю программу действий в сложившихся кризисных условиях. Она понимала неизбежность столкновения с «цивилизованным миром» и — в качестве единственно спасительной реакции на это — революционных преобразований. Но, будучи традиционалистами, лидеры контр-элиты положили в основу преобразований возвращение к тотальной Традиции. Иными словами, они готовили то, что называется «консервативной революцией».

Экономическое положение Японии в период «бакумацу» не было настолько безнадежным, чтобы стать неременной причиной и условием революции, хотя и сыграло свою роль, поскольку экономика тоже находилась в кризисе. «Верхи» (элита), действительно, уже «не могли» — не могли противостоять военной силой иностранной экспансии; не могли полностью подчинить себе местных феодалов (даймё) и добиться подлинной, а не формальной централизации, не могли полностью изолировать японцев (прежде всего аристократию и торговцев) от внешнего мира; не могли добиться единомыслия к послушания в духовной и религиозной сфере. Но что касается «низов», то они были изначально выведены из игры и самостоятельного участия в политических событиях не принимали. Назревала смертельная схватка не между «верхами» и «низами», а между одряхлевшей, антитрадиционалистской и во многом антинациональной элитой — и молодой, сильной, традиционалистской контр-элитой, то есть фактически между «верхами» и «верхами». Обюрократизировавшийся государственный буддизм и так и не ставшее для Японии «своим» неоконфуцианство (чжусианство) были вызваны на бой древним, но вечно юным синто, который стал основой «школы национальных наук» (кокугакуха).

единственного в истории Японии учения, которое с полным правом могло претендовать на звание «японской идеи» [81; 82].

О кокутакуха написано не так много, но существующие работы содержат достаточно материала, необходимого для обоснованных выводов. Автору этих строк уже доводилось писать об учении кокутакуха как наиболее значительной, наиболее развитой и наиболее влиятельной традиционалистской философской концепции в истории Японии [91], поэтому позволю себе ограничиться лишь несколькими своевременными повторениями и напоминаниями. Кокутакуха стала сначала идейной, а потом и организационной, структурной основой оппозиции токугавскому режиму, переходя постепенно от изучения и комментирования древних текстов к пропаганде синто и критике буддизма и конфуцианства, затем к распространению своего учения в массах образованного сословия [81: с. 114, 155], а затем и к формированию действенной, боевой идеологии, которую могла взять на вооружение контр-элита. Разумеется, не стоит выводить «реставрацию Мэйдзи» исключительно из учения и деятельности «школы национальных наук» — но именно она способствовала оформлению того духовного и идеологического «позитива», который был противопоставлен духовному одряхлению режима сегуната.

Период «бакумацу» стал подготовкой к решительной схватке старой и новой Японии, в которой прежде всего решался вопрос: быть или не быть стране. Правительство сегуна, вынужденное пойти на контакт с иностранцами и заключить с ними неравноправные договоры, надеясь «откупиться» этим от пришельцев, «отсидеться», пользуясь географическими выгодами островной страны, и попытаться окончательно расправиться с оппозицией внутри страны (политика регента Ии Наосукэ в конце 1850-х годов). Оппозиция понимала, что курс на «подмораживание» страны и консервацию существующих порядков правительству осуществить не удастся и что страна нуждается в коренных духовных, политических и социальных преобразованиях, но относительно форм и степени контактов с «цивилизованным миром» единства мнений в ее рядах не было. Пожалуй, все были едины только в том, что массам совершенно незачем самостоятельно знакомиться со всем иностранным и что они должны получить все заморские дива только из рук элиты, адаптированными в соответствии с ее интересами и как бы «переведенными на японский язык». После «реставрации Мэйдзи» и прихода к власти вчерашней

контр-элиты этот принцип будет положен в основу так называемой «интернационализации» Японии вплоть до поражения во второй мировой войне

1860 г. может быть с полным правом назван первым годом настоящего «открытия Японии». По сути дела именно с этого времени следует вести отсчет ее внешней торговли с европейскими странами (на условиях кабальных договоров 1856–1858 гг.) Два года спустя, на Лондонской выставке 1862 г. впервые в Европе была показана большая и представительная коллекция японского изобразительного и прикладного искусства, потрясшая европейцев, открывшая им поистине новый мир и ставшая началом «японского мифа». Но уже тогда европейцы увидели только то, что Япония сочла нужным показать, а не то, что они выбрали сами.

Последние годы сёгуната ознаменовались существенными переменами в отношении элиты и контр-элиты к экспансии «цивилизованного мира». Элита была вынуждена пойти на заключение кабальных договоров и хотя бы формально отказаться от лозунга «дзёи» («изгнание варваров»). Но его тут же подхватила оппозиция, эксплуатируя недовольство народа и торговой буржуазии последствиями договоров. Так появился лозунг «сонно-дзёи» («преклонение перед императором — изгнание варваров»), а затем и «тобаку» («свержение бакуфу»). Как верно отметил А. Л. Гальперин, в движении, руководившемся этими лозунгами, «отразилось недовольство низкорангового самурайства и части средних и низших слоев буржуазии вторжением иностранного капитала, имевшим тяжелые для них последствия, возмущение тем, что Японии под угрозой пушек были навязаны кабальные договоры, протест против высокомерного, наглого поведения иностранцев» [5, с. 147]. Эти социальные слои стали главными «исполнителями» «реставрации Мэйдзи», но после прихода к власти радикально изменили свое отношение к иностранцам, заставив, в свою очередь, и их уважать Японию. Отмечу, что лозунг дзёи имел в виду также и Китай — прежде всего как родину конфуцианства, противопоставлявшегося элитой сёгуната японской Традиции.

Начало локальных боевых действий в княжествах Сацума и Тёсю с участием иностранных держав летом 1863 г. показало, что назад, к восстановлению мирного status quo, пути больше нет. Локальный конфликт перерос в гражданскую войну, хотя по европейским

понятиям не столь активную и масштабную. В Японии, в отличие от Франции 1789–1794 гг. или России 1917–1920 гг., гражданская война предшествовала революции, а не наоборот. Смерть сёгуна Измоти во второй половине 1866 г., а затем, полгода спустя, и императора Комэй формально подвела черту под историей сёгуната Токугава. Революция — в форме смены элит — не могла не совершиться.

Этот затянувшийся, но необходимый исторический экскурс подводит нас к «реставрации Мэйдзи» — поворотному событию новой истории Японии, и в том числе истории ее взаимоотношений с «цивилизованным миром». Вопрос о ее сути в полной мере не получил ответа до сих пор, хотя «реставрация Мэйдзи» с исчерпывающей, кажется, полнотой изучена в экономическом, политическом и чисто историографическом аспектах — по крайней мере, здесь трудно прибавить что-либо существенное. Но речь идет о духовном аспекте, который в отечественной (да во многом и в зарубежной, особенно англо-американской и ориентированной на нее японской) науке традиционно рассматривался с чисто материалистической, десакрализованной точки зрения, что может быть чревато серьезными ошибками даже применительно к индустриальным странам, не говоря уже о традиционных обществах, где сакральные ценности — явно или неявно — имеют первостепенное значение.

Странной и по существу некорректной представляется оценка «реставрации Мэйдзи» как «незавершенной буржуазной революции», доминирующая в отечественной историографии и проникающая в учебные и справочные издания [65, с. 176; 139, с. 406]. Эта маловразумительная формула подразумевает, во-первых, что бывают «незавершенные» революции (видимо, это в равной степени относится и к другим историческим событиям?), а во-вторых, что революции (хотя бы только буржуазные) всегда и везде одинаковы. Разгадка достаточно проста: авторы и сторонники этой формулы приложили к Японии классическую европейскую модель буржуазной революции (типа английской, Великой Французской или революций 1848 г.) и увидели, что при всем кажущемся сходстве, «реставрация Мэйдзи» не сделала многого из того, что ей «положено» было делать по схеме, и в то же время совершила немало «реакционного», провозгласив возвращение власти императору и опору на «примитивную» религию. Но революции, как известно, происходят не по схемам, хотя во всех революциях есть то общее, что позволяет объединять их этим понятием. Верным —

и вполне применимым к Японии в свете всего вышесказанного — представляются выводы современного теоретика: «Всякой революции с необходимостью предшествует период социального разложения, деградации, политической стагнации. Революция совершается только в «дряхлом» обществе, в обществе, закосневшем и потерявшем свою политическую и социальную энергию, свою жизнь. Революция в этимологическом смысле означает «возвращение», «обращение». Революция — это то, что следует за вырождением общества, за периодом социальной смерти, как новая жизнь, как новая энергия, как новое начало. Энергия революции — это всегда энергия жизни, направленная против смерти, энергия свежести против затхлости, движения против паралича. Революция не может возникнуть в здоровом и полноценном обществе — там она просто не будет иметь никакого смысла» [54, с. 337–338]. Это понимание «революции» в наибольшей степени соответствует японскому слову «исин», русский перевод которого как «реставрация» не вполне точен и адекватен. Если следовать значению иероглифов, составляющих слово «исин», то «и» — «связывать» (в сочетаниях с пометой «непродуктивен») [128, с. 466], а «син» («атарасий») — «новый». Тот же словарь Н. И. Фельдман-Конрад переводит «исин» как «обновление» (!) с пометой «исторический термин» в словосочетаниях к иероглифу «и», так что перевод этого слова как «реставрация» принадлежит историкам, а не филологам. Примечательно, что в японско-русском словаре, рассчитанном на самого массового читателя, в качестве перевода слова «исин» уравниваются (без каких-либо оговорок или пояснительных помет!) термины «реставрация» и «обновление» [67, с. 37], которые в русском языке признать синонимами было бы довольно странно.

Вместе с тем в японском языке есть еще и слово «какумэй», появившееся уже после «реставрации Мэйдзи» для передачи европейского понятия «революция». Если читать его по иероглифам, пользуясь наиболее авторитетным отечественным словарем Н. И. Фельдман-Конрад, то «каку» — это «перемена, изменение» (в сочетаниях), а также «выделанная кожа»; «мэй» — «приказ, веление неба; судьба». Иными словами, это нечто вроде «веления перемен» — но здесь нет никакого намека на значение «возвращения» или «обновления», тем более «обновления через возвращение» («революция» — «исин»). Термин «какумэй», насколько мне известно, никогда не применялся к событиям Мэйдзи, равно как и термин «исин» не использовался для революций, происходивших за пределами Японии.

Последняя тенденция: замена «жесткого» слова «какумэй», ассоциирующегося с лексикой коммунистов и практикой экстремистов-«леваков», на нейтральное заимствованное слово (гайрайго) «риборюсён», записываемое катаканой. Автору довелось столкнуться с этим в японском переводе стихотворения «The revolution» Криса де Бурга [161], где название переведено заимствованным словом, а в самом тексте встречается именно «какумэй». Пример примечателен еще и тем, что Крис де Бург как раз и является поэтом консервативной революции, к которой в наибольшей степени подходит понятие «исин», а не «риборюсён» и не «какумэй».

Термин «консервативная революция» уже получивший права гражданства в зарубежной литературе, в России все-таки еще нуждается в пояснениях — тем более что речь идет не только и не столько о конкретной политической доктрине, разработанной в Германии после первой мировой войны публицистом и философом Артуром Мёллером ван ден Бруком (1876–1925), философом Освальдом Шпенглером (1880–1936), писателем и публицистом Эрнстом Юнгером (р. 1895), юристом, политологом и философом Карлом Шмиттом (1888–1985) во многом с опорой на теории экономиста, социолога и философа Вернера Зомбарта (1863–1941), представителя так называемого «национального социализма» (не путать с «национал-социализмом» Гитлера и его сподвижников!), и «отца геополитики», военного дипломата, географа и стратега Карла Хаусхофера (1869–1946), пользовавшегося исключительным авторитетом в оккультистских и ариософских кругах [14; 53]. Авторы концепции ставили себе целью выработку реалистической и действенной идеологии и политики для возрождения поверженной Германии, но это не было лишь выдумкой нескольких кабинетных теоретиков и идеологов, а попыткой обобщить исторический опыт модернизации традиционных обществ, сформулировать то, что давно существовало и в общем-то витало в воздухе. Поэтому сделанное ими имеет поистине глобальное, всемирное значение — конечно, с поправками на национальную специфику, но они (по крайней мере, в случае Японии) не настолько значительны, чтобы отменить или поставить под сомнение концепцию в целом. Опыт Японии был учтен германскими теоретиками как в силу успешного завершения в эпоху Мэйдзи консервативно-революционного процесса и процесса интернационализации, так и в силу типологической близости японского и германского (добавим, и российского) империализма и несомненной общности позиций Германии и Японии как геополитически молодых

держав, обойденных при переделе мира. Отметим, что одновременно такие же мысли высказывал и принц Коноэ Фумимаро, «восходящая звезда» японской политики, будущий премьер-министр, традиционалист и идеолог консервативной революции [149]. Тогда же в Германии японский опыт пристально изучал основоположник геополитики Карл Хаусхофер (бывший военный атташе в Токио), автор книг «Дай Нихон <Великая Япония — В. М.>. Об армии, обороноспособности, позиции на мировой арене и будущем великой Японии» (1913) и «Геополитика Тихого океана» (1924).

«Мэйдзи исин», ставшая, пожалуй, наиболее показательным во всей мировой истории примером успешно осуществленной консервативной революции, прошла, разумеется, без какого-либо воздействия немецких доктрин. Но они, во-первых, предельно четко и обоснованно объясняют ее сущность, а во-вторых, традиционалистская идеология ее творцов типологически едина с концепцией «консервативной революции». Ее творцы полностью достигли всех своих целей: восстановили сакральный принцип единства духовной и светской власти «сайсэй итти», сделали синто духовной и политической основой государства и общества, спасли Японию от иностранного вторжения и участи зависимой полуколонии (пусть и ценой некоторых временных жертв); провели необходимую для вхождения в «цивилизованный мир» интернационализацию, ничуть не пожертвовав традиционными основами общества и государства; наконец, путем необходимых реформ обеспечили себе прочную политическую власть, стране — стабильность и стремительный экономический рост. Только консервативная революция с неизменной опорой на Традицию и одновременным стремлением радикально, а не косметически реформировать государство и общество, чтобы привести их в должную гармонию с материальными и духовными факторами, может достичь «золотой середины» между тотальным сохранением и тотальным разрушением. А один отечественный автор еще недавно наивно недоумевал: «Буржуазная революция Мэйдзи имела столь незавершенный с точки зрения классических революционных канонов <выделено мной — В. М.> характер, что до сих пор среди историков ведется дискуссия, что же это было буржуазная половинчатая революция или восстановление монархии, сопровождавшееся целой серией реформ, направленных на модернизацию общества» [47, с. 31]. Уровень сказанного избавляет от необходимости комментария. Показательно другое: автор, очевидно, и не слышал о концепции консервативной революции.

Консервативно-революционная сущность реставрации Мэйдзи объясняет и особенности японской модернизации (в условиях давления «цивилизованного мира» читай вестернизации) Здесь присутствовали две возможных крайности: отказ от всего иностранного (вспомним лозунг «дзэи» — «изгнание варваров») или его полное некритическое копирование, особенно как результат насильственного навязывания извне. От первого хватило ума отказаться (выше уже говорилось об отказе от лозунга «дзэи» вчерашней контр-элиты, ставшей правящей элитой), второго хватило сил избежать «Золотая середина» вновь была найдена в формуле «вакон — ёсай» («японский дух — западная техника»), «Западная техника», разумеется, включала в себя не только использование пара и электричества, но и европейские идеи (гражданские права, свобода, разделение властей), европейские институты (парламент, политические партии) и европейские обычаи (вплоть до употребления в пищу мяса животных, что категорически запрещалось буддизмом) Но вся эта «западная техника» одухотворялась «японским духом» и воспринималась не сама по себе, а лишь по мере необходимости или пригодности для новой Японии

Технологическое отставание Японии от Европы или США было существенным и бесспорным, и новая элита стремилась наверстать его как можно скорее и с минимальными потерями Что же касается «отставания» духовного или культурного, то о нем могли говорить лишь те, кто так и не понял, что такое традиционное общество Одним из них был японский философ-материалист и историк философии Нагата Хироси (1904–1947), чьи сочинения не раз издавались в России Он писал: «Капиталистическая Япония, восприняв европейскую мысль, должна была заново начинать свою духовную жизнь Такая неразвитость философской мысли Японии обусловлена прежде всего отсталостью ее исторического развития Прежде чем в Японии могла сформироваться идеология на уровне передовых стран, она должна была быть привнесена сюда из передовых стран. Вот почему существенной характерной особенностью истории японской философской мысли является недостаточное развитие в ней творческого начала и оригинальности» [95, с. 31–32] Даже не верится что это писал японец, пусть и настроенный антитрадиционалистски Однако Нагата Хироси выразил бытующее в Японии и до сих пор европоцентристское и по существу вульгарно-материалистическое понимание прогресса и отрицание традиционных ценностей. Не следует забывать, что эти слова были написаны в 1938 г с явно

полемиической целью — в ту пору в Японии господствовала идеология, как раз и основанная на Традиции хотя уже в несколько вульгаризированном варианте. Примечательно и то, что упреки Нагата Хироси поразительно похожи на распространенный в известных кругах тезис об отсталости России и русской философской мысли, поскольку Россия являла собой не менее убедительный (чем Япония) пример традиционного общества, в отличие от Европы ренессансного и постренессансного времени. Традиционный русский тип философствования (как и японский!) не имел ничего общего с классическими европейскими образцами и поэтому объявлялся «отсталым» и «непригодным», а отказ от него — необходимым для приобщения к «общечеловеческим ценностям», существующее поныне понимание которых оформилось в безрелигиозную и подчеркнуто антитрадиционалистскую эпоху Просвещения. Мотоори Норинага и Юрий Крижанич, Хирата Ацутанэ и Стефан Яворский были в равной степени лишены места в пантеоне мировой философии, который определяли столь любимые русскими и японскими «западниками» Руссо, Спенсер и Маркс.

«Открытие Японии» даже и после «реставрации Мэйдзи» вовсе не означало, что все двери в Японию для европейцев открылись. Еще многие десятилетия европейцам предстояло разглядывать Японию с борта канонерки или из окна «чайного домика». Так родился японский вариант «колониального романа», примечательного не столько с литературной, сколько с идеологической точки зрения. Но о нем и о его виднейших представителях речь впереди.

Необходимо признать: европейцы в подавляющем большинстве видели и могли видеть в Японии только то, что японцы сочли нужным им показать. Однако сами японцы стремились увидеть и познать западную цивилизацию изнутри. В первые же годы после «Мэйдзи исин» тысячи, десятки тысяч японцев (и молодых, и уже не очень), хлынули в Европу и США обучаться всем европейским наукам — от философии до электротехники, от хирургии до живописи маслом. Это, конечно, была и естественная реакция на два с половиной столетия «закрытия страны», и стремление и желание элиты подготовить кадры для «европеизации» собственного народа в соответствии с правилами игры «цивилизованного мира», и, наконец, невиданный всплеск пассионарности, если обратиться к теории Л. Н. Гумилева «Пассионарное напряжение» [43, с. 273] японского этноса нарастало не один

год и буквально выплеснулось в событиях «Мэйдзи исин» и последующих реформ и, конечно, в массовом исходе японцев за границу. Речь идет, однако, не об эмиграции (хотя и эмиграция в эти годы была значительна, особенно в Латинскую Америку: нынешний президент Перу Альберто Фудзимори, политик несомненно пассионарного типа, — японец по происхождению), а о своего рода «послании» для освоения «европейской техники». Сошлось на один малоизвестный, но весьма показательный пример — пьесу совершенно забытого французского драматурга Мельхиора Ленгеля «Тайфун», имеющую подзаголовок «из жизни японцев». Пьеса была переведена на русский язык [69], так что она стала фактом «японского мифа» не только во Франции, но и в России

Современных читателей и зрителей* прежде всего, конечно, занимала мелодраматическая коллизия любовного романа «легкомысленной» француженки и «серьезного» японца. Если бы в пьесе не было ничего другого, о ней не стоило бы и вспоминать. Но нам она интересна картинами жизни японской колонии в Париже, увиденной со стороны европейцем, довольно, впрочем, предубежденным против японцев, но сравнительно неплохо знающим их жизнь. Иными словами, перед нами не памфлет и не карикатура, но, бесспорно, произведение мифологизированного сознания. Именно поэтому она представляет собой поистине бесценный материал для изучения «японского мифа», и ее безликость и типичность вполне позволяют не только делать выводы о ней самой, но и экстраполировать их на массовое сознание эпохи.

Главный герой пьесы — доктор Токерамо — заметная фигура японской колонии в Париже. Он изучает жизнь Франции, докладывает о своих трудах «его светлости канцлеру» и даже получает привет от микадо. Друга-японцы почтительно говорят ему: «Береги себя, Токерамо, — ты будешь очень нужен родине. Все, что ты теперь изучишь, чего добьешься, будет коренным подспорьем для нашего подрастающего юношества, нашего народа» [69, с. 13]. Друг Токерамо французский профессор Дюпон уверен в искренней и бескорыстной любви японцев к европейской культуре и цивилизации, хотя и приходит в явное замешательство от того, что рукопись его итоговой

* К сожалению, сценическая судьба пьесы во Франции и в России осталась автору настоящей работы неизвестной. Интересно отметить, что эта книга была в библиотеке Александра Блока, но экземпляр не сохранился.

книги, данная Токерамо для ознакомления по секрету, уже побывала в руках у всех его друзей-японцев. Антагонист Дюпона писатель Ренар-Бейнский, напротив, называет японцев в лицо «замаскированными людьми» и заявляет: «Культура, культура! Им эта штука больше не нужна. Они давно уже переняли от глупых европейцев все лучшее. Все они попросту комедианты... Ловкие, хитрые люди — приспособляющаяся нация» [69, с. 22–23].

Дюпон и Ренар-Бейнский выражают две крайних точки зрения европейцев на Японию с прямотой, уместной только в политическом памфлете или непритязательной пьесе. Японцы с равным вниманием слушают и похвалы Дюпона, и филиппики Ренар-Бейнского, а после их ухода начинают смеяться над обоими: «Два глупца! В особенности профессор, проработавший* тридцать лет над своей книгой. А мы усвоили ее в течение пяти дней» [69, с. 27]. Токерамо настроен не столь легкомысленно, но истинных целей своей миссии не скрывает — разумеется, среди своих: «Великая европейская культура! Поколения гибли, умирали великие мученики идей, пока они не пришли к своему теперешнему состоянию... А мы в течение пятнадцати лет можем позаимствовать все лучшее, что у них имеется» [69, с. 28].

Но японцы приехали не просто за знаниями ради знаний — и в этом смысле пьеса подтверждает правоту слов Ренар-Бейнского, к позиции которого явно склоняется и автор. Тот же Токерамо «достал некоторые данные и бумаги не совсем обычным путем» [69, с. 43], как элегантно выражается один из его помощников, — то есть занимался шпионажем. Лексикон героев также не вызывает сомнений в их настроениях и намерениях: «Япония. Япония! Временами я чувствую, что власть ее достигает сюда, что повсюду, где бы мы ни были, в чужих странах, в чужих городах, мы ее первые солдаты <!· В. М.>. Повсюду, где бы ни появился японец, как я, как все мы, — это уже победа» [69, с. 30].

Токерамо не суждено было довести до конца свою секретную миссию — «по законам жанра» он задушил в минуту гнева свою любовницу-француженку (что собственно и составляет драматическую «интригу» пьесы) и должен был как-то выпутаться из создавшегося положения. Спешно собравшиеся у него японцы единодушно решают,

* В книге: «поработавший» — но это очевидная опечатка, исправленная мною по смыслу (прим. автора).

что их патрон должен остаться на свободе и продолжать свои труды «Ты, которому доверили такую ответственную задачу, такую великую миссию, ты, может быть, больше нас всех полезен Японии, у тебя должен быть обеспеченный покой, ты должен довести свою работу до конца. Тебя во что бы то ни стало нужно выгородить из этой истории» [69, с. 63]. Мысль о какой бы то ни было моральной ответственности за убийство неповинного человека ни на минуту не посещает «культурных» и «добродетельных» японцев. Белые люди для них — не люди — вот принципиальный вывод автора. Далее следует мелодраматическая сцена, когда японцы спорят друг с другом за честь взять на себя уголовную ответственность за преступление, чтобы избавиться от нее Токерамо. Это тоже — типично мифологическое представление о поголовной «круговой поруке», которой связаны посланные в чужие края японцы. Нельзя исключить, что в основу пьесы положены подлинные факты из уголовной хроники, хотя они, разумеется, были переосмыслены и интерпретированы в соответствии как с чисто драматургической задачей пьесы, так и с представлением автора (и его потенциальных зрителей!) о японцах. Именно его в сцене суда категорично формулирует Ренар-Беинский. На вопрос, какими ему показались японцы, он отвечает: «Хитрыми, плутоватыми, понимающими один другого, — мафией» [69, с. 80]

Подробности поведения японцев на суде представляли, вероятно, интерес для зрителей начала века, но едва ли могут что-то прибавить к уже сложившейся картине. Попытка Токерамо сознаться в том, что подлинный убийца — все-таки он, выглядит как изощренная уловка японцев, причем и прокурор, и председатель суда заранее твердо убеждены в сговоре, в «противоречивой, детской и наивной хитрости желтой расы» [69, с. 94]. Но оправданный Токерамо страдает (весьма трогательно и мелодраматично!) от мук совести, а подружившийся с ним Ренар-Беинский торжественно говорит: «Ты уже не японец — ты человек» [69, с. 105]. Эта фраза — квинтэссенция «философии» Ленгеля, жалеющего своего героя, который попытался из японца превратиться в «человека» и погиб. А японцы сожалеют лишь о том, что погиб достойнейший из них, но сожалеют о гибели работника, а не живого человека: «Оставь, ведь теперь все равно... даже лучше... для нас он уже погиб» [69, с. 110]. И наставительно резюмируют. «Его убил воздух Европы... Упаси нас, Боже, соприкасаясь с европейской культурой, заражаться также и европейским ядом. Он уничтожил самого замечательного среди нас... Он был неузнаваем в последние

дни... вовсе и не похож на японца» [69, с. 110]. Ленгель окончательно утверждает несовместимость японских и европейских понятий о жизни и смерти, враждебность японской цивилизации Европе и — как следствие — ее бесчеловечность.

Пьеса Ленгеля попутно подводит нас еще к одному любопытному и сравнительно рано возникшему варианту «японского мифа» — мифу о «японском шпионаже». Он появился как реакция на массовый исход японцев в Европу за знаниями. Их стремление если не усвоить, то хотя бы познать все, чем богата Европа и в материальном, и в духовном отношении, причем сделать это в кратчайшие сроки, вкупе с присущими японским колониям за границей коллективизмом и скрытностью породили на уровне массового сознания миф о том, что все японцы — шпионы и что, выведав все тайны Европы, они уничтожат ее изнутри, чтобы властвовать над миром. Автор пьесы прямо не говорит об этом, но ничуть не сомневается в злых намерениях героев. Разумеется, миф этот возник не на пустом месте. Его питали и безумное увлечение европейцев культурой и искусством Японии (об этом позднее), и определенная неприязнь к совершенно чуждой, «варварской», но не менее древней и развитой цивилизации — тем более, что определенные политические круги в Европе сознательно поощряли ксенофобию масс, чтобы отвлечь их от внутренних проблем. Наконец, нельзя не признать, что японская техника шпионажа, имевшая многовековую историю и совершенно не похожая на европейскую, в самом скором времени дала великолепные результаты.

Прежде всего, следует сказать о деятельности на рубеже веков легендарного полковника Акаси Мотодзиро — руководителя и координатора деятельности японской резидентуры в России перед и во время русско-японской войны. Акаси сделал ставку на революционное подполье, причем не на русское, а на национальные меньшинства: поляков, финнов и евреев — играя на их национальных чувствах и поддерживая их сепаратизм (впрочем денежными субсидиями от японского генерального штаба не гнушались и такие «респектабельные» политические силы как партия конституционных демократов — кадеты). Имя Акаси, известное уже давно, было окружено разными легендами, но подробности его деятельности оставались покрыты тайной (ср. [166, р. 42–51]). Положение изменилось только после серии недавних работ японских авторов, что даже дало возможность некоторым журналистам говорить о «буме Акаси»

Широким кругам историков, не специализирующихся собственно на японской истории и не владеющих японским языком, стал доступен английский перевод секретного доклада Акаси о его работе с революционным подпольем в России [155]. Перевод выполнил Инаба Тихару, который также написал книгу «Доклад Акаси» [144], посвященную преимущественно его финским контактам. Бандо Хироси, специалист по истории Польши, посвятил деятельности Акаси две ключевых главы в своей новой книге «Поляки и японско-русская война»: о работе полковника с польскими националистами и социалистами, которых Бандо считает авангардом революционного движения в Российской империи в 1890-е годы [140, с. 113–141]; о связи японского генерального штаба — через Акаси — с террористическим крылом партии эсеров, на которое японцы сделали основную ставку в 1905 г., разочаровавшись в разрушительном потенциале других возможных союзников в среде подполья [140, с. 215–256]. Исследование деятельности Акаси, представляющей значительный интерес для специалистов по отечественной истории, в России еще только начинается (см. [99]), — но к теме настоящей работы это прямого отношения не имеет. Россия питалась больше слухами о деятельности Акаси и ему подобных (ср. [166, с. 52–79]), что и вызвало к жизни знаменитый рассказ А. И. Куприна «Штабс-капитан Рыбников» (1907). Но это произведение настолько известно, что в каком-либо разборе не нуждается, а его мифологичность — в причудливом сочетании с данными позднейших исследований — очевидна и легко объяснима.

Гораздо более интересным представляется другое свидетельство просвещенного современника, практически не известное в России. Художник и коллекционер, любитель японских гравюр князь Сергей Щербатов вспоминал о случившемся с ним в Петербурге, перед войной с Японией: «Ко мне повадился торговец-японец, узнавший (от кого — неизвестно), что я собираю гравюры. Приносил он их в большом количестве, и плохие, и среднего качества, а также и самого лучшего, лубочные и ценные, видимо, плохо разбираясь столь же в их оценке, сколько и в их качестве. Носил он их и Грабарю, и мы изумлялись их дешевизне, позволившей значительно пополнить наши без того уже содержательные собрания. Такая оказия словно с неба свалилась! Когда японец меня не заставал дома, он подолгу ждал меня, терпеливо беседуя с моим старым словоохотливым слугой Федором, расхваливавшим мне его "обходительность" "Хоть и торговец, а такой

деликатный и. видать, умный”. Каково было наше изумление, когда мы впоследствии в иллюстрированном журнале признали в богато увешанном орденами адмирале японского флота нашего японца-торговца гравюрами, каждая черточка лица которого нам была так хорошо известна. Как оказалось, он под разными личинами шпионил в Петербурге. Он много со мной говорил, но от меня полезных тайн не узнал: это сознание было для меня успокоительно» [133, с. 176–177]. К сожалению, так и не удалось выяснить, кого именно имел в виду Щербатов. Возможно, что в своих воспоминаниях, написанных уже в старости, он мог что-то и перепутать (например, адмирала с сухопутным генералом или полковником), но его рассказ интересен не только своей собственно мемуарной ценностью. Это — тоже отражение мифа о «японском шпионаже» как существенного элемента «образа Японии» в России начала столетия. К теме «японского шпионажа» и «восточной провокации» в связи с русско-японской войной и первой русской революцией и к их отражению в литературе и массовом сознании мы еще вернемся при разборе романа Андрея Белого «Петербург».

В рассказе Щербатова стоит обратить внимание еще на одну деталь: двери самых аристократических петербургских домов (пусть даже не парадные, а черные двери) японскому агенту открывают гравюры «укіё-э» («картины плывущего мира»), цветные гравюры на дереве, наиболее популярные в Европе. Ни «китайские прачечные», ни «китайские рестораны» (в которых едва ли не все «китайцы» были чистокровными японцами, при том офицерами разведки) в столице не давали такого эффекта, который они давали на периферии, особенно на Дальнем Востоке — в маленьких городах, гарнизонах, вблизи строительства военных укреплений и т. д. Но это было самым «утилитарным» использованием японского искусства в политических (даже скорее военных) целях. На уровне более «высокой» государственной политики традиционное искусство стало «визитной карточкой» мизидзийской Японии, ее единственным «патентом на благородства» во враждебном ей «цивилизованном мире». Это было то единственное, что Япония могла бесспорно представить как доказательство своих уникальных достижений, своего уникального вклада в мировую культуру — пока она не «догнала» Европу и США по тем показателям, по которым отставала от них на момент своего «открытия».

Значительная часть «образованного сословия» (которое, разумеется, нельзя смешивать с элитой: элита — гораздо более малочисленна, жестче структурирована, а главное — только у нее в руках реальная власть) мэйдзийской Японии с воодушевлением восприняла «интернационализацию» на европейский лад и — более того — готова была ради нее отказаться если не от традиционных духовных ценностей как таковых, то по крайней мере от традиционных атрибутов повседневной жизни и культуры. Элита, разумеется, вела себя гораздо умнее и осмотрительнее, понимая, что превзойти Европу в чем-то «европейском» Япония, если и сможет, то очень не скоро, а включаться в «мировое состязание» (выражение Валерия Брюсова) надлежит немедленно. Многие представители элиты, которая как раз привнесла в жизнь японцев европейское начало, сами отнюдь не сочувствовали новым веяниям. Они старались не осуждать их, понимая, что лучше внешнее приобщение к «мировой цивилизации» через пиджаки и курение табака, чем отказ от национальных духовных и этических ценностей ради «сомнительных» заморских идей, вроде «свободы, равенства и братства» и других, явно антитрадиционалистских лозунгов эпохи Просвещения и Великой французской революции.

Но подчеркнутый отказ от национальных, традиционных ценностей элита решительно осуждала всегда. В романе классика новой японской литературы Нацумэ Сосэки (1867–1916), ровесника «реставрации Мэйдзи» и человека достаточно прозападных взглядов, но тем не менее бесспорно входившего в национальную элиту, «Мальчуган» [96] — о средней школе в провинциальном городке в последней четверти прошлого века — мы видим выражение той же тенденции. Рисуя круг школьных учителей, в который «новичком» входит главный герой повести (непочтительно прозванный за свою молодость «мальчуганом») — то есть «сливки» местного «образованного общества», автор с самого начала противопоставляет мягкого и элегантного «европейца», который не может не начать день с чашки кофе, и грубого и жесткого «японца», не принимающего европейского платья и занимающегося в свободное время древним искусством фехтования на мечях — кэндо. Первый любезно встречает новоприбывшего, второй поначалу груб и надменен с ним. Но уже после нескольких нехитрых житейских коллизий выясняется истинное лицо обоих. «Европеец», презревший национальные обычаи, оказывается трусом и подлецом, а его антагонист — честным и

благородным человеком и, в конечном счете, единственным истинным другом «мальчугана» Особенно ярко и эффектно — уже на уровне зрительных образов — проведено это противопоставление в экранизации романа, выполненной в 80-е годы в Японии

Роман Нацумэ Сосэки не случайно вспомнился в связи с «японским мифом». Это не столько реалистическое, сколько сатирическое и дидактическое произведение, произведение «с тенденцией», как говорили в России во второй половине прошлого века, — а значит, в свою очередь, тоже продукт мифологизированного сознания (как русский «антинигилистический» роман и — в то же время — проза народников и революционных демократов). Именно с этими двумя типами японцев сталкивались европейцы, причем как у себя дома, в Европе, так и посещая Японию. Глядя на японских «западников», они делали глубокомысленные выводы, что «еще немного, еще чуть-чуть» и Япония вот-вот станет «полноценной» западной державой, но ей надо немного «помочь» в трудном продвижении по этому пути. Такой прозорливый мыслитель и тонкий аналитик, как Владимир Соловьев, к чьим явно недооцененным работам востоковедов предстоит обращаться еще много раз, в интересной, хотя и обильной несбывшимися прогнозами статье «Япония. Историческая характеристика» (1890) писал: «Положительного духовного содержания и цели для народной жизни буддизм не давал и дать не мог по своей отрицательной сущности Япония нуждалась в такой религии, которая, поднимая народный дух над темным потоком материальной жизни, не оставляла бы его висящим в абстрактной пустоте, а ставила бы на твердый путь исторического процесса, указывала бы ему определяющую мировую цель и снабжала действительным руководством для ее достижения Япония нуждалась в христианстве» [116 с. 150].

Соловьев тоже оказался во власти «японского мифа». Но если с его оценкой буддизма (вообще неизменно отрицательной; *ср.* [85]) согласился бы любой адепт «школы национальных наук» и любой из видных деятелей эпохи Мэйдзи, то в отношении христианства применительно к Японии он был совершенно не прав. Япония не нуждалась и не нуждается в христианстве — потому что у нее есть синто, имеющий не меньше оснований претендовать на Истину в качестве воплощения Традиции Крупнейший представитель кокутакуха, великий японский философ Мотоори Норинага (1730–1801) писал о всемирном значении Амагэрасу-омиками, верховного божества пан-

теона синто, понимая ее деяния как Откровение универсального, надэтнического характера: «Нет ни одной страны в мире, которая бы не получала благодатный свет этой богини. Ни одна страна и дня не может прожить без милостей этой богини» (пер. Ю. Д. Михайловой) [81, с. 158]. Конечно, правоверные японские «европейцы» в смокингах едва ли стали бы высказывать подобные мысли настоящим европейцам — по крайней мере на рубеже веков.

Гласом традиционной Японии были для европейских путешественников и писателей «настоящие» японцы в кимоно и гэта, с веером или мечом. На фоне повальной европеизации последней четверти столетия — как непосредственного результата «реставрации Мэйдзи» — они воспринимались скорее «этнографически», нежели в качестве серьезного и самостоятельного духовного и социально-политического фактора. Но именно они стали воплощением «красочной» стороны европейского «японского мифа» — как мифа о «прекрасной Японии», о веерах, цветах сакуры и красавицах с гравюр Утамаро, так и мифа о «желтой опасности», о жестоких и кровожадных «самураях». Особенность мифа в том, что он никак не хочет считаться с реальностью, предпочитая выдуманные образы, «картинки». Поэтому японский воин, поедая печень своего противника, по законам мифа, должен быть облачен в средневековые доспехи, но никак не в современный мундир европейского образца. По тем же самым законам, любоваться облетающими лепестками сакуры можно только в кимоно, но никак не в пиджаке и брюках (тем более в яркой майке с Микки-маусом или джинсах, как это происходит сейчас). Поэтому пора перестать удивляться странностям европейского «образа Японии».

Если зрительный «образ Японии», зрительный вариант «японского мифа» сложился в Европе уже на рубеже шестидесятых и семидесятых годов XIX столетия — благодаря импрессионистам и, в меньшей степени, прерафаэлитам (см. подробнее гл. 2) — то образу словесному пришлось подождать еще полтора-два десятилетия. Книжки об истории и современной жизни Японии, действительно ставшие достоянием широкого читателя в то время, можно пересчитать по пальцам одной руки, а об их уровне лучше всего говорит тот факт, что уже к концу века они были прочно забыты (за исключением, может быть, «Столи-

цы тайкуна»^{*} сэра Рутерфорда Олкока [156], первого английского посланника в Токио). «Сказочную», «живописную» Японию подарили европейскому читателю Пьер Лоти и Лафкадио Хёрн. И это, пожалуй, единственное, в чем можно сопоставить судьбы и книги двух столь непохожих друг на друга авторов

Французский морской офицер Жюльен Вю (1850–1923) стал одним из популярнейших беллетристов Европы под псевдонимом «Пьер Лоти». Слава пришла к нему в конце восьмидесятых и держалась до начала первой мировой войны, но после катастрофических событий, положивших конец целой эпохе европейской истории, померкла и отошла в небытие. Его именем называли улицу в Париже, но читателей он потерял уже задолго до этого. «Специальностью» Лоти был Восток — от Туниса до Японии — который он описывал лихо, завлекательно и романтично, основываясь на собственных впечатлениях и знаниях, иногда достаточно глубоких и верных, но чаще всего беглых и сильно отягощенных предрассудками. Лоти неизменно исходил не только из априорного превосходства «белых» над «черными» и «желтыми», но и ненавязчиво проводил мысль о превосходстве французов над всеми остальными европейцами — в силу их благородства, воспитания и смелости. Все это придавало книгам Лоти неестественно сентиментальный (чтобы не сказать, «конфетный») оттенок, хотя и было одной из основных причин его популярности. Именно Лоти — подлинный творец французского «колониального романа», но в раннем, сентиментальном (и наименее интересном литературно) его варианте. Последующее поколение «колониальных» беллетристов, наиболее видным представителем которого был Клод Фаррер, отличалось как более глубокими и точными знаниями, так и более трезвым взглядом на вещи — в частности они учитывали «жестokie» факторы: войну, политику, расовую, национальную и религиозную вражду, — хотя их книги были не менее экзотичны и мифологизированы и точно так же основывались на мысли о превосходстве белого человека. Короче говоря, наивная романтика Лоти была вытеснена героической, мужественной романтикой кипплинговского типа, хотя сам Киплинг — как фигура неизмеримо более значительная и в литературном, и в общественном отношении — разумеется, никак не может быть заключен в рамки «низкого» жанра «колониального романа»

^{*} Одно из названий сёгуна

Сногшибательная популярность Лоти (масштабы которой сегодня даже трудно себе представить) началась — и это особенно интересно — с «японского» романа «Госпожа Хризантема» (1887). В его основе — впечатления автора от краткого пребывания в Нагасаки в 1885 г., а его главные действующие лица, по словам самого автора, «я. Япония и впечатление, которое она произвела на меня» [75, с. 1]. Лоти находился просто в «идеальных» обстоятельствах, чтобы не увидеть «настоящей» Японии. Нагасаки, причем квартал прилежащий к порту и обжитой европейцами, для него — вся Япония, чайный домик — вся японская жизнь, девушка-«мусмэ»^{*} — все японки (а может, и все японцы как нация). Зная о Японии чрезвычайно мало и, главное, нисколько не стремясь расширять свои знания о стране «маленьких желтых обзьян», Лоти вполне довольствовался тем, что увидел, и описал это в меру своих способностей. Европейскому обывателю на тот момент в общем-то ничего другого и не требовалось. За первые пять лет «Госпожа Хризантема» выдержала двадцать пять изданий только во Франции. Издательство В. М. Саблина, одно из крупнейших в дореволюционной России, открыло полное собрание сочинений Лоти именно этим романом. Полагаю, что это единственная его книга, более-менее регулярно переиздающаяся за пределами Франции — в том числе и в Японии (как на японском, так и на английском языке — в дешевых изданиях "paperback"). И уж вовсе неожиданным было недавнее переиздание этого романа в России, где Лоти забыли давно и, казалось, навсегда. Впрочем на фоне волны переизданий таких безнадежно выпавших из времени «кумиров» прошлых эпох как Жюль Ромэн или Д'Аннунцио это уже не вызывает удивления.

Откровенно говоря, читать Лоти сегодня просто скучно. С точки зрения занимательности сюжета или литературных приемов он безнадежно устарел и кажется лишь архаичным и примитивным. С точки зрения познания современной ему Японии (которую он все-таки видел своими глазами!) роман тем более ни на что не пригоден. И даже стремление понять, что увидел Лоти в Японии, едва ли заставит дочитать роман до конца. И психология автора, и его отношение к окружающему миру и людям становятся совершенно понятны уже на первых десятках страниц и по существу не изменяются до конца книги.

^{*} С легкой руки Лоти слово прочно укоренилось во французском языке, частично утратив свой собственно «японский» колорит.

Что же касается описаний, то достаточно сопоставить роман Лоти хотя бы с путевыми заметками Всеволода Крестовского «В дальних водах и странах» [63], посетившего тот же город примерно в те же самые годы. У русского путешественника было не много больше возможностей изучать как историческую, так и современную Японию, но он стремился узнать и увидеть как можно больше и описать это как можно точнее и подробнее. Но популярность его книги была даже и близко не сравнима с популярностью Лоти — в России, а не в Европе (где Крестовского, конечно, никто и не знал).

В чем же секрет успеха «Госпожи Хризантемы»? Во-первых в том, что Лоти точно угадал, чего хочет европейский обыватель, насмотревшийся на кимоно, веера, ширмы и гравюры «укиё-э», но еще не читавший ничего увлекательного о стране, где все это придумали и сделали. А во-вторых, Лоти просто был первым, что обеспечило ему не только единовременный, но и продолжительный успех. И как было не поверить человеку, который сам видел все, о чем пишет! Литературные ремесленники, тонко чувствовавшие моду, усвоили его нехитрые рецепты. Так появились «Моя японская жена» (1895; 21-е! изд. — 1916) Клива Холланда (псевдоним К Хэнкинсона), его же «Мусмэ» (1902), «Японская кукла» (1903) Шамсура, «Маленькая мусмэ» (1907) Отемера, «Тисэн Маленькая экзотическая подружка» (1905) д'Эстрей и множество подобной литературы — безликой, однообразной и вовсе не заслуживающей внимания даже со стороны исследователя.

Однако уже наиболее проницательные современники критиковали Лоти или выражали недоверие тому, что он изображал (в их числе Генри Джеймс, выдающийся реалист и просто писатель неизмеримо более значительный, чем Лоти [177]). Русско-японская война решительно поколебала образ «страны мусмэ и чайных домиков», а после первой мировой принимать Лоти всерьез стало уже вовсе невозможно. Великий японский писатель Акутагава «отомстил» ему в элегантно и беспощадной новелле «Бал» (1919), написанной в pendant к «Госпоже Хризантеме» и как бы в ответ. Но тем не менее надлежит помнить, что в конце прошлого века именно «Япония Лоти стала Японией европейцев» [206, p. 49]. С этим соглашались как старые европейские исследователи — современники если не славы Лоти, то его заката (например У. Шварц [199]), так и современные японские авторы [189; 191], которые в глубине души, вероятно, потешаются над приключениями и писаниями заезжего беллетриста. В недавней книге

Дональда Ричи «Почетные гости» (о знаменитостях, приезжавших в Японию) Лоти отведена персональная глава — между генералом Улиссом Грантом и Редьярдом Кипплингом. Но приговор автора беспощаден и вполне справедлив: «Дурному туристу, к тому же империалистически настроенному, неохота учиться или приобретать опыт... Таков Лоти» [195, р. 73].

Судьба и книги Лафкадио Хёрна (1850–1904) во многих отношениях составляют полную противоположность Лоти. Европейец по рождению — сын англичанина и гречанки, названный в честь острова Левкадия в Ионическом море, на котором он родился. — Хёрн всю жизнь как бы бежал от Европы, сначала в Соединенные Штаты (успев получить к девятнадцати годам неплохое образование во Франции и в Англии), потом в Вест-Индию, на Ближний Восток и закончил свой путь в Японии. Литературное наследие Хёрна огромно — вышедшее в 1922 г. в Бостоне шестнадцатитомное собрание его сочинений далеко не исчерпывает написанного им. Он писал повести, новеллы, этнографические и путевые очерки, статьи на всевозможные темы, научные и научно-популярные работы по истории и филологии — словом, кажется, все, кроме стихов и пьес. Его достаточно скромное литературное дарование в полной мере компенсировалось обилием знаний и личных впечатлений, несомненным талантом рассказчика, трудолюбием, энергией, а главное — жадой новых знаний и стремлением к просветительству. «Фантастическое путешествие» [188] и «Странствующий призрак» [164] — вот два типичных названия биографий писателя, выпущенных в последние годы. Он был не путешественником, неизменно возвращающимся домой, вроде Лоти или Фаррера, но именно странником, ищущим и никак не находящим своего дома.

О Хёрне написаны десятки книг и сотни статей — больше всего, конечно, в США и в Японии. Новые книги о нем постоянно выходят и сейчас, свидетельствуя о неослабевающем интересе к этой фигуре (при обилии довольно одноплановой литературы о Хёрне автор счел наиболее разумным ограничиться работами последних лет). Но в России его практически не знают — даже его книги о Японии, хотя это наиболее известная и, несомненно, наиболее значительная и интересная часть созданного им. Автору еще лет десять назад доводилось слышать в среде ученых-японистов фразу «пишет, как Лафкадио Хёрн», сказанную с явным осуждением и пренебрежением.

По не совсем понятной причине его имя ассоциировалось с непрофессионализмом, поверхностностью и стремлением к дешевой экзотике — черты, свойственные скорее Лоти или Фарреру, но уж никак не Хёрну. Несколько его книг были переведены в России до революции [129, 130], но не завоевали популярности, хотя бы отчасти сопоставимой с той, которую они получили в Европе и США. Для русского читателя они стали «еще одной» занимательной книгой о Японии (тем более переведены были новеллы Хёрна — в основном пересказы «страшных» и «сентиментальных» историй), в то время как для англоязычного читателя они сыграли значительную роль в формировании «образа Японии» на рубеже веков.

Хёрн приехал в Японию в 1890 г. в возрасте сорока лет, уже будучи довольно известным журналистом и писателем, повидав полмира, вкусив всех интеллектуальных и чувственных плодов европейской цивилизации и полностью разочаровавшись в ней. Позитивист, он не то что бы совсем не верил в Бога, но свое не-христианство к моменту приезда в Японию декларировал открыто [174, р. 15]. Путь позитивиста и не-христианина логично привел его к буддизму — полная противоположность христианину, анти-буддисту и анти-позитивисту Владимиру Соловьеву (о котором подробнее речь пойдет в третьей главе). Япония очаровала Хёрна с первого взгляда и всерьез — он решил остаться здесь до конца своих дней. Увидев в ней свой «потерянный рай» — а личный миф о «потерянном рае» имел особую важность для Хёрна еще с детских лет [164, р. 13–19] — он полностью отрекся от своего прошлого, официально принял буддизм и японское подданство и не просто женился на японке (из самурайской семьи), но взял ее фамилию и выбрал себе японское имя. Сегодня японцы помнят не «Лафкадио Хёрна», а «Коидзуми Ягумо» — это имя выбито на его надгробии на кладбище Дзосигая в Токио*. Коидзуми — фамилия самурайского рода из Идзумо, с которым породнился «странствующий призрак», познакомившись со своей женой в колледже в Симанэ, где преподавал английский язык и литературу. Преподавание, наряду с писанием книг, стало основным занятием Хёрна в Японии, не только приносившим постоянный и гарантированный заработок, но и

* Автор посетил могилу Лафкадио Хёрна в июле 1995 г. Надгробие писателя, оформленное в японском стиле, содержит только это имя, записанное иероглифами. Ни малейшего упоминания о европейском имени Хёрна нет ни на одной карте или схеме кладбища.

дававшим возможность постоянного контакта с новыми людьми. А главное — Хёрн просвещал не только Запад знаниями о Японии, но и Японию знаниями о Западе, став подлинным мостом между двумя культурами. Его книги и статьи о европейской литературе могут показаться сегодня неглубокими и даже устаревшими, но ведь именно по ним открывало себе новый мир не одно поколение японцев, в том числе и японской элиты (с 1896 по 1903 гг. писатель преподавал в Токийском университете — традиционной «кузнице кадров» правительственной бюрократии).

Сегодня, как и при жизни, Хёрн знаменит прежде всего своими книгами о Японии. «Изборник» его «японских» произведений разных жанров выпущен в серии мировой классики всемирно известным издательством «Penguin books» [173] (нечто подобное серии «Классики и современники», выпущавшейся издательством «Художественная литература») — знак несомненного признания не только исторической или этнографической, но и сугубо литературной значимости. Подробный и многоаспектный анализ всего написанного Хёрном о Японии потребовал бы отдельной историко-литературной монографии, равно как и исследование его жизни (остается надеяться, что когда-нибудь такая книга появится и в России, но пока ничего подобного даже не наблюдается). Поэтому ограничимся лишь кратким анализом его основных книг — с точки зрения «образа Японии».

Написанное Хёрном о Японии можно условно разделить на три группы по жанровому признаку. Первая — путевые и нравоописательные очерки, написанные от первого лица и сочетающие личные впечатления автора с пересказываемыми им сведениями об истории, культуре и быте Японии. Произведения этого жанра наиболее характерны для ранних японских лет Хёрна и в основном собраны в двухтомнике «Блики незнакомой Японии» (1894). Книга вышла с посвящением Бэзилу Холлу Чемберлену, известному знатоку и пропагандисту Японии и близкому другу писателя, оказавшему на последнего немалое личное воздействие [165, р 18–19]. «Блики незнакомой Японии» до сих пор активно переиздаются. Так, издание, которым пользовался автор [174] — уже восьмое, выпущенное с 1976 г. в дешевом варианте “paperback” американско-японской фирмой Charles E. Tuttle, специализирующейся на массовых недорогих изданиях англоязычных книг о Японии самого широкого профиля и тематики. Естественно, книги Хёрна занимают почетное место в ее

продукции Его итоговая работа «Япония: попытка интерпретации» (1904) (характерный пример второй группы «японских» книг писателя — научно-популярных и аналитических) также с интересом и вниманием читается до сих пор (издание 1971 г., использованное в настоящей работе [172], — одиннадцатое с 1955 г. в том же издательстве Charles E Tuttle). Но наибольшей читательской популярностью пользуется третья группа — сборники новелл Хёрна «Кокоро»* (1896). «Квайдан. Истории и повествования о странных вещах»** (1904; 22 издания в Charles E. Tuttle с 1971 г.); автор пользовался последним изданием 1994 г. [175], «Млечный путь» (1904) и другие. Это особый жанр, фактически созданный Хёрном в европейской литературе. Автор пересказывает те или иные занимательные сюжеты — как правило «страшные» или «мистические» в «Квайдане» и «любовные», «сентиментальные» в «Кокоро» и «Млечном пути» — взятые из классической и современной японской литературы, а иногда и из современной жизни (например, из газетной хроники), порой домысливая их, придумывая детали или расцветивая повествование личными впечатлениями — скажем, о местах, где происходит действие новелл. Писатель не скрывал, что пользовался готовыми сюжетами и даже обычно указывал их источники, подчеркивая, что не выдумывает, а напротив, стремится познакомить читателя с богатством тем и мотивов японской литературы и жизни. Эти незамысловатые, просто и элегантно написанные произведения интересно читать (хоть и не очень интересно анализировать ввиду их жанровой и стилистической однообразности) — в противоположность Лоти. Кстати, Хёрн переписывался с ним, довольно высоко отзывался о его книгах и даже переводил его на английский (о личных и литературных отношениях писателей см. подробнее [165, р. 38–45]), но к «Госпоже Хризантеме» был беспощаден. В письме к Чемберлену от 31 октября 1893 г. он писал: «В одной его <Куплинга — В М.> строке больше искусства, чем во всей “Госпоже Хризантеме”» (цит. по [165, р. 39–40])

* «Кокоро» — иероглиф и слово, имеющие одновременные и равноправные значения «душа» и «сердце», которые писатель не противопоставлял, но логически объединял. В России новеллы этого сборника переводились также под названием «Душа Японии» [130].

** «Квайдан» — точнее «кайдан» — традиционный жанр японской прозы: рассказы о «страшном» привидениях, оживших мертвецах, оборотнях, загробной любви и загробном мщении, страшных предзнаменованиях, сбывшихся предсказаниях и т. п.

Киплинга же Херн ценил высоко и предсказывал ему, в ту пору еще молодому писателю, большое будущее (см. [155, p 45—49]).

Ни в коей мере не отрицая воздействия книг Херна — особенно его очерков и новелл на европейский «образ Японии» — необходимо отметить и следующий факт. Писатель приехал в Японию, уже имея ее «готовый» зрительный образ в своем воображении, который подкреплялся предварительным изучением ее истории и культуры. Он ожидал увидеть «живописную» Японию и увидел ее, как четверть века спустя Константин Бальмонт «Блики незнакомой Японии», «Кокоро», «Млечный путь» только подтверждали этот образ, придавая ему — в силу эффекта присутствия автора — зримость и достоверность. Экзотическая Япония Хёрна «экзотична» в силу того, что для европейца была неожиданной и непривычной, порой дикой, порой пленительной, даже ее обыденная, повседневная жизнь. Ему не надо было придумывать ничего специально «экзотического» — в отличие от Лоти или Фаррера, — а потому в его книгах нет ни нелепости и анахронизмов, ни дешевой риторики, но ложно-глубокомысленных суждений. Воздействие повествований Херна еще усиливалось их нарочито будничным тоном, писал ли он о двойном самоубийстве несчастных влюбленных, о красоте японских гор или просто о том, как ждал поезда на маленькой станции в провинции. Таким же будничным тоном, без малейшей экзальтации или «нагнетания страстей» пересказывал он в «Кваидане» страшные истории* — возродив интерес к этому жанру, полузабытому в то время в самой Японии.

Но вслед за очарованием наступило неизбежное разочарование. Бывший позитивист и бывший европеец бежал в мир своего «потерянного рая», в мир прошлого, в мир неумирающей истории и вечных высоких страстей. Он чувствовал себя счастливым в стране, «где сами боги контрастируют с патриархальным и карающим иудео-христианским богом Запада» [165, p 139], но и в ней столкнулся с торжеством материализма и худших проявлений западной цивилизации, да еще в их подражательном, вторичном проявлении. Этой горечью проникнуты его последние книги. Сказались подобные настроения и в его обобщающем труде «Япония: попытка интерпретации», на котором стоит остановиться подробнее.

* О «страшных историях» Херна см. [165, p 87—106].

Издательская аннотация на массовом издании, которым я пользовался, утверждает, что «название этой книги слишком скромно для нее» и что «для западного человека, интересующегося Японией, не может быть лучшего введения в ее историю и культуру». При несомненных достоинствах книги в этих словах все-таки больше рекламы. Тем не менее позиция автора вызывает большой интерес. Он решительно отказывается писать о вестернизации Японии (в противоположность большинству авторов, как прошлых лет, так и современных) и утверждает, что вся история и современность Японии могут быть поняты только через ее религию, более того — только через синто (вспомним сказанное ранее о синто как о японском воплощении Традиции). «Даже индустриальная история народа не может быть понята без определенных знаний о его религиозных традициях и обычаях, которые регулируют индустриальную жизнь на ранних этапах ее развития» [172, р. 2]. Давая подробный анализ истории и теории синто (и опираясь при этом на труды классика «школы национальных наук» Хирата Ацутанэ!), он тем не менее декларирует невозможность полного и адекватного понимания Японии как минимум в ближайшие полвека — не только европейцами, но и самими японцами [172, р. 1. 19], но от подобных попыток не только не отказывается, но и указывает на их важность и необходимость. Конечно, в этих словах — явный след разочарования и в то же время своеобразного самодовольства: уж если я не понял Японию до конца, то тем более этого не сможет сделать никто из моих современников. Надо сказать, что он имел некоторые основания так судить — тем более применительно к известному ему кругу авторов и источников.

Сведение «попытки интерпретации» Японии преимущественно к синто мало кем было понято и оценено в полной мере, тем более в последующие сорок лет, когда весь синто сводился только к «государственному синто», а последний в свою очередь все более и более ассоциировался, а потом уже и напрямую отождествлялся с национализмом, милитаризмом и политической реакцией (как в известной, хотя и незаслуженно расхваленной книге Рут Бенедикт «Хризантема и меч»). Конечно, это относится уже к совершенно другой эпохе, но стоит отметить, что в свою итоговую книгу Лафкадио Херн заложил много больше, чем кажется на первый взгляд. Здесь он уже явно выходит за рамки «японского мифа» — Япония не кажется ему такой безоблачно-«живописной», как раньше, но не видит он в ней и никакой «желтой опасности», хотя книга заканчивалась уже после начала

войны с Россией. Свою идиллическую и утопическую Японию он однозначно ассоциировал уже только с прошлым и с явной тревогой взглядывался в будущее.

«Изображал ли Херн в дюжине своих книг реальную Японию?» [165, р. 157] — задается вопросом современный исследователь и не дает на него однозначного ответа. Из всех европейских «мифотворцев» Херн ближе всех стоял к «реальной» Японии (разумеется, насколько мы ее знаем и можем представить себе сегодня), но оставался при этом мифотворцем. Он помнил, что «нет абсолютной правды» и что у мифа своя правда, своя реальность и свои законы.

* * *

Еще одно необходимое замечание о национальной элите и «интернационализации». Оценивая исторический опыт Востока в его взаимодействии с Западом (читай: с «цивилизованным миром»), Рене Генон дал точную характеристику реакции «образованного сословия» и элиты Востока на экспансию «западной мудрости». «Появляется все больше и больше восточных людей, которые целиком и полностью «вестернизированы», которые отрекаются от своих традиций и усваивают все заблуждения, свойственные сугубо современному мировоззрению. Подобные «вестернизированные» элементы, сбивые с пути обучением в европейских или американских университетах, становятся источниками смуты и волнений в своих собственных странах. Но при этом, по крайней мере, в настоящее время, не следует преувеличивать их значимость: люди Запада часто воображают, что эти шумные, но малочисленные персонажи и представляют собой современный Восток, но на самом деле их влияние не имеет какого бы то ни было широкого или глубокого резонанса. Истинные представители Востока не имеют ни малейшего желания быть известными и популярными на Западе, тогда как восточные модернисты, если можно так выразиться постоянно стремятся выдвинуться на передний план, произносят речи пишут книги и вступают во всевозможные формы внешней деятельности. Но тем не менее, это анти-традиционное движение действительно имеет шансы распространиться достаточно широко» [36, с. 95]. Я позволил себе привести эту пространную цитату из классика современной традиционалистской философии потому что, во-первых, все сказанное Геноном о Востоке вообще с полным правом может быть отнесено к

Японии (которую он, безусловно, также имел в виду), а во-вторых, его слова подводят итог всему сказанному выше о «европеизировавшихся» в результате «Мэйдзи исни» японцах и их вкладе в формирование «японского мифа» в Европе и — шире — в «цивилизованном мире».

Конечно, многие из японских «западников» были таковыми только снаружи, для «внешнего» мира, но это относится прежде всего к национальной элите, которая изучив и познав «премудрость Запада», решила противопоставить ей «премудрость Востока», что и было с успехом осуществлено. Из Японии в Европу и — несколько позднее — в США шла пропаганда изобразительного и прикладного искусства, эстетических и этических принципов (от «моно-но-аварэ», к чему нам еще предстоит вернуться, до самурайского кодекса «Бусидо»), икэбана и чайной церемонии, то есть «вещей» (феноменов) сугубо традиционалистских и потому бесспорных в своей ценности. Что же касается сомнительных с духовной и нравственной точки зрения, а то и откровенно антитрадиционалистских явлений и учений, то они шли в Европу не из Японии. Курение опиума и теософия, приспособленные для профанов-европейцев Йога и «Камасутра», необуддийские культы — все это ролилось не в мэйдзийской Японии. Разумеется, японская элита не спешила открывать миру все свои ценности и сокровища, предпочитая их ненавязчивую пропаганду и предоставляя европейцам самим делать выводы. Участие элиты в формировании за границей «японского мифа» было достаточно пассивным, хотя она и старалась как-то держать этот процесс под контролем. В общем она предоставляла «цивилизованному миру» самому смотреть, думать, учиться, ошибаться и самому исправлять свои ошибки. А Япония тем временем предпочитала извлекать посильную выгоду как из знания, так и из незнания правды о себе.

В этой связи мне хотелось бы вновь обратиться к тому источнику, мимо которого обычно проходят исследователи, изучающие историю или национальную психологию. Европейский «колониальный роман» (прежде всего, французский) не отличался ни достоверностью, ни, тем более, художественными достоинствами и по справедливости считается «чтивом», недостойным серьезного внимания. Однако именно произведения такого рода в наибольшей степени мифологизированы, а в силу заложенной в основу жанра общедоступности популяризируют соответствующий миф с предельной простотой и ясностью. В то же время подобная литература, неспособная, как

правило, на глубокий психологизм и художественное обобщение, отличается верностью описаний и обилием подробностей, на которых не считали нужным задерживать свое внимание великие мастера. Французский офицер, путешественник и литератор Фредерик Шарль Баргон, известный под именем Клода Фаррера (1876–1957), не отличался значительным художественным талантом, хотя и был одним из самых читаемых прозаиков Европы с начала столетия и вплоть до второй мировой войны. Восток как Ближний, так и Дальний, он знал и по-своему любил. По крайней мере, он разобрался в нем много лучше, чем тот же Лоти, и смотрел на него с принципиально иной точки зрения, нежели Хёрн «Экзотика» Фаррера базировалась уже на ином уровне знаний, да и читатель успел отчасти перемениться. Фаррера знали и любили в России, где его книги продолжали издавать и после революции, несмотря на идеологическую «несвыдержанность» — они приносили стабильную и гарантированную прибыль. И этот момент тоже очень важен, потому что его сочинения сыграли немаловажную роль в эволюции «японского мифа» как во Франции, так и в России. Но в отличие от Лоти, не увидевшего в Японии ничего кроме «варварской экзотики», Фаррер попытался заглянуть за «японскую маску». Впрочем, некоторые исследователи (например [199]) логично объединяют произведения обоих — в рамках одной «воображаемой интерпретации» (т. е. мифа).

Роман Фаррера «Душа Востока» (1912) (заглавие оригинала — «Битва») выдержал в России два издания: в 1917 и 1924 гг. [127]. Довольно небрежный, но бойкий перевод А. Койранского не портит впечатления и — главное — не искажает смысл. Как и в случае с пьесой Ленгеля, нас интересует отнюдь не любовная интрига, ради чего и был написан роман, но тот «фон», на котором она разворачивается: Нагасаки в мае-июне 1905 г., накануне и во время Цусимского сражения. Фаррера отличает неплохое для заезжего литератора знание быта — будучи откровенно поверхностным, с точки зрения специалиста, оно не оскорбляет взора просвещенного читателя и не делает роман вызывающе недостоверным, подобно «Госпоже Хризантеме» Лоти. Но ценность книги Фаррера даже не в описаниях. Интересна его попытка разгадать мучительную загадку японской вестернизации — насколько она органична, насколько естественна и глубока и где под выложенным космополитом европейского образца скрывается самурай? Версия Фаррера была не нова уже тогда, но он изложил ее убедительно и решительно, — правда, исходя из

другого неперменного аспекта мифа — о японском коварстве. «Европеизированные» до предела маркиз и маркиза Ёрисака стесняются своей истории, своих традиций и обычаев и даже как бы своей национальности. «Мы совсем европейцы, мой муж и я» [127, с. 12], — как заклинание, повторяет маркиза, словно желает убедить в этом всех, в том числе и себя. А ее муж, блестящий флотский офицер, потчует своих заморских гостей, английского капитана и французского художника, такими сентенциями: «Вам, милостивые государи, мы обязаны прогрессом, которым наслаждаемся теперь... Мы не забудем, сколько терпения и снисходительности вы затратили на эту трудную роль воспитателей. Воспитанник был очень отсталый, и ум его, застывший в стольких веках рутины, лишь с трудом усваивал западное обучение. Но ваши уроки принесли плоды» [124, с. 19].

Наигранность этой позы увидел только французский художник Фельз, несомненное alter ego автора. Он буквально вынуждает маркизу позировать ему в традиционном костюме, играющей на кото, хотя она и отнекивалась, якобы стыдясь «старых тряпок» и уверяя, что не умеет играть на инструменте, игре на котором с детства учили всех девочек из знатных фамилий. И только накануне своей гибели в Цусимском сражении лейтенант маркиз Ёрисака — по законам жанра — открывает свои истинные мысли. В ответ на упрёки своего сослуживца виконта Хирата, сугубого традиционалиста и потомка самураев, участвовавших в Сацумском восстании 1877 г., в ответ на упрёки в отказе от заветов отцов он не без гордости отвечает: «Мое фальшивое лицо было только для европейцев. А вы обмануты им, вы, благородный японец!.. Время сражений, выигранных одним только лезвием меча, прошло безвозвратно. Чтобы победить чужеземцев, мы пошли оба в школу... Наши японские мозги не усваивали европейское преподавание. И я быстро почувствовал необходимость приобрести европейский мозг, чего бы это нам ни стоило. Я постарался добиться этого и, быть может, добился... Но это было необходимо для освобождения и прославления империи... Я выхожу исцеленным от моей бывшей слабости и сильный для предстоящей борьбы» [127, с. 140–141].

Геройская гибель уравнивает всех. Маркиз Ёрисака погиб в бою. Погиб и сменивший его на посту английский капитан Ферган, его друг и любовник его жены. Виконт Хирата, переживший радость победы,

сделал себе сэлпуку, потому что устыдился своих упреков в адрес Ёрисака А маркиза, только что предававшаяся всем соблазнам европейского «света», ушла в монастырь, как и подобает благочестивой супруге павшего в бою воина. Вывод Фаррера однозначен: как бы ни вестернизировался японец на словах или даже на деле, в глубине души он всегда остается традиционалистом и «самураем». Иными словами, «Запад есть Запад, Восток есть Восток, и с мест они не сойдут. // Пока не предстанет Небо с Землей на Страшный Господень суд» (пер. Е. Полонской) [59, с. 460]. И это можно с полным правом считать итогом полувекового бытования «японского мифа» в сознании и культуре европейцев. После этого была мировая война.

Глава вторая

«СНОВИДЕНИЕ И МЕЧТА ЕВРОПЫ» (Миф о «живописной Японии»)

Причины невнимания европейских политиков второй половины XIX века к Японии. — Сосредоточение интереса к Японии в философских, литературных и художественных кругах. — Роль литературы и искусства в формировании «образа Японии» в европейском сознании — Япония в социальной и эстетической утопии Джона Рёскина и Уильяма Морриса. — Наследие традиционной Японии и философские и эстетические искания прерафаэлитов. — Оскар Уайльд и кризис мифа о «живописной Японии». — Концепция «моно-но-аварэ» в английской философской и эстетической мысли. — Эдмон де Гонкур, японское искусство и образ «живописной Японии». — «Образ Японии» у импрессионистов и постимпрессионистов. — Япония как «произведение искусства». — «Живописная Япония» в России конца XIX — начала XX веков. — Европейское происхождение «японской моды» в России. — «Японский миф» Константина Бальмонта.

«Открытие Японии» европейскими дипломатами и торговцами еще не означало, что в сознании европейцев она перестала быть *terra incognita* и — в полном смысле слова — обрела свое место на политической карте мира. На протяжении более четверти века после «реставрации Мэйдзи», точнее — до начала войны с Китаем в 1884 г. Япония фактически не имела собственного геополитического значения и не была самостоятельным фактором мировой политики, но только региональной державой, хотя и стремительно усиливающейся. В эти годы Европа узнает Японию с чисто внешней, «витринной» стороны — как сама Япония представляла себя миру. Подавляющее большинство европейских публикаций по Японии этих лет посвящено ее культуре и искусству, быту и чисто пейзажным описаниям, а из прошлого брались главным образом «экзотические» сюжеты, как правило, от подлинной истории достаточно далекие. Немногочисленные путешественники,

посещавшие Японию, были явно не свободны в выборе того, что они видели, а также находились под воздействием заранее сформировавшихся стереотипов, так что и их свидетельства необходимо рассматривать прежде всего в рамках «японского мифа»

«Образ Японии», сложившийся в Европе в середине XIX века и сохранявшийся почти по самого конца столетия, можно определить как «экзотический» или «сказочный». Реалистические детали не разрушали, но только дополняли его и придавали мифу необходимую долю достоверности. Как теоретики, так и практики европейской «большой политики» в эти годы отказывались воспринимать Японию всерьез и считать ее чем-то оригинальным или по крайней мере заслуживающим внимания. По остроумному замечанию исследователя, «Япония никогда не была колонизирована европейцами, поэтому у них не было необходимости изучать ее» [206, р. 30]. При кажущейся парадоксальности замечание вполне справедливо: подлинно научное изучение Японии было в Европе делом узкого и замкнутого круга энтузиастов, действовавших, как правило, по собственной инициативе и на свой страх и риск. Можно говорить о том, что для абсолютного большинства европейских политиков — по крайней мере до конца первой мировой войны — Япония оставалась безнадежной геополитической периферией.

Именно поэтому она оказалась в центре внимания философов, художников, поэтов, беллетристов — оказавшихся гораздо более наблюдательными и дальновидными. Вторая половина прошлого столетия стала для Европы временем, когда политика и философия, политика и литература, политика и искусство оказались слитыми воедино. И речь не о «социальном заказе» или пресловутой «классовой сущности искусства». Мир усложнился настолько, что «охватить» его средствами какой-то одной только отрасли человеческого познания и человеческой деятельности стало невозможно. Гладстон и Бисмарк, Горчаков и Клемансо мало интересовались Японией. Э. Уилкинсон весьма точно объяснил одну из главных, если не главную причину такого невнимания: «Политические лидеры — это люди, по меньшей мере, на исходе пятого и шестого десятка, если не седьмого или восьмого. Их образы других стран сформировались в детстве и юности. В результате внешнеполитические решения даже самых революционных правительств отличаются исключительным консерватизмом и могут быть поняты только как следствие опыта

политических лидеров и их представлений о мире, полученных в юности, — представлений, которые, может быть, уже давным-давно устарели!» [206, р. 22] Никто из перечисленных выше творцов европейской политики не получил в юности — по условиям времени — сколько-нибудь серьезного представления о Японии и остался в этом неведении до конца жизни

Время показало роковую историческую ошибку политиков. Поэты, мыслители, художники оказались прозорливее. Япония как исторический и философский феномен привлекала людей разных политических и эстетических ориентаций. Джон Рёскин, Уильям Моррис, Джеймс Мак-Нейл Уистлер в Англии, Эдмон де Гонкур, Жозе Мариа де Эредиа, Винсент Ван-Гог во Франции, Владимир Соловьев, Валерий Брюсов и Андрей Белый в России — вот только некоторые из тех, в чьем творчестве столь блистательно реализовался японский миф во всех его аспектах. А сколько мастеров оказалось лишь под внешним, «техническим» воздействием, скажем, японского изобразительного или прикладного искусства, не стараясь глубоко проникнуть в его философию и эстетику. И это не говоря уже об эпигонах, о «массовой культуре», о том же «колониальном романе», о котором шла речь в предыдущей главе. Если мы стремимся постичь и изучить некий феномен, мы должны обратиться к его истокам, к его началу — к наследию мастеров, а не подмастерьев.

Применительно к «образу Японии» в разбираемый нами период наиболее емкой и подходящей представляется формула французского путешественника Эме Гюмбера — «живописная Япония»^{*}. Так был озаглавлен русский перевод его книги [45] о путешествии в Японию незадолго до «Мэйдзи исин». Разумеется, «живописная Япония» Гюмбера непохожа на «живописную Японию» Всеволода Крестовского, побывавшего там почти два десятилетия спустя [63], а гораздо более мифологизированный «образ Японии» в произведениях тех, кто никогда в ней не бывал, отличается от записок очевидцев, даже самых наивных и невнимательных. Адепт натурализма Эдмон де Гонкур, эстет-социалист Моррис и символист-государственник Брюсов, разумеется, не приводимы, так сказать, к единому знаменателю — коренная разница их политических, философских и эстетических

^{*} Французский «колониальный роман», творцы которого особенно потрудились над созданием образа «живописной Японии», подробнее охарактеризован в гл. 1 — на стыке политики и литературы.

воззрений сказались и в восприятии ими Японии, но типологически «образ Японии» в их творчестве имел единое происхождение Треть века — от «открытия» страны до японо-китайской войны — прошла в Европе и в России под знаком «живописной Японии», как следующие полтора-два десятилетия — под знаком «желтой опасности», которая есть не что иное, как обратная сторона предыдущей, столь же достоверная и столь же мифологическая. Недаром Л. Пти в 1905 г. назвал свою книгу о Японии «Страна мусмэ! Страна войны!» [192].

Помещая в рамки «живописной Японии» столь несхожие явления представления Рёскина и Морриса о Японии как о «потерянном расе» домашинной цивилизации; учение о динамической гармонии в искусстве и «колористическую революцию» в европейской живописи 1860-х гг., подготовленные в равной мере двумя столетиями японской цветной гравюры на дереве и новаторскими открытиями Тернера в Англии; отстраненное восхищение европейских эстетов Японией в целом как художественно законченным объектом, свойственное, например, Эредиа и Бальмонту, — автор сознает некоторую условность подобного объединения. Но не следует забывать, что за формированием именно такого образа стояла сознательная политика японской элиты в области культуры и просвещения. Разочарование в «живописности» «живописной Японии», ставшее непреложным историческим, духовным и эстетическим фактом в 1890-е годы, — это всах в истории существования Японии в «цивилизованном мире» в истории японско-европейских политических, духовных и культурных контактов, это главная веха в истории «японского мифа», перешедшего в следующую фазу.

Еще одно необходимое объяснение. Вот уже на протяжении более ста лет во многих странах (в первую очередь, во Франции, Англии, России, Германии, — а позднее и в Японии) широко обсуждается и исследуется вопрос о влиянии Японии на европейское искусство и существовавшем в нем как нечто цельное «японском стиле» Французский термин “*le japonisme*”, появившийся впервые более столетия назад, окончательно признан в научной литературе, а не только в художественной критике или эссеистике, и даже фигурирует в

* В японской научной литературе этот термин — сугубо европейского происхождения (более ранний французский вариант “*japonaiserie*”) — переводится как «Нихон сюми» (сюми — «прелесть», интерес чего-либо, вкус, склонность, интерес к чему-либо» [18, Т. 2, с. 206]). Ср. [138].

названиях многих специальных монографий [160: 180–182] Однако объем и основательность некоторых из них не должны вводить в заблуждение Даже самые подробные и богатые материалом работы, как труды Вихмана [205] и Бергера [159], во-первых, посвящены исключительно изобразительному и прикладному искусству — то есть сознательно оставляют в стороне не только литературу и философию, но и проблемы эстетики и теории искусства, не говоря уже о связи искусства и культуры в целом с политикой. Другой существенный недостаток всех без исключения известных нам работ — узость используемого материала Все они полностью игнорируют Россию (это свойственно и отечественным работам!), уделяют чрезвычайно мало места Рескину и прерафаэлитам, как правило вообще не связывая их искания с «образом Японии», но в то же время значительное место отводят «викторианскому» искусству в Англии, бывшему несомненным проявлением как эстетического, так и чисто художественного упадка. Кроме главных европейских *imagemaker*-ов Лафкадио Хёрна [172; 174; 175] и Пьера Лоти [75; 189], наследие которых нельзя заключать в рамки только истории литературы, с определенной полнотой изучен только «образ Японии» и японское влияние (что, разумеется, не одно и то же, но речь только о первом) в жизни, эстетике и творчестве французских импрессионистов и постимпрессионистов в целом [142; 168; 194; 204], а также применительно к конкретным мастерам — Дега [146], Моне [167], Ван-Гогу [141; 207] Есть и отдельные работы, посвященные Уистлеру [198], английским «эстетам»^{*} [154], Бёрдсли [15] Однако все это — не более чем тщательно, порой с исчерпывающей полнотой подобранный материал, так и не обобщенный и не ставший концепцией.

Содержание абсолютного большинства работ прошлых лет сводится к достаточно частным, специфическим вопросам истории искусства и художественной практики. Однако именно эти аспекты практически полностью остаются за пределами настоящей работы — в соответствии с избранной темой и методом исследования Разумеется разбирая бытование и эволюцию «образа Японии» в творчестве

^{*} Под «эстетам» («эстетизмом») в настоящей работе понимается, в соответствии с самоназванием и сложившейся в литературе традицией, направление в эстетике, литературе и изобразительном искусстве Англии конца XIX века, характеризовавшееся именами Уолтера Пэтера, Оскара Уайльда и Обри Бёрдсли См подробнее [184]

Морриса или Уистлера нельзя обойти стороной коренное различие их эстетических позиций и художественных приемов, а говоря об импрессионистах — вопрос о цвете и о передаче движения — кардинальные проблемы европейской живописи прошлого века. Однако эти сюжеты присутствуют в работе, так сказать, на правах пояснений и экскурсов, призванных доказывать, развивать и дополнять ее основные положения, лежащие совсем в иной сфере. Поэтому они представлены по необходимости кратко, в форме тезисов и выводов, а за подробностями можно обратиться к другим работам, указанным, полагаю, в достаточном количестве.

Учитывая разную степень разработанности различных аспектов столь широкой темы и желая по возможности избежать повторов в изложении, автор старался везде следовать принципу «больше — о неизвестном, меньше — об известном», тем более что некоторые принципиально важные вопросы были по существу исследованы мной впервые. Разумеется, результаты тех моих работ, тематика которых лишь косвенно соответствует теме данного исследования, представлены в нем с необходимой краткостью

* * *

Сущность мифа о «живописной Японии», пожалуй, наиболее удачно выразил — уже в самом конце рассматриваемого нами периода — русский искусствовед и художественный критик Николай Пунин в ведущем художественном журнале предреволюционной России — «Аполлоне»: «То было сновидение, легкое и пленительное, сновидение, окутанное лунными туманами, одинокое и грустное, овеянное неуловимой и хрупкой тоской — то было сновидение мимолетное, все насквозь пронизанное светом, тихое и благоуханное, осыпанное цветами или снегом — то была мечта, такая же чистая, как серебристый шелк или как края освещенного солнцем облака. То были сновидение и мечта Европы, до которой ветер впервые донес далекий и тихий вздох с берегов Японского моря» [109, с. 1]. Этот красочный пассаж — даже с неизбежной поправкой на обычную велеречивость «аполлоновских» критиков-эстетов вроде Валериана Чудовского или Андрея Левинсона — очень точно и полно отражает восприятие «живописной Японии» художественной элитой Европы и в то же время дает красочную и явно не лишенную достоинств характеристику

традиционного японского искусства. Впрочем, в данном случае нас интересует исключительно первое. И здесь точность Пунина в сочетании с его велеречивой красочностью служат нам наилучшей подмогой.

История мифа о «живописной Японии» в европейском сознании — это прежде всего история проникновения в Европу японского изобразительного и прикладного искусства, поскольку именно оно в основном определяло расхожие представления европейцев о Японии. Эти произведения европейцы могли в больших количествах созерцать у себя дома, в то время как сама страна оставалась для них в значительной степени недоступной, а путевые заметки или беллетристика большинства авторов (хотя в их числе был не только Пьер Лоти, но и Редьярд Киплинг [60]) за редким исключением отличались поверхностностью восприятия и беглостью впечатлений. Заметим попутно, что наиболее интересные и содержательные, не утратившие своего историко-мемуарного значения до наших дней, записки о Японии принадлежат русским авторам: помимо «Фрегата “Паллада”» Гончарова необходимо назвать такие выдающиеся, но несправедливо забытые произведения как «В дальних водах и странах» Всеволода Крестовского [63], «В стране восходящего солнца» дипломата и писателя Григория Де Воллана [46], «Очерки Японии» географа и путешественника Михаила Венюкова [31], обладавшего незаурядным талантом писателя-публициста. Однако надо не без сожаления отметить, что эти книги (за исключением, разумеется, записок Гончарова) имели в общем-то весьма ограниченную читательскую аудиторию — не в силу низких литературных достоинств или специального характера, но, во-первых, из-за малого вообще интереса к Японии в русском обществе до русско-японской войны, а также, отчасти, из-за политической ангажированности русской интеллигенции, признававшей только «своих»: консерватор Крестовский и аристократ-дипломат Де Воллан (впрочем не чуждый либеральных и даже демократических симпатий) находились как бы по одну сторону пресловутой идеологической «баррикады», а радикал-«невозвращенец» Венюков — по другую. Слава Богу, сами они руководствовались более здравыми соображениями.

Вернемся, однако, к «творимой легенде» о японском искусстве в Европе. До середины XIX века в европейском восприятии оно практически не отделялось от китайского, да и позднее в течение некоторого времени воспринималось как бы «в связке» с ним. Известный в начале нашего века историк искусства А. Н. Кубе

отмечал в «Истории фаянса»: «В то время как современная художественная промышленность проявляет определенную склонность ко всему японскому, голландские мастера питали одинаковые симпатии, как к Китаю, так и к Японии и умело черпали из художественной сокровищницы то одного, то другого народа» [64, с. 98]. Голландцы, действительно, первыми привезли в Европу образцы японской цветной гравюры и прикладных изделий, хотя наивысшую оценку они получили в Англии и особенно во Франции. Вернее будет сказать, что Франция стала первой европейской страной, где японское искусство перестало быть достоянием ограниченного круга знатоков, исследователей, коллекционеров и художников, а проникло в быт в виде моды, хотя и неизбежно вульгаризовавшись. Бесспорно, решающую роль в этом сыграли его коллекции на Лондонской выставке 1862 г. и Парижской выставке 1867 г. — заметим, что обе проведены еще до «реставрации Мэйдзи»! Организация японской экспозиции на этих «всемирных» выставках была сразу воспринята как дело государственной важности — Японии в первый раз предстояло показать себя «цивилизованному миру», и сделать она это должна была на максимально высоком уровне. Делегациям, посланным на выставки, был придан официальный статус. Японии нужен был безошибочный ход, чтобы не просто удивить, но поразить и заморозить европейцев, и правящая элита сделала правильный, может быть, единственный правильный выбор. Как писал позднее Валерий Брюсов, «японское искусство поработило Европу, хотя понятие о красоте в этих двух мирах совершенное различное» [24, Т. 6, с. 85].

Видимо, в силу этих причин наиболее изучено бытование мифа о «живописной Японии» во Франции (хотя это, разумеется, не означает, что и здесь не осталось «белых пятен»). Там он облекся в наиболее зримые, и в то же время — наиболее «внешние» формы и был связан не столько с глубинной философской или эстетической близостью феноменов двух культур, сколько с ученичеством и формальным заимствованием. В то же время философская и эстетическая мысль Англии оказалась в гораздо большей степени готова к восприятию традиционной японской эстетики и философии искусства, хотя его влияние на художественную практику английских мастеров было менее явным, нежели во Франции. Необходимо напомнить и о японофильских настроениях значительной части английской политической и интеллектуальной элиты и общества в целом, что

происходило параллельно с распространением в Англии мифа о живописной Японии»

Отметим и другое: и в Англии, и во Франции интеллектуальная и художественная элита была вполне «готова» к восприятию японской эстетики и японского традиционного искусства. Казалось, это было именно то, чего они ждали и к чему стремились, но что еще не могли воплотить. Представители двух наиболее радикальных течений в эстетике и искусстве Европы второй половины XIX века — прерафаэлиты в Англии и импрессионисты во Франции — вполне естественно начали свое самоопределение с неприятия и отрицания своих ближайших предшественников. Они точно знали, как не надо делать, но позитивная программа и тех, и других оставляла желать лучшего. Прерафаэлитам, впрочем, пришлось все-таки легче: они опирались на художественные открытия Тёрнера и эстетические теории Рёскина. Зато и конкретное влияние японского искусства на их художественную практику было менее значительным — здесь следует говорить о глубинной философской и эстетической близости, а не о влиянии как таковом. Что же касается импрессионистов, то теория всегда была их слабым местом, а художественная практика формировалась под непосредственным влиянием японской цветной гравюры на дереве.

Эстетические и историософские взгляды «Прерафаэлитского братства» и его главного идеолога и законодателя вкусов Джона Рёскина (1819–1900), равно как и художественная практика прерафаэлитов в их связи с эстетикой и философией искусства Японии были впервые исследованы автором этих строк [89]. Предыдущим исследователям эти явления, очевидно, казались несовместимыми и несопоставимыми. Действительно, о внешнем сходстве говорить практически не приходится, а непосредственному воздействию японского искусства подверглось только младшее поколение прерафаэлитов. Но нас в данном случае интересует не столько сходство или различие эстетических и художественных систем, сколько восприятие прерафаэлитами самой Японии, или, иными словами, их версия «японского мифа». Поэтому необходимо вкратце напомнить читателю основные положения концепции Рёскина, в которой довольно причудливо соединялись политика и эстетика, прагматизм и романтизм.

Рёскин получил широкую известность как блестящий эссеист, художественный критик и эстетик. Но в то же время он был не менее

известен как публицист, теоретик своеобразной формы утопического социализма, автор множества работ по «женскому» и «рабочему» «вопросам», защитник прав трудящихся и неустанный и страстный обличитель социальной несправедливости «Апостол красоты», как называли (и не без оснований) Рёскина его восторженные поклонники, был в то же время страстным проповедником «пользы» в искусстве, что многим его критикам казалось решительно несовместимым. Политико-эстетическая система Рёскина, действительно, была достаточно противоречивой, но со всем присущим ему темпераментом и отвагой он решительно защищал ее до конца своей жизни. Верного ученика Рёскин обрел в Уильяме Моррисе (1834–1896), который непротиворечиво сочетал в себе одного из виднейших деятелей английского социалистического движения, гениального дизайнера и организатора, художника, поэта и критика (ср. [169]). Именно Рёскин, духовный отец прерафаэлитов, и Моррис, виднейший представитель второго поколения «Прерафаэлитского братства», стали основными теоретиками движения, во многом определившими его эволюцию. Об их взглядах и пойдет речь.

Критическая часть программы Рёскина, а затем и Морриса основывалась на категорическом отрицании европейской машинной цивилизации и «дикого» этапа капиталистической индустриализации, особенно неприглядно проявившегося в Англии. Чтобы в полной мере оценить остроту и справедливость страстных обличений Рёскина, достаточно заглянуть в классический труд Фридриха Энгельса «Положение рабочего класса в Англии» (1845), написанный как раз в те годы, когда взгляды Рёскина получили свое окончательное оформление. Впрочем, книга Энгельса может помочь здесь только как собрание фактов и материалов — «социализм» Рёскина имел принципиально иной характер и был обращен скорее в прошлое, нежели в будущее, что более сближало его с аристократическим протестом против капитализма Томаса Карлейля, которого Рёскин во многом считал своим учителем. Разумеется, Рёскин выступал против не машины как таковой, но против меркантилизма и рационализма капиталистической цивилизации в ее новой фазе, против «торгового строя», против обезличивающего «поточного» производства, в котором теряется и индивидуальность работника, и индивидуальность производимой им вещи. Проповедуя «возврат к природе», Рёскин говорил: «Разрушительное действие машин — причина упадка национального духа» [196, с. 162]. Эти слова едва ли не прямо соответствуют словам

Чжуан-цзы: «От своего учителя я слышал: “У того, кто применяет машину, дела идут механически, у того, чьи дела идут механически, сердце становится механическим. Тот, у кого в груди механическое сердце, утрачивает целостность чистой простоты, тот не утвердится в жизни разума. Того, кто не утвердился в жизни разума, не станет поддерживать Путь”» [3, с. 192]. Знал ли Рёскин Чжуан-цзы? Не уверен. Но слова двух мыслителей, которых разделяют «пространства и времена великие» (Александр Блок) поражают своим сходством, хотя Чжуан-цзы и представить себе не мог те машины, которые вызывали отвращение и ужас у Рёскина.

Проблему «человека и машины» исследовал в одноименной статье Николай Бердяев, обращаясь в частности к учению Рёскина, которое справедливо сближал с проповедью Толстого [17]. Рёскин исходит из концепции «потерянного рая» домашней цивилизации, когда каждый человек был самостоятельным работником и руководствовался как объективными потребностями общества, так и собственными наклонностями и вкусами, а не железным «ведьминим колесом» машинного производства. Моррис попытался воплотить в жизнь эту эстетико-философскую утопию в чисто технологическом плане — создал движение «Искусств и ремесел», призванное заменить творческим ручным трудом нетворческий машинный. Прежде всего он, разумеется, опирался на исторический опыт ремесла средневековой Европы, но на помощь его теориям как нельзя лучше пришла Япония.

Если обращение к опыту средневековой Европы казалось искусственным и неубедительным, то пример Японии — впрочем воспринятой в рамках «японского мифа» — по идее должен был убедить и самых отчаянных скептиков. Во-первых, изобразительное и прикладное искусство, прикладное искусство и ремесло в Японии были настолько взаимосвязаны, что ее опыт казался готовым — и при том насколько успешным воплощением главного тезиса Морриса: не унижить искусство до ремесла, но возвысить ремесло до искусства. Работники мастерских Морриса, делавшие мебель или расписывавшие вручную обои, выставляя свои работы, подписывали их, как члены Королевской Академии — свои холсты. Кроме того, Моррис хотел сделать наслаждение самим процессом творчества доступным не только художественной элите. «Развития низших классов, — писал он, — нельзя достигнуть, даря рабочим музеи и давая концерты, нужно это делать, восстанавливая первоначальную роль искусства, усиливая

сделать жилища, платья, инструменты, мебель, все принадлежности жизни одновременно полезными и прекрасными для всех. Что же такое артист, если не работник, решившийся во что бы то ни стало создать отличное произведение? И что же такое украшение мебели, если не выражение удовольствия, испытанного человеком от успеха в своей работе» (цит. по [114, с. 193]). Сопратники Морриса по «Прерафаэлитскому братству», в общем-то не разделявшие его политических взглядов, как Эдуард Бёрн-Джонс или Уолтер Крейн, оказались солидарны с ним в эстетическом плане и немало потрудились как дизайнеры [185; 203], расписывая, скажем, фаянсовые печи или столовые сервизы. Уолтер Крейн (1845–1915), одареннейший художник и дизайнер, мечтал: «Когда вы увидите нежные и гармоничные тона и красивые узоры на цветных оконных стеклах; когда вы увидите на улицах красивые платья, облегающие прекрасные формы тех, кто носит их с грацией; когда вы почувствуете известное соотношение гармонии окрасок в самых обыкновенных сочетаниях обоев и в живописи ваших жилищ; когда ваши стулья и кровати изогнутся грациозными линиями тогда вы начнете постигать, что что-то произошло, что новое веяние подуло над страной, когда такие тонкие наслаждения стали доступны всякому гражданину, а некогда их нельзя было приобрести ни золотом, ни любовью» (цит. по [114, с. 194–195]). Без особого преувеличения можно сказать, что за этими сладкими грезами стоял «образ Японии». А для подтверждения этого достаточно перелистать большой красочный каталог выставки «Япония и Британия: эстетический диалог. 1850–1930», с успехом прошедшей в 1991 г. в Лондоне [178] и в 1992 г. в Токио [148], где ее и посетил автор этих строк.

Отмечу, что общая концепция выставки вызывает возражения. Прежде всего, это относится к явному предпочтению «внешнего» перед внутренним. «Викторианский» портрет (Джеймс Тиссо, Фредерик Лейтон, Джеймс Кэдэнхэд), поверхностно усвоивший чисто живописные достижения прерафаэлитов, но чуждый их эстетике, слащавый и явно расположенный к внешним эффектам, оказался в большинстве против лучших работ истинных новаторов (так, крупнейший мастер «Прерафаэлитского братства» Д. Г. Россетти был представлен всего одной картиной, а само «братство» представляли в основном эпигоны вроде Симеона Соломона). Портретисты семидесятых-девяностых годов охотно рисовали свои модели на фоне японских ширм, с японскими веерами в руках, а то и в японских

кимоно. Все это превратилось в детали быта и не было никоим образом осмыслено. Труд осмысления взяли на себя Моррис и его ближайшие ученики и последователи, которым на выставке не нашлось достойного места. Моррис предпочитал не копировать японские образцы и даже не так старался проникнуть в их технологию, как понять «дух» этого искусства, его эстетические и философские принципы, чтобы потом применить их при создании вполне оригинальных художественных произведений, в которых, возможно, уже не будет никаких внешних следов того, что вдохновило их. Однако, как признавали уже современники, японское влияние в искусстве дизайна Англии (да и Европы в целом) последней четверти XIX века проявилось прежде всего в теории и практике школы Морриса, перешагнувшей, хотя и не без труда, уже и на континент [176].

В теоретическом и художественном наследии Рёскина и Морриса очень мало непосредственных отражений «японского мифа», однако достоверно известно, что Моррис, вместе с Данте Габриэлем Россетти и Эдуардом Бёрн-Джонсом был в числе поклонников японского традиционного искусства (в частности гравюры «укиё-э») начиная с Лондонской выставки 1862 г. Тогда же «заболел» ей и их знакомый, а вскоре и постоянный и непримиримый оппонент Джеймс Мак-Нейл Уистлер (1834–1903), речь о котором еще впереди. Современники сравнивали творческий метод Морриса с великими японскими мастерами, справедливо уловив их глубокое внутреннее сходство при внешнем различии, а в литературе последующих лет это стало буквально общим местом. А. Л. Сэдлер, говоря о выдающемся мастере раннетокугавской эпохи Хонъами Коэцу, сочтавшем высочайшие достижения в шлифовании мечей, «живописи, изготовлении лакированных изделий, гончарном деле, художественной разбивке садов, чайной церемонии, литье из бронзы, скульптуре, японской поэзии и литературе» [197, с. 294] и многом другом, замечает как о чем-то само собой разумеющемся. «Его называют японским Уильямом Моррисом, хотя правильнее было бы назвать Морриса английским Коэцу» [197, с. 294]. И добавляет, что на него «оказала влияние окружавшая его красота, как естественная, так и созданная руками человека, древние художественные традиции работавших для него ремесленников и зрелые оценки современных ему эстетов» [197, с. 294]. Эти слова можно без всякой натяжки отнести и к Моррису «со товарищи»

Однако реальность зло подшутила над консервативной утопией социалистов-эстетов. Мебель или обои ручного изготовления стоили неизмеримо дороже изготовленных обычным фабричным способом, а потому основными клиентами Морриса были аристократы и — несколько позже, с распространением моды на изделия его школы — «новые богатые», то есть совсем не те, о ком он мечтал. Дела его однако шли очень успешно — теоретик социализма оказался прекрасным предпринимателем, а не только успешным законодателем мод. Вторым разочарованием стало разочарование в «живописной Японии», которая оказалась вовсе не идиллическим «потерянным раем» домашних времен, но, наоборот, страной, стремительно индустриализировавшейся, причем во многом по английскому образцу. Конечно, в ней оставалось еще немало ремесленников-художников, работавших по заветам старины и в полном соответствии с ее канонами — вроде тех, о ком так пленительно написал Киплинг в своих записках «От моря до моря» [60, с. 92–94]. В его восприятии — больше от мифа о «живописной Японии», подкрепленного впрочем личными, хотя и вынужденно беглыми впечатлениями. В контексте нашего исследования особенно примечательна одна реплика писателя: «Далеко отсюда, в грязной Англии, люди могут только мечтать об условиях труда, которые помогают мастеру, а не душат его наполовину родившийся замысел. Если хотите убедиться, что мечты могут стать явью, надо взглянуть, как изготавливают керамику в Японии» [60, с. 92].

Но главное, что безуспешно пытались сделать Рескин и Моррис, — это обратить время и историю вспять, в прошлое. По этому поводу Н. А. Бердяев в уже упоминавшейся статье «Человек и машина» жестко, но справедливо писал: «Понятна романтическая реакция против техники. Понятно восстание Рёскина и Льва Толстого, восстание и по эстетическим, и по нравственным мотивам. Но такое отрицание техники бессильно и не может быть последовательно проведено. Происходит лишь защита более примитивных и отсталых форм техники, а не полное ее отрицание» [17, с. 155]. Сила реформаторов эпохи Мэйдзи была именно в том, что они сумели отделить «технику» от «духа» и, не смешивая одно с другим, стали стремительно заимствовать передовую европейскую технику, оживляя ее духом своей Традиции. Здесь секрет их успеха и роковой неудачи прерафаэлитов. «Мэйдзи исин» была не просто «реставрацией», но «консервативной революцией», в которой вторая часть формулы значила не меньше первой. Это было возвращение, а не механическая консервация.

прошлого. Ведь, как точно заметил Бердяев, «прошлого, которое нам так нравится и которое нас так притягивает, никогда не было. Это прошлое прошло через наше творческое воображение, через очищение, оно предстоит нам освобожденным от бывшего в нем зла и уродства. Мы любим лишь прошлое, приобщенное к вечности. Но прошлого в прошлом никогда не было, прошлое есть лишь составная часть нашего настоящего. В самом же прошлом было другое настоящее, и в нем было зло и уродство» [17, с. 155]. Бердяев ни в коей мере не обольщался относительно машинной цивилизации, считал ее «антигуманистической» (при его-то приверженности идеалам гуманизма!), но в то же время прекрасно сознавал ее неизбежность — в отличие от Рёскина и Морриса.

Оскар Уайльд (1849–1900), ученик Рёскина, был в числе очарованных «японским мифом» о «потерянном рае» — в немалой степени с подачи философских и эстетических концепций своего первого учителя. И он же одним из первых мучительно разочаровался в ней, наблюдая, как «страна вееров» покрывается железными дорогами, принимает конституцию, строит броненосцы и переодевается в пиджаки и брюки (к слову, Киплинга Япония вовсе не разочаровала, хотя его и забавляла ее европеизация, — просто он не был изначально очарован образом «живописной Японии» и все сравнивал ее с милой его сердцу Индией). В статьях об искусстве сборника «Замыслы», написанных в форме новелл и диалогов, Уайльд, со всем гневом разочарованного эстета и гедониста, писал: «Ни один великий художник не видит вещей такими, каковы они на самом деле, а если бы видел, то перестал бы быть художником... Неужели вы серьезно убеждены, что японцы, какими нам показало их искусство, существуют в действительности? Если вы вообразите это, вы никогда не понимали японского искусства. Японцы есть умышленный, сознательный плод воображения нескольких отдельных художников. Подлинные люди, живущие в Японии, в общем похожи на среднюю массу англичан: другими словами, они страшно обыденны, и в них нет ничего любопытного или замечательного. Словом, вся Япония — чистый вымысел» [125, с. 182–183]. Конечно, Уайльд здесь, так сказать, играет не по правилам: он изначально имел дело с «японским мифом», который никто и не воспринимал всерьез как фотографическое воспроизведение действительности, да еще в ее обыденном варианте. Так что его филиппика во многом направлена против Рёскина с его лозунгом «верности природе» и против прерафаэлитской концепции «потерянного рая», которая для

них едва не воплотилась в Японии. Говоря словами классика это не что иное как «насмешка горькая обманутого сына» над эстетически «промотавшимся отцом». Однако фраза «Сказочная страна уже умерла», — проходит примерно в те же годы рефреном по многим очеркам и новеллам Лафкадио Херна, тонкого ценителя «живописной» и несомненного знатока «настоящей» Японии.

Говоря о внутренней близости доктрины Рёскина к традиционной философии и эстетике Дальнего Востока, в частности Японии, необходимо также коснуться (по обстоятельствам задач и методов исследования — вынужденно кратко) учения о гармонии, традиционно являющейся эстетическим идеалом как на Востоке, так и на Западе. Применительно к Японии это, разумеется, учение о «ва»*, детально разработанное Т. П. Григорьевой в монографии «Японская художественная традиция», положения и выводы которой во многом легли в основу настоящей работы.

Коренные различия эстетических идеалов Запада и Востока вполне отчетливо видны в случае с гармонией: на Западе равновесие искони было статическим, на Востоке — динамическим. Символ статики Запада — парадокс Зенона Элейского о несуществовании движения: стремительно летящая стрела неподвижна в каждый бесконечно малый момент времени. Символ динамики Востока — камень, столетия, если не тысячелетия пролетающий без движения, внутри которого каждую секунду идут невидимые глазу перемены. Впрочем это знала и древняя Греция во времена гераклитова «Все течет», но потом развитие всей европейской мысли пошло по совершенно иному пути (ср. [39, с. 92–128; 40, с. 73–86]).

Процесс непрерывного развития мира и его изменчивости находится в центре внимания классической философии Дальнего Востока, более того — она просто немыслима без представления о такой постоянной изменчивости. Восточное мирозерцание — с присущей ему недальностью — именно в изменении видит постоянство (мысль, с трудом воспринимаемая европейским умом, привыкшим разделять изменяемое и неизменное непреодолимой про-

* «Ва» — одно из фундаментальных понятий японской философии и эстетики, традиционно переводится на русский язык как «гармония». Значения самого иероглифа: мир, согласие, сумма, стиль, а также «японский» — он входил в древнее название страны — Ямато, что можно прочесть по иероглифам как «великий мир» или «великая гармония» [128, с. 136].

пастью) Об этом свидетельствует уже «Книга перемен» («И-цзин»), в которой расписан по ситуациям весь процесс непрерывного изменения мира, пребывающего между тем в равновесии. А этот процесс, в свою очередь, есть отражение постоянного взаимодействия света и тьмы, причем толкование обоих понятий может быть каким угодно свободным. Величие системы «инь-ян» — в ее универсальности и вытекающей отсюда некатегоричности. Мир во всей своей непрерывной изменчивости вмещает в себя все, ничего не отвергая и ничего не исключая.

В буддизме секты Дзэн и дзэнской эстетики (которая впоследствии, уже в XX веке, станет столь модной в Европе и Америке) идея мира как динамического равновесия тесно связана с идеей верности природе и стремлением к истинному отображению реальности, т. е. с теми проблемами, разрешение которых было в центре философских и эстетических исканий Рёскина. Современный теоретик дзэн-буддизма Д. Т. Судзуки назвал отличительной чертой традиционного рисунка тушью «сумиэ» «стремление запечатлеть движение духа. Все пребывает в процессе становления. Ничего неподвижного нет» [202, с. 282]. Только так, считает он, можно сохранить вещь «живой», т. е. передать не внешнюю ее форму, а дух, то, что движет художником изнутри. Истинный художник запечатлевает не идеальную, правильную модель, которую видит перед собой, а сложившийся у него внутренний образ (тут уж рукой подать до максим и афоризмов французских импрессионистов). Это и есть высшая реальность — предмет истинного искусства, не придуманного, не сконструированного, а вырастающего из самой жизни. Это и есть тот «особый градус искусства, высшая ступень авторской точности» [101, с. 167] (Борис Пастернак).

И здесь нельзя не вспомнить великого английского художника-новатора Джозефа Уильяма Тёрнера (1775–1851), чьи искания и достижения предвосхитили развитие европейской живописи более чем на столетие вперед — через импрессионистов к Дерену и Марке, а эстетические и философские теории Рёскина строились прежде всего на осмыслении опыта Тёрнера, склонного не к теориям, а к «делу». Он считал основной задачей художника — запечатлеть движение всего в природе: от вечных облаков до паровоза одной из первых железных дорог. Он рисовал предметы такими, какими видел, и в таких цветах, в каких видел, а не в каких это «должно быть» (известна, например его органическая нелюбовь к зеленому цвету). Критики дружно упрекали

его в «недостоверности», особенно в отношении красок. Автор этих строк никогда не был ни в Англии, ни в Швейцарии и не может судить о «достоверности» тёрнеровских пейзажей, но может свидетельствовать, что краскам японской осени палитра Тёрнера, из всех европейских художников, соответствует в наибольшей степени К. А. Тимирязев. многолетний восторженный почитатель и один из первых пропагандистов Тёрнера в России, писал в предисловии к выполненному им переводу книги Л. Гаинда о художнике: «Тёрнер был и остался великим художником, потому что охватил, как никто ни до него, ни после него, — всю совокупность, все бесконечное разнообразие форм и явлений природы... потому, что он был величайший изобразитель природы. какого видел мир с той поры, как изощренный глаз человека стал улавливать ее красоту, а его искусная рука нашла тайну передавать другим эти впечатления “Remember, you must paint your impression” <Помни, ты должен писать свои впечатления — В М.> был его завет молодому художнику» [35, с. XIII]. Факт признания высочайшей «достоверности» Тёрнера со стороны великого естествоиспытателя и одновременно тонкого ценителя живописи говорит сам за себя. Тёрнер строил свою работу на передаче движения мира, впечатлений художника от него*, а в поздние годы говорил, что «переводит все в чистый цвет» Таким образом, Тёрнер — единственный из европейских художников, кто не только отказался от традиционного европейского идеала статической гармонии (в после-рафаэлевскую эпоху началось разрушение гармонии, но ее статический характер не изменился) и подошел к идеалу динамической гармонии (по сути то же «ва») но в полной мере воплотил этот идеал в своем творчестве. А «живые», «непридуманные», чистые и яркие краски Тёрнера — это в общем-то и есть те самые краски японской цветной гравюры, которые во многом определили творчество импрессионистов. Так что именно художественные открытия Тёрнера, его «колористическая революция» подготовили Европу к полному и поистине радостному восприятию японского искусства и японской эстетики, которые ярко и причудливо отразились в творчестве Уистлера, Бёрдсли, Моне, Ван-Гога, Добужинского, Грабаря

* В одном из примечаний к тексту Гаинда Тимирязев замечает: «Самое слово “impression” было его <Тёрнера — В М.> любимым, когда об импрессионизме не было и речи» [35, с. 23].

Переходя от проблем эстетических и философских к материальному, «вещному» воплощению образа Японии, нельзя не остановиться на творчестве Джеймса Мак-Нейла Уистлера (1834–1903), английского художника американского происхождения, современника прерафаэлитов их оппонента и соперника, эстета и теоретика «искусства для искусства», с чем не могли согласиться не только Рёскин или Моррис, но даже такие аполитичные эстеты как Россетти или Берн-Джонс

Наряду с Россетти и Моррисом, Уистлер принадлежал к числу наиболее ранних ценителей японского искусства в Англии. Уже в первой половине 1860-х гг. он обильно уснащает свои портреты и интерьеры кимоно, веерами, фарфором (например, «Принцесса фарфоровой страны» и «Симфония в белом № 2», представленные на выставке «Япония и Британия», где Уистлеру вообще было отведен специальный раздел [149, с. 72–81], а вторая из упомянутых картин украшала обложку английского издания каталога). Однако вскоре он переходит к попыткам освоения собственно художественной манеры японских мастеров применительно к собственным эстетическим и творческим исканиям. М. Вуд в монографии о художнике так пишет о второй половине 1860-х гг.: «В это время Уистлер был под сильным влиянием японского искусства, и одна или две из его картин представляют интересные попытки применения восточных условностей к западной жизни. Искусство его в этом фазисе прекрасно, но он пошел далее, стараясь достигнуть большей искренности, большего выражения собственного внутреннего сознания» [33, с. 27]. В последних словах нельзя не увидеть, с одной стороны, результат изучения Уистлером творческого опыта Тёрнера (у которого он научился очень многому), а с другой стороны — парадоксальную близость к дзэнской эстетике, о которой Уистлер, видимо, не имел ни малейшего представления. Но чему он без сомнения учился и у Тёрнера, и у японцев — это цвету, порой живому и яркому, порой приглушенному и призрачному.

Как верно отметила Т. П. Григорьева, «правда искусства в ощущении единства бытия-небытия, когда в реальных вещах есть привкус нереальности» [39, с. 233]. Эту формулу — глубочайшее проникновение в самую суть философии творчества и эстетики традиционной Японии — так и хочется взять эпиграфом к истории знаменитого спора Уистлера с прерафаэлитами (прежде всего лично с

Рёскиным), завершившегося громким судебным процессом. Речь шла о «верности природе», но оппоненты понимали ее явно по-разному. Спор стал яркой страницей истории английской эстетики и искусства, но имеет самое непосредственное отношение к нашей теме. Напомним вкратце ход событий.

В 1875 г. Уистлер закончил одну из своих наиболее знаменитых картин «НоктюРН голубое в золоте Старый мост у Беттерси»*, а некоторое время спустя выставил ее на продажу в одной из галерей. Это одно из самых характерных произведений Уистлера — с размытыми красками в голубоватой гамме, парадоксальным ракурсом, который смещает перспективу, с полным отсутствием фигур людей — производит впечатление призрачности и в то же время достаточно точно воспроизводит вполне реальный пейзаж. Медленно плывущие вечерние облака и столь же медленно струящиеся воды Темзы наполняют картину ощущением динамической гармонии, а плавность движения вовсе не дает ощущения статики. Словом, картина была открытым вызовом прерафаэлитам, живопись которых как раз характеризовалась подчеркнуто яркими, «чистыми» красками, обилием тщательно выписанных человеческих фигур (впрочем у Бёрн-Джонса, например, все женские фигуры отличались явной непропорциональностью) и — увы! — практически полным отсутствием динамики, как ни стремились они к этому вслед за своим гениальным учителем Тёрнером. Достаточно взглянуть хотя бы на картины Д. Г. Россетти «Луг с беседкой» или «Семейство Борджиа», чтобы почувствовать всю роковую скованность и мертвенность тех фигур, которые, по замыслу автора, должны передавать движение. Робер де ля Сизеран довольно точно сформулировал претензии воспитанного на прерафаэлитах английского зрителя к Уистлеру: «Они хотят сюжета, взятого из легенды или из истории, а он им преподносит лишь Г а р м о н и ю <выделено автором, к чему можно только присоединиться — В. М.>; они ищут изученных жестов, а он им не предлагает даже контура; они хотят живых красок, а его персонажи тонут в тени; они хотят фигур с богатыми телами, его фигуры едва уловимы» [114, с. 182].

И Рёскин со всем свойственным ему темпераментом и несокрушимым сознанием собственной правоты ринулся в бой. Он писал: «Для чести самого г. Уистлера, как и для финансовой безопасности поку-

* Картина занимала почетное место на выставке «Япония и Британия» [148, с. 76–77]!

пателя этого полотна. сэр Линдсей <директор галереи—В. М.> не должен был допускать в галерею эту вещь, где бесформенные <обратим внимание! — В. М.> идеи художника так тесно приближаются к своего рода обману. Я видел и слышал рассказы о многих примерах мещанской наглости в моей жизни, но я никогда не ожидал услышать от фата, чтобы он просил двести гиней за то, что бросил горшок с красками в лицо публике» (цит. по [114, с. 183] с переводом слов, сохраненных по-английски в русском переводе книги Сизерана) Это было уже неприкрытым личным оскорблением, и Уистлер подал на критика в суд, требуя возмещения убытков, сумму которых он определил в тысячу фунтов стерлингов

Процесс Уистлера против Рёскина был, пожалуй, одним из самых необычных в истории английской юстиции, зато стал важным событием в истории английской (да и вообще европейской) эстетики и философии творчества. Конечно, в судебном заседании едва ли можно было установить, кто же больше «следует природе» и, следовательно, кто же прав. Уистлер мог бы вспомнить мастеров «сумиэ», чья задача — стремиться к передаче доступными им средствами единства реального и идеального, слова Хисамацу о «срединном состоянии» искусства между реальным и идеальным, или, наконец, жуткие в своей реалистичности гротески Сяраку. Рёскин мог бы апеллировать к «чистыми» краскам и безукоризненно точно выписанным фигурам и пейзажам Утамаро и Хокусай — критик одной из лондонских газет упрекал Уистлера в том, что он «пишет красками из сажи и грязи» (цит. по [114, с. 184]). Конечно, оба оппонента прибегали к другим аргументам, более убедительным для английского правосудия и общественного мнения. Но за принципиальными положениями их спора стоял «образ Японии» — «потерянного рая» или царства динамической гармонии. И это проникновение «японского мифа» в философию, эстетику и культуру Англии представляется гораздо более значительным и принципиально важным, чем детальное изучение «розового» «образа Японии» (см. напр. [209, с. 56] в «викторианском» портрете или картинках на упаковке мыла, сигарет или игральные карт (см. [148, с. 118–121]).

Суд приговорил Рёскина к символическому штрафу в один фартинг, зато разделил поровну между истцом и ответчиком внушительную сумму судебных издержек. Тотчас же открытая публичная подписка не только быстро покрыла все расходы Рёскина,

но продемонстрировала единогласную поддержку его позиции английским обществом и художественной элитой (так, свидетелем защиты на процессе выступал Бёрн-Джонс). Формально торжествовавший, Уистлер оказался в Англии практически в одиночестве, хотя его суждения отличались большей взвешенностью, а главное — за ними стоял непосредственный творческий опыт художника, которого Рёскин (лишь дилетантски «баловавшийся» рисунком) не имел и не мог иметь. Сторонники Уистлера расценили процесс как его торжество, но подлинное признание его идеи и холсты получили сначала в Европе и в США и лишь потом в Англии.

Завершая британский «сюжет» нашего исследования, необходимо сказать еще об одном направлении в английской эстетике и искусстве, тесно связанном с прерафаэлитами и создавшем свой «образ Японии». Это так называемые «эстеты», главным теоретиком которых был писатель и искусствовед Уолтер Патер (1839–1894). Эстетические и философские принципы направления наиболее полно воплотили в своем творчестве (а можно сказать, и в жизни) Оскар Уайльд и художник Обри Бёрдсли (1872–1898). Патер и Уайльд сами считали себя учениками Рёскина и многое заимствовали у него, хотя заимствовалась ими главным образом эстетика при почти полном игнорировании этики и взглядов на социальную природу искусства. В центре мировоззрения Патера-теоретика — эстетика, но не этика, Красота, а не Добро. Он был уверен, что «наслаждение красотой само по себе придает смысл и ценность жизни» (*цит.* по [184, с. 10]), что, конечно, гораздо ближе к позиции Уистлера, нежели Рёскина.

Эстетика Патера несколько парадоксально сближается с хэйанской эстетикой, о которой он имел некоторое представление, хотя сам ориентировался (опять-таки в отличие от Рёскина!) прежде всего на европейский Ренессанс. Хэйанская эпоха в Японии если не утвердила явно примат Красоты над Добром, то по крайней мере приравняла их: что красиво, то хорошо, должно, правильно, чисто. У японской философии прекрасного были свои основания для подобного подхода, коренящиеся вовсе не в имморализме. Т. П. Григорьева справедливо указывала: «Недualьная модель не могла не сказаться на понимании прекрасного. Красота — закон не только искусства, но и жизни. „Некрасивое недопустимо“, — говорили хэйанцы. Истина должна быть красивой. Только красивая вещь может быть истинной» [39, с. 244]. Как это перекликается с предисловием к «Портрету Дориана Грея»:

«Нет книг нравственных или безнравственных. Есть книги хорошо писанные или написанные плохо. Вот и всё» [126, с. 5].

Разумеется, при столь значительных отличиях в теоретическом плане должны были различаться и художественные пристрастия Рёскина и Патера. Однако, Патер (а вслед за ним и Уайльд) неизменно подчеркивал, что именно Рескин научил его видеть и чувствовать прекрасное, причем «видеть вещь такую, какова она в действительности» [102, с. V] — явная переключка с лозунгом «верности природе». Патер, насколько можно судить, остался довольно холоден к Японии, ее философии, эстетике и искусству (в отличие от Уайльда и Бёрдсли), но между тем, обладая «способностью глубоко трогаться красивыми вещами» [102, с. VII], вплотную подошел к пониманию таких фундаментальных положений японской традиционной эстетики и философии искусства как «укиё» и «моно-но-аварэ». Он был твердо убежден, что мир динамичен и текуч, что все в нем преходяще и ничто не повторяется. «Только грубость нашего зрения заставляет нас думать, что два лица, предмета, ситуации могут быть одинаковы. Когда все уходит из-под наших ног, мы можем ухватиться за какую-нибудь изысканную страсть за раздражение чувств, за редкую краску, за произведение руки художника, за черточку на лице друга» [102, с. 192] — писал Патер в знаменитом послесловии к своему «Ренессансу», провозглашая в одном из первых манифестов английских эстетов возврат к доаристотелевскому, гераклитовскому пониманию мира в его динамике. По-своему вторил ему и Уайльд: «Гедонизм будет прибегать к услугам интеллекта, но никакими теориями или учениями не станет подменять многообразный опыт страстей. Цель гедонизма — именно этот опыт сам по себе, а не плоды его, горькие или сладкие... Гедонизм научит людей во всей полноте переливать каждое мгновение жизни, ибо и сама жизнь — лишь преходящее мгновение» [125, с. 131].

Последние слова — уайльдовская формула «моно-но-аварэ», что по-русски традиционно пытаются дословно передать как «очарование вещей», но этот перевод бесконечно далек от сути японского оригинала. Переводить такие понятия — всегда неблагодарный труд. Так «укиё» — в специфическом буддийском понимании этого слова — «бренный мир», и трудно что-либо возразить против этого перевода. Но в эстетике и в искусстве «укиё» — прежде всего «плывущий», движущийся мир, мир динамической гармонии «ва», где «все течет».

«Все течет» и в мире Уайльда, а значит и «все проходит». «Наслаждайтесь все проходит!»—говорил Баратынский. Если же вспомнить блистательную характеристику «моно-но-аварэ» у Т. П. Григорьевой, то становится очевидной близость этого понятия эстетике Патера и Уайльда (до пресловутого судебного процесса, значительно изменившего взгляды последнего как на искусство, так и на саму жизнь): «Моно-но-аварэ» — «знак дружелюбного настроения, некоей беспечности людей, не знавших больших потрясений, уверенных в своей незыблемости. Отсюда — восторг перед миром и любованье им... “Аварэ” иногда понимают как печаль, скорбь, но это скорее игра в скорбь, чем сама скорбь, это та скорбь, к которой склонны баловни судьбы. Эстетизируются быстро облетающие цветы сакуры или неожиданная разлука с любимым» [39, с. 249]. Мысль о конечности наслаждения прекрасным придает наслаждению особую остроту и пряность — именно это лежит в основе эстетики и поэтики декаданса. Уайльду очень хотелось бы видеть в Японии страну наслаждения прекрасным и «моно-но-аварэ», но пиджаки, фабричные трубы и железные дороги, которыми так гордились сами японцы в конце XIX века, убили этот образ и вызвали то самое горькое разочарование, о котором он поведал в «Замыслах».

Пленился Японией и гениальный Бёрдсли (кстати, не признававший среди современных ему художников никого, кроме Бёрн-Джонса). Его причудливые «японески» (по аналогии с «арабесками») стали одним из заметнейших явлений европейской графики 1890-х гг., но более важно другое — за всеми конкретными работами этого мастера стоял концептуально определенный взгляд на мир и образ мира. Бёрдсли был слишком эксцентричен и самобытен, чтобы испытать чье-либо сильное влияние, а все то, чем он увлекался (как например, монохромной японской графикой и ее эстетическими принципами), он настолько преломлял своим творческим гением, что это отражалось в его работах измененным порой до неузнаваемости.

Сергей Маковский, один из самых тонких и проницательных русских художественных критиков, заметил, что Бёрдсли и Бёрн-Джонс — «два пути от Россетти». «положительный и отрицательный полюсы англосаксонского эстетизма, Ормузд и Ариман той интеллектуально-чувственной мистики, которая выявляет дух расы в искусстве англичан» [15, с. 252]. Подчеркивая, что не только Бёрн-Джонс, но и Бёрдсли многое заимствовал у «гениального вдохновителя

прерафаэлизма», он указывает на принципиальную разницу этих заимствований, а значит и путей обоих художников «Россетти — целомудренно религиозен и в то же время демоничен. Он соединяет серафическое с порочным. Берн-Джонс... устремился от Россетти к небу, к светлой бездне, к символам просветленно-чувственной грезы. В женских образах Россетти Бердслей *«принятая в России в начале века транскрипция — В. М.»* полюбил предчувствие Аримана. Он не только заглянул в «нижнюю бездну», он перескочил через нее с легкомыслием мальчика, который «все может»» [15, с. 252–253]. Разность этических и эстетических позиций определила и разность «образа Японии» в их представлении. Бердсли остался холоден к японской эстетике и философии культуры, но его пленило формальное совершенство японской графики — именно своей законченностью и в то же время необычностью. Справедливости ради заметим, что этому не остались чужды и сами прерафаэлиты, что было отмечено уже их современниками как в Европе (С. Гартман, О. Мэк-Колль), так и в России (Н. Н. Евреинов). Стоит привести несколько цитат из очерка последнего, тем более что компетентность Евреинова как тонкого ценителя и знатока изобразительного искусства сегодня, кажется, уже никем не подвергается сомнению. «С его *«Бердсли — В. М.»* искусством может сравниться лишь искусство первоклассных японских художников, характерные черты которого столь явно присущи произведениям Бердслея: та же каллиграфическая ловкость работы, тенденциозное пренебрежение подробностями, капризное деление пространства и, наконец, исключительно умелое обращение с фонами. В рисунках Бердслея мы видим то руку Суkenoбу... то Утамаро... то Кионага, картины которого нередко вызывают в памяти композиции Берн-Джонса *«обратим внимание — В. М.»*» [15, с. 264]. Восприятие Бердсли японской графики было достаточно глубоким, но сугубо формальным, прикладным — и это сближает его скорее с французскими импрессионистами, больше перенимавшими приемы, техническую сторону дела, нежели с прерафаэлитами, мало чему научившимися у японских мастеров в формальном плане, но глубоко почувствовавшими их эстетику и философию творчества. Спор о влиянии японского искусства на Бердсли не прекращается вот уже почти сто лет. Факта влияния не отрицает никто, но трактовки его совершенно разные. Если Н. Н. Евреинов писал, что это влияние стало для графики Бердслея почти что директивным» и под его воздействием «его рисунок в смысле абсолютно самостоятельного искусства только

выиграл» [15, с. 265], то такой знаток европейской графики как А. А. Сидоров в целом ряде своих работ всячески отмечал временный, частный характер этого влияния, якобы только стеснявшего самобытное дарование художника. Ну а в сознании следующего поколения его имя было уже неотделимо от японских мастеров, как в стихах забытого ныне поэта 20-х годов Александра Топольского:

Сегодня мир—рисунок Хокусая,
А завтра станет, может быть, Бердслея

• • •

На «континенте», прежде всего во Франции, дело обстояло несколько иначе. Пути развития политической, философской и эстетической мысли европейских стран, с одной стороны, и Англии, с другой, взаимно влияли друг на друга, но чаще друг от друга полемически отталкивались. Случай с мифом о «живописной Японии» — не исключение. Французские импрессионисты и постимпрессионисты, в чьем творчестве по существу и сложился оригинальный «образ Японии», так и не создали собственной законченной эстетической системы. У них не было ни своего Рёскина, ни своего Патера, однако их творческая практика воплотила этот образ много убедительнее, нежели у их английских собратьев. Импрессионисты многому явно учились у японских мастеров и во многом столь же явно отталкивались от прерафаэлитов. Близкий к импрессионистам критик Р. де ла Сизеран огкровенно писал в завершение своей книги о прерафаэлитах: «Английские художники — большие соблазнитель, будем ими восхищаться, но не будем следовать за ними!» [114, с. 205]. Даже «открытие» импрессионистами Тёрнера пришлось уже на вторую половину 1870-х гг. и явно обескуражило некоторых французских мастеров, новации которых Тернер гениально предвидел и предвосхитил. Так что уроки японцев импрессионисты усвоили раньше, чем оценили достижения своих коллег по ту сторону Ла-Манша.

Не удивительно, что из всех английских художников наибольшей популярностью у интеллектуальной и художественной элиты континента пользовался Уистлер (которому английская критика ставила в вину подражание художественной манере импрессионистов), а затем и Бёрдсли, так же поначалу принятый у себя на родине довольно прохладно (с его искусством английскую публику явно примирила

ранняя смерть художника) Для французских (а затем — под их влиянием — и для русских) писателей, поэтов, художников «живописная Япония» сама по себе была прежде всего произведением искусства (*objet d'art*) и именно в этом качестве и была мифологизирована в их сознании и творчестве Место глубокого проникновения в суть вещей и философско-эстетического родства заняли, с одной стороны, несколько отстраненное любование страной, ее историей и культурой как законченным эстетическим «объектом», а с другой стороны, стремление «поверить алгеброй гармонию» японского искусства, т. е. в конечном счете понять, «как это сделано» и «как это делается». Подобный подход французских мыслителей, идеологов, художников к традиционной культуре и искусству Японии прежде всего как к материальному, «вещному» феномену определил и специфику «образа Японии» во Франции Уместно вспомнить формулу одного из крупнейших эстетиков XX века Г. Г. Шпета: «Художественное создание. входит в жизнь как факт» [132, с. 353] Еще определеннее высказался в 1935 г. Поль Валери (несправедливо считаемый адептом искусства, оторванного от жизни): «Искусство, рассматриваемое как определенная сфера деятельности в современную эпоху, должно было подчиниться общим требованиям социальной жизни этой эпохи. Оно заняло свое место в мировом хозяйстве» [29, с. 125].

Материальный образ требовал подчеркнуто «материального» воплощения С поразительным совершенством, в безукоризненно законченной форме из художников слова это смог сделать только Жозе Мариа де Эредиа (1842–1905), один из величайших мастеров сонета в мировой поэзии. Каждый сонет его «Трофеев» — это миф, причем не обязательно исторический, т. е. уже существующий «в готовом виде», но и «авторский», «личный» миф, закованный (трудно подобрать другое слово!) в четырнадцать строк строгого канона. Сочетание существующего мифа и его оригинальной авторской интерпретации характеризуют и «японские» сонеты Эредиа «Самурай» и «Даймё», вошедшие в раздел «Трофеев» «Восток и тропики» Приводим первый из них в мастерском переводе Георгия Шенгели:

Не помешала ей тончайшая оправа,
В решетчатый бамбук зажавшая струну,
На пляже золотом, сбегающем в волну,
Увидеть вдруг того, кому любовь и слава.

С высоким веером идет, и сабля справа,
И алый пшур багрит кирасы желтизну,

И блещет, в плащную впиваясь пелену,
Герб старых Гизенов иль вензель Токунгава.

Прекрасный самурай, одетый в шелк и лак,
В пластины медные, — как черно-алый рак
Гигантски движется вперед по бездорожью.

Вот увидел ее. И в шлем ушла игра
Улыбки сдержанной. Но засияли дрожью
От шага быстрого два золотых пера. [135, с. 230]

Комментируя Эредиа, И. С. Поступальский указывал, что оба сонета «являются поэтическими воспроизведениями некоторых образов старой японской живописи» [130, с. 292]. Относительно «живописи» он, конечно, был не прав, поскольку совершенно очевидно, что речь идет главным образом о цветной гравюре на дереве «укиё-ё», с влиянием которой и связан материальный образ «живописной Японии» в восприятии европейцев «Картины плывущего мира» пленили мастеров разной идеологической и эстетической ориентации, примирив своим бесспорным очарованием идеологов натурализма — позитивистов Эмиля Золя и братьев Гонкур — и основоположников антипозитивистского «нового искусства» — импрессионистов и постимпрессионистов (известно, впрочем, что друживший с Сезанном Золя не то чтобы отказывал ему в художественном таланте, но не слишком принимал его всерьез — зато высоко ценил Эдуарда Мане, который в свою очередь создал один из лучших портретов писателя).

И для тех, и для других первоначальным моментом в их эстетике и творческой практике был протест. Социальный и политический протест не только не противоречил протесту эстетическому, но, напротив, уживался с ним и дополнял его. Антибуржуазные, демократические настроения французских натуралистов вполне сопоставимы с идеями Рёскина и Морриса, с их мечтами о «потерянном рае» и «первобытной гармонии». Утопия Золя и братьев Гонкур столь же эстетична как и утопия Морриса, а современная жизнь для них в равной степени несправедлива и неэстетична. Конечно, на первом месте здесь Этика, а не Эстетика, Справедливость, а не Красота, но путь к Справедливости рассматривается и как путь к Красоте. Французские мастера как раз и попытались следовать этим путем.

Эмиль Золя (1840–1902), неустанный «разгребатель грязи» и обличитель всяческих несправедливостей, получил известность как один из известнейших коллекционеров японских гравюр (именно на их фоне

сознательно увековечил его портрет Мане). Жюль де Гонкур (1830–1870) и особенно его старший брат Эдмон (1822–1896), авторы сентиментальных социальных романов об «униженных и оскорбленных», одними из первых открыли пленительный мир «укиё-э» (см. [86; 190]) Когда они начали активно пропагандировать японское искусство и собирать свою легендарную коллекцию, это считалось в лучшем случае блажью. Но именно Эдмону де Гонкуру суждено было стать одним из крупнейших в Европе знатоков и ценителей культуры Японии, перешедшим от созерцания и описания к осмыслению и сопоставлению. Пожалуй, как раз ему в первую очередь обязана Европа образом «живописной Японии» на уровне массового сознания — хотя при всей «живописности» этот образ отличался исключительной социальной и философской насыщенностью

Теоретики натурализма сочли японскую цветную гравюру вполне натуралистическим искусством с ее «желанием тончайшей передачи видимой *<курсив автора — В М>* (не мыслимой) природы» [109, с. 34] то есть по сути подготовили этим философию творчества импрессионизма. О преобладании «видимого» над «должным», «впечатления» над производящей его «реальностью» уже говорилось применительно к Тёрнеру, с работами мастеров «укиё-э» не знакомого, но шедшего параллельным путем в понимании сущности творческих процессов. «Правдиво не то, что существует, а то впечатление, которое я от него получаю», — гласил известный афоризм Эдуарда Мане (1832–1883), первого крупного французского мастера, пошедшего на выучку к японцам. Эдмон де Гонкур видел в «укиё-э» отражение повседневной жизни с высочайшей степенью достоверности. Он ценил в японском искусстве то, что оно схватывало впечатление, а не сущность, набрасывало абрис предмета, не входя в подробности и не проникая в его глубину. Так и в искусстве натурализма не было места анализу, который заменялся — с тем или иным успехом — точным воспроизведением внешних форм. Изображенные таким образом предмет или явление были легко узнаваемы, но сущность их оставалась скрытой и непознанной (а от позитивизма, на философии которого основывался натурализм, всего один шаг до агностицизма, отрицания познаваемости мира в его сущности) Это было главным пороком подобных доктрин, отвергавших метафизику и прочее ненужное «философствование», и, конечно, не могло не привести к их скорому кризису. Но в те годы, когда культура и искусство Японии проникали во Францию, а там в муках и битвах рождался

импрессионизм. подобная философия имела множество приверженцев. Малопродуктивная теоретически, она заметно обогатила эстетику и творческую практику подчеркнутым вниманием к личному опыту и мировосприятию художника-творца.

Строгое следование правде изображаемого, но правде, преломленной индивидуальным восприятием мастера, — вот что выделяет Гонкур в японском искусстве и прежде всего в творчестве его виднейших мастеров Утамаро и Хокусаи, которым он посвятил на закате жизни специальные монографии «Дневник» Гонкуров (продолжавшийся после смерти брата одним Эдмоном, которому и принадлежит большинство интересующих нас записей), по характеристике Л. Л. Громковской, «произведение замечательное, может быть, самое сильное из всего, что ими написано» [42, с. 90], также содержит большое количество замечаний и размышлений о японском искусстве, позволяющих яснее представить себе своеобразную, хотя и не лишённую противоречий концепцию писателя. «Абсолютная реальность в воспроизведении натуры» [170, с. 31], которую Гонкур находит, например, у Утамаро, он доказывает как бы от противного — сравнивая реальность с произведением искусства и поражаясь сходству: «Розоватый, расплывчатый шар луны стоит в туманно-жемчужном небе. — как на японских гравюрах» [37, с. 441]; «Сегодня, когда я кормлю золотых рыбок в моем бассейне, я был поражен, до чего тени рыбок на дне похожи на рыб из японских альбомов [37, с. 377]». Что же касается верности японских гравюр тому, что на них действительно изображено, — природе, архитектуре и быту Японии, то сравнивать Гонкуру было не с чем. Похоже, он однозначно принимал все изображённое на веру и, видимо, так и не испытал того разочарования, о котором говорил в «Замыслах» Оскар Уайльд.

Однако, очарованный «укиё-э» Гонкур явно преувеличивал достоверность работ своих любимцев, полностью оказавшись в плену им же созданного «живописного» мифа. Оценку альбомов Утамаро как «документальной иллюстрации его дней и ночей» [170, с. 64] весьма жестко опроверг известный коллекционер и знаток японского искусства, польский художественный критик Зенон Пшесьмыцкий (1861–1944), статья которого «Японская гравюра» была опубликована в петербургском журнале модернистской ориентации «Вопросы жизни»

(1905, № 2). ранее побывав в редакциях «Весов» и «Нового пути».* Соглашаясь со своим оппонентом в оценке собственно художественных, эстетических достоинств шедевров японской гравюры. Пшесмыцкий категорически отвергал ее «реализм», «верность природе», точность передачи деталей и тем более индивидуальность портретов. Сейчас, по прошествии ста лет со времени смерти Эдмона де Гонкура, необходимо признать, что он бесспорно преувеличивал натуралистическую достоверность работ своих героев, но делал это, подчиняясь логике мифа. И Утамаро, и Хокусай приукрашивали жизнь — и лица женщин, и жилища, и даже ландшафт. Но это не было «обманом» или уходом от реальности — это был светлый взгляд художника, желающего облагородить жизнь и тем исправить ее. Подобное стремление было характерно и для творчества самих Гонкуров, в центре которого стояли если не «отверженные», то по крайней мере «ничтожнейшие» людские создания («Девка Элиза», «Братья Земгано» и др.). Эдмон де Гонкур особенно ценил Утамаро и Хокусай за внимание к подобным персонажам, поэтому его книги о них не лишены определенной социальной дидактики.

Особой заслугой Утамаро Гонкур считал его отказ уже в молодости рисовать портреты знаменитых актеров, чтобы быстро добиться денег и славы [170, с. 19]. Художник сознательно посвятил всю свою жизнь воспеванию «веселых кварталов» и куртизанок, свободно совершенствуясь в мастерстве. Не так ли поступили и друзья автора — импрессионисты, отвергавшие проторенные пути в искусстве и шедшие наперекор всем канонам и традициям, отказываясь ориентироваться на господствовавшие в «образованном обществе» вкусы и нормы. Можно предположить, что Гонкур создавал свои книги с учетом их жизненного и творческого опыта.

Но если Утамаро в книге о нем предстает певцом куртизанок (занимавших в японском обществе вполне пристойное положение, не имевшее ничего общего с положением проституток в Европе, о чем Гонкур подробно и обстоятельно пишет), то Хокусай и сам кажется «маленьким человеком», которым помыкают любующиеся его произведениями аристократы. Автор настойчиво пишет о его бедности,

* Переводчиком статьи был А. М. Ремизов [73, кн. 2, с. 175], в ту пору начинающий литератор, а позднее один из виднейших прозаиков-модернистов. Отметим, что статья не заинтересовала руководителя «Весов» В. Я. Брюсова, хотя журнал уделял много места Японии.

униженности, непрактичности — и вместе с тем о его честности, верности своему слову и рыцарской преданности долгу художника [171, с. 39, 42, 161]. В общем перед нами еще один типичный гонкуровский персонаж. Долг художника — не проходить мимо бедных и обиженных, отверженных и падших со спокойно-равнодушным сердцем и холодным взором. Но его долг и в том, чтобы не смаковать горести и язвы, а спасти человеческие души силой искусства. Эмиль Золя, похоже, не очень в это верил, как не верил и крупнейший художник французского натурализма Густав Курбе. В его творчестве опыт японских мастеров не нашел ни малейшего отражения — зато «асфальтовый» колорит сближал его полотна с творчеством его главного эстетического и социального антагониста Энгера, крупнейшего представителя академической живописи. Именно против этого протестовали импрессионисты. Именно в Курбе и Энгере в равной степени метил Гонкур, противопоставляя им чистые, яркие и светлые краски японцев: «Какой контраст между их гармоническим зеленым, их гармоническим синим, их гармоническим красным, их гармоническим желтым, их гармоническим сиреневым — и зеленым, от которого больно глазам, грубым синим, черным красным, желтым цвета охры» [170, с. 156].

И здесь необходимо снова вернуться к теме колористической революции, ставшей центральным событием европейской живописи прошлого века. В Англии ее блистательно осуществил Тёрнер, а прерафаэлиты сделали его открытия общедоступными и, можно сказать, обязательными, хотя и не заходили так далеко, как их гениальный учитель. Именно с цветом связаны самые радикальные эксперименты французских мастеров — и именно в этих экспериментах они основывались на опыте японского искусства. Вопрос о конкретном, «техническом» японском влиянии на искусство Европы выходит за пределы настоящего исследования, тема и метод которого существенно отличаются от традиционных искусствоведческих штудий. Поэтому ограничимся лишь краткой сводкой фактов, наблюдений и мнений, имеющих отношение не столько к ученичеству у японцев или к подражанию им, но к восприятию Японии и мифологизации ее «реальности».

Большая часть европейских и японских исследований по проблеме «японизма» в европейском искусстве (перечисленных в начале настоящей главы) сводится именно к поиску и описанию моментов сходства в

творчестве художников двух культур, причем сходства, как правило, чисто внешнего, зримого и доказуемого, но далеко не всегда обязывающего к каким-либо существенным выводам. Обычно это достигается путем сопоставления большого количества иллюстраций. Книга З. Вихмана «Японизм» содержит более тысячи цветных и черно-белых иллюстраций, а текст ее, по сути дела, является развернутым пояснением к ним. Исследователь каталогизирует все мыслимые (и, кажется, немислимые) формы и проявления сходства, усматривая в этом подражание и ученичество, но практически не задаваясь вопросом о причинах этого явления. Его сопоставления убедительны именно на зрительном уровне, но требуют дальнейшего самостоятельного осмысления и анализа.

Зримый «образ Японии» начался для европейских художников и, соответственно, зрителей их картин с внесения в традиционный натюрморт или портрет японской атрибутики: кимоно, всеро, ширм, фарфора и т. д. — о чем уже говорилось примечательно к викторианской живописи в Англии. Во Франции безусловным шедевром такого рода стал «Портрет мадам Моне в японском костюме» (1876) Клода Моне (1840–1926) — многолетний символ «живописной Японии», без воспроизведения которого не обходится ни одна монография о «японизме». Помимо чисто внешних японских атрибутов портрет замечателен яркостью и гармоничным сочетанием красок, а также позой модели, ориентированной на изображение японских танцовщиц. Кимоно постепенно входило в обиход европейской художественной элиты: известна, например, исключительно выразительная фотография Анри де Тулуз-Лотрека (1864–1901), также не избежавшего в своем творчестве влияния технических приемов японской графики [208; 206, с. 62–69], на которой он запечатлен в кимоно, с всером и японской куклой в руках [206, с. 21].

Известный в конце прошлого века искусствовед Адольф Брюнинг выделял четыре основных направления влияния Японии на европейское искусство, так или иначе связанных с «образом Японии»: «плоская манера письма», «непринужденная ритмическая игра линий», «натуралистический <т. е. растительный, животный или природный — В. М.> орнамент и «колористические особенности» [21, с. 170]. Для нас в данном случае важны не те или иные факты влияния сами по себе, но то, что все перечисленное однозначно соотносилось с Японией, точнее с мифом о ней. Контурный рисунок

(«плоская манера письма»), происхождение которого Брюнинг выводил из родства с каллиграфией, оказал сильное влияние на книжную и журнальную графику, заметное в рисунках, афишах и плакатах Тулуз-Лотрека и очевидное в «японесках» Бёрдсли. То же можно сказать и о соответствующих мотивах орнамента, переживших много позже еще одну головокружительную метаморфозу: беспредметное искусство впитало в себя чисто «прикладные» орнаментальные элементы, придав им (или, по крайней мере, попытавшись придать) «высший смысл». Орнамент японского происхождения — не исключение, примером чему может служить уже более поздняя работа Василия Кандинского (1866–1944) «Мягкое прикрепление» (или «Мягкая конструкция») (1934).

«Непринужденная ритмическая игра линий», т. е. прежде всего адекватная передача динамики мира и человека, — вот то новое, что внесли импрессионисты в европейский портрет и пейзаж. Впрочем, в отношении пейзажа их, конечно, опередил Тернер, но он повлиял на живопись континента много позже, нежели Хокусай или Хиросигэ. Если прерафаэлиты в общем не сумели справиться с передачей движения, то импрессионистам это удалось вполне. Они пошли даже дальше, стремясь показать, как меняется, скажем, один и тот же вид с течением времени: современники усматривали влияние «Видов Фудзи» — Хокусай на серии Моне «Стога сена» и «Руанский собор». Моне, как и Хокусай, мог довольствоваться одним и тем же сюжетом, одним и тем же пейзажем, но изображал его в различные часы дня, при разном свете и при всех изменениях атмосферы, во все времена года. Этот пример как раз наиболее интересен, потому что речь идет о принципиальном родстве, родстве методологии и философии творчества, а не о воспроизведении атрибутов или копировании технических приемов.

Историки искусства, писавшие о «японизме», традиционно уделяли много внимания Эдгару Дега (1834–1917), мастеру изображения движущихся женских фигур, особенно балерин и танцовщиц — символа динамики. Наиболее интересной и убедительной частью не слишком глубокой и оригинальной монографии Кобаяси Таитиро «Хокусай и Дега» [146] является как раз альбом репродукций, в котором количество полосных иллюстраций почти равно количеству страниц текста. (где тоже имеются иллюстрации). Дега не рисовал ни «настоящих» японок, ни француженок в японском облике, но в его работах — живописных и графических, больших и малых, полностью

отработанных и лишь набросанных вчерне — видно не только хорошее знакомство, но пристальная, вдумчивая работа над японским рисунком, прежде всего над альбомами «Манга» Хокусаи*. Вихман, отчасти следуя за Кобаяси, анализирует еще одну специфическую тему Дега — изображение обнаженной натуры, преимущественно моющихся или расчесывающих волосы женщин, — и убедительно помещает ее в контекст «образа Японии» [205, с. 26–33]. Замечу, кстати, что если для японских художников «банная» тема была традиционной и естественной, занимая важное место среди прочих деталей быта, то Дега, в соответствии с традициями европейской живописи, видел в ней преимущественно еще один, достаточно специфический способ (или повод) изображения обнаженной натуры. Поль Валери в связи с этим замечал: «Всю свою жизнь Дега ищет в Наготе, наблюдаемой во всех ее обличьях, в фантастическом множестве поз и в самый разгар движения <курсив мой — В. М.>, единую систему линий...» [29, с. 319]. Едва ли стоит умножать и далее число частных совпадений и сопоставлений — эту конкретику уместно оставить историкам и теоретикам искусства.

Прежде чем перейти к последнему герою французской части нашего исследования Винсенту Ван-Гогу (1853–1890), одному из самых радикальных экспериментаторов в европейском искусстве конца XIX в., чье новаторство сопоставимо, пожалуй, лишь с открытиями Тернера, необходимо хотя бы вкратце остановиться на некоторых специфических сюжетах и мотивах в европейском изобразительном и прикладном искусстве, не только имевших японское происхождение, но сразу и однозначно ориентировавших зрителя на «образ Японии». Это — мост, волна, скала в море — частые атрибуты пейзажей на японских гравюрах, веерах, ширмах. Отметим, что в Европе они чаще появляются в «низких», прикладных видах искусства — в журнальной графике, книжном дизайне, на тканях, посуде, шкатулках. Иными словами, этот уже известный нам равноправный «союз Искусств и Ремесел», который во Франции однозначно ассоциировался с Японией. Сошлюсь снова на Гонкура, напоминавшего, что в Японии невозможно «провести четкую грань между ремеслом и собственно искусством, между резчиком по дереву и художником... Между акварелистом и

* В этой связи не лишним будет вспомнить и “Liber studiorum” Тернера, но сходство здесь, конечно, в большей степени общеметодологическое, нежели конкретное, детальное.

лакировщиком существует полное равенство. Правда, следует отметить, что чаще всего живописец и лакировщик, художник и ремесленник — одно и то же лицо» [37, с. 385–386] Неудивительно, что именно такие изображения (разумеется, наряду с традиционными красавицами — «бидзин» и нежными девочками-«мусмэ») украшали журнал «Художественная Япония» (“Le Japon artistique”), издававшийся в Париже С Бингом в 1888–1891 гг. Это примечательное издание сыграло значительную роль не только в формировании «японского мифа» в Европе, но и в серьезном академическом изучении истории, культуры и быта Японии, а также в популяризации знаний о ней, что уже нашло отражение в специальном исследовании [152] Но с учетом всего сказанного интересные сами по себе материалы журнала едва ли способны прибавить что-то принципиально новое для анализа разбираемой нами проблемы, кроме дополнительных фактов и деталей.

Морские пейзажи японских мастеров в корне отличались от того, что знали и рисовали в Европе. Нестественно, декоративно закругленный гребень волны, увенчанный белой пеной, — естественнейший атрибут японских гравюр — в равной мере контрастировал и с Жерико, и с Тернером, и с Айвазовским. Волны Хokusai и Хиросигэ настолько поразили воображение европейских художников и дизайнеров, что они сделали это неприменным атрибутом своих «японесок»: можно назвать Жоржа Лакомба, Арнольда Эмиля Крога, Эрнеста Шапле, о которых пишет Вихман [205, с. 126–137], и русских мастеров от Игоря Грабаря и Константина Богаевского до Давида Бурлюка, о существовании которых, кажется, вовсе не подозревают исследователи «японизма» (и вообще большинство историков искусства) ни в Европе, ни тем более в США или в Японии.

Скалы в море — благо у побережья Франции, Англии, Италии или Греции их великое множество — прочно входят в европейский морской пейзаж именно при импрессионистах (Сислей, Лакомб и особенно Клод Моне). Этот мотив неразрывно связан с мотивом волны, разбивающейся о камни и брызгающей во все стороны белой пеной. Как лучше передать столкновение двух стихий, статики и динамики, косности и движения — как не в столкновении волны и камня. Конечно, волны и скалы в Европе рисовали и до знакомства с японскими мастерами, и, так сказать, вне этого знакомства — но слишком очевидны принципиальное сходство и даже зависимость в

пределах направления, темы и периода, рассматриваемых нами. Эти сюжеты — даже в сугубо европейском пейзаже — неизбежный отголосок «живописной Японии», гораздо более понятный и близкий авторам и их современникам, нежели нам сегодня. Миф о «живописной Японии» безвозвратно отошел в прошлое, в область истории, но чтобы проникнуть в суть художественного произведения и авторского замысла, необходимо хотя бы попытаться взглянуть на него глазами той эпохи, когда оно было создано. Иначе теряется очень многое, существенное, порой едва ли не главное.

Третий мотив — мосты — естественно и неразрывно связан с водой и с движением — самой воды, лодок по реке, людей и повозок по мосту. Выше уже говорилось о программной работе Уистлера «Ноктюрн голубое в золоте. Старый мост у Беттерси», уместно вспомнить также «Старый мост в Челси» Камиля Писсарро (написанный через треть века после Уистлера, но под его несомненным влиянием) и большую «серию» мостов Клода Моне. Французы не могли пройти мимо «японского художника из Челси», как с добродушной иронией называли Уистлера некоторые современники [205, с. 139], и усвоили уроки японцев не без его помощи. Неестественно закругленный для европейского зрения мост на неестественно тонких и высоких опорах волновал воображение и открывал доселе невиданные возможности изображения. Кроме Уистлера, их в полной мере использовал Ван-Гог, о котором необходим специальный разговор.

Из всех французских художников, пожалуй, только он создал свой «личный» миф о «живописной Японии», не ограничиваясь мифом «общекультурным», и не только воплотил его в своем творчестве, но в полной мере прожил его. «Вся моя работа в значительной мере строится на японцах» [30, с. 371], — признавался он в одном из писем. Несмотря на постоянную бедность и неустроенность, художнику удалось собрать и сохранить весьма примечательную коллекцию японских гравюр, дошедшую до нас [141, с. 193–242; 179] и дающую представление как о вкусах и пристрастиях коллекционера, так и о материальной основе его «японского мифа». Тема «Ван-Гог и Япония» достаточно исследована — только, к сожалению, не в отечественной литературе. Чтобы восполнить этот досадный пробел, кратко подытожим сказанное ранее, дополняя это по возможности новыми наблюдениями. Интересно, что Ван-Гог на протяжении уже многих десятилетий пользуется в Японии исключительной популярностью,

опережая в этом отношении практически всех своих современников. Выставка «Ван-Гог и Япония» с исключительным успехом прошла весной 1992 г в Киото и Токио (где ее и посетил автор этих строк), а выпущенный к ней каталог сочетает достоинства альбома и научной монографии.

Ван-Гог основательно знакомится с японским искусством в начале своего «парижского» периода (1886), уже достигнув творческой зрелости и выработав свою оригинальную манеру, но еще только находясь на подступах к высшим творческим достижениям. Он активно — разумеется, насколько позволяют средства — покупает японские гравюры, альбомы, шкатулки и разные безделушки (в том числе и у Самуэля Бинга) и становится одним из инициаторов выставки «укиё-э» в знаменитом среди парижской богемы «Кафе де Тамбурин», запечатленном на многих полотнах художника. В 1887 г он копирует маслом несколько известных цветных гравюр, в том числе «Ливень на мосту Охаси» Хиросигэ (она украшает обложку каталога выставки и билет на нее), воспроизводит и иероглифические надписи. Не знавший японского языка, Ван-Гог, вероятно, воспринимал их сугубо эстетически — как своеобразную деталь оформления. Из специального выпуска журнала «Живописный Париж» (1886, №№ 45–46), посвященного Японии, он тщательно копирует «Куртизанку» («Ойран») Кэсай Эйсэн, причем сначала переносит изображение на расчерченную на квадраты бумагу, «прорабатывает» все размеры и пропорции, а затем уже пишет маслом. Можно с уверенностью сказать, что столь тщательно над японскими образцами не работал ни один сколько-нибудь крупный европейский художник. Ван-Гог не был ни копистом, ни стилизатором, работ «в японском стиле» (в привычном понимании этого термина) у него нет, но опыт того же Хиросигэ — в опосредованной, преображенной гением Ван-Гога форме — лег в основу его зрелых работ, особенно арльского периода (1888–1889).

Последние годы жизни художника вообще отличались исключительной концентрацией поисков и открытий — а большая их часть так или иначе связана с Японией. Сам по себе переезд в Арль — на юг Франции — был стремлением хоть как-то приблизиться к недостижимой, но манящей стране (в письмах Ван-Гог называл юг Франции «эквивалентом Японии»). Еще в Париже, вслед за копиями классических японских образцов, он пишет серию портретов папаши Танги, в окончательном варианте разместив свою модель на фоне

стены, на которой развешаны японские гравюры. Современный японский исследователь Кодэра Цукаса склонен усматривать в портрете символический смысл: Ван-Гог стремился приблизить свою жизнь к «простым вещам», в мире которых, по его представлению, жили японцы (и, соответственно, японские художники) и среди которых живут такие люди, как старый Танги [141, с. 26–27]. Это верное наблюдение основано на признаниях самого Ван-Гога в некоторых письмах к брату Тео — они подтверждают именно мифологический, утопический взгляд художника на Японию как на «потерянный рай»*. Как справедливо отмечает тот же Кодэра Цукаса, жизнь японских художников отнюдь не была столь безоблачной, как порой казалось Ван-Гогу [141, с. 32]. — он знал это, но предпочитал считать по-другому, руководствуясь логикой своего личного мифа. Полные света, солнца, движения южные пейзажи Ван-Гога, безусловно, отразили — пусть подспудно — его восприятие Японии, более того — его тоску по Японии, то есть тоску по идеалу. Отсюда нервная экспрессия, взвинченность, столкновение и порой дисгармония красок, контрастирующие с «настоящими» японскими образцами из его же коллекции.

В творчестве Ван-Гога, как в фокусе, собраны все черты, мотивы и особенности европейского образа «живописной Японии» и «японизма» в европейской культуре. «Сена у моста де ля Гранд-Жатт» (1887) органически вписывается в ряд других «мостов»; многоцветное море с пенистыми волнами в пейзаже «Сен-Мари де ля Мер» (1888) тоже, разумеется, не обошлось без японцев. Что же касается ослепительно-белых цветов вишни на тяжело-голубом фоне («Ветви цветущей вишни», 1890), написанных за полгода до смерти, то в полной мере оценить не только красоту, но и достоверность их может только побывавший в Японии в период цветения сакуры. Известно, что видеть цветущую сакуру Ван-Гог не мог, — поэтому остается лишь подивиться его гениальности и художнической интуиции.

Можно много говорить и о попытках Ван-Гога по-новому передать движение и солнечный свет (в частности, в пейзажах арльского периода) — существенные, как известно, черты «образа Японии» в его

* С 7 июня по 22 сентября 1991 г. в Музее Ван-Гога в Амстердаме проходила выставка «Япония: Утопия Ван-Гога»; ее каталог, включающий также описание части коллекции гравюр Ван-Гога, служит хорошим подспорьем при изучении нашей темы [162].

представлении. Но нервный, размашистый мазок и буйствующие краски (особенно в последних, оверских пейзажах 1890 г.) свидетельствуют лишь о глубокой дисгармонии и душевном кризисе, приведшем мастера к трагическому концу. Все дальше и дальше удалялся он от своей «идеальной Японии», от своего «потерянного рая», найти который ему так и не было суждено. Осмелюсь предположить, что, окажись он в Японии на самом деле, то был бы глубоко разочарован — мзйдзийская Япония слишком мало напоминала пейзажи Хокусаи и Хиросигэ. Ван-Гог умер сломленным, но не разочарованным — по крайней мере в своей собственной мифической Японии. Можно сказать, что этот миф на несколько лет продлил ему жизнь и дал ему сильнейший импульс для создания целого ряда признанных шедевров. В их числе обычно вспоминают еще парижский автопортрет 1888 г., где автор стилизует свою внешность под буддийского монаха. — Кодэра Цукаса пишет, что в период его создания «идеализация Японии Ван-Гогом достигает своей кульминации [141, с. 29]. Художник, по его собственным неоднократным признаниям, видел в этом портрете попытку своего рода реванша в условиях трудностей, срывов, кризисов — именно таким он захотел остаться для потомков, и то, что он взял за образец внешность японского монаха, говорит само за себя

* * *

Пример Англии и Франции, казалось бы, полностью исчерпывает «образ Японии» в философской и эстетической мысли, культуре, искусстве и массовом сознании Европы. Голландия и Португалия, имевшие гораздо более ранний и обширный опыт восприятия «подлинной» Японии, своего оригинального «образа» не создали, да и вклад их в формирование европейской культуры и европейского сознания неизмеримо более скромны. Как ни странно, практически никакого заметного отклика не нашел «японизм» в Германии (хотя лучшие исследования этой проблемы были выполнены уже в наше время именно немецкими учеными) — кроме разве что чисто утилитарного использования контурного рисунка и орнамента в книжной и журнальной графике начала века. Пожалуй, только в творчестве выдающегося мастера Эмиля Преториуса (1883–1973), главного художника Вагнеровских фестивалей в Байрейте (1932–1941), специалисты отмечали (впрочем, ограничиваясь общими фразами)

японское влияние [113, с. 4, 7] Известно также, что Преториусу принадлежала одна из лучших и крупнейших в Европе коллекций японского искусства, но более подробными сведениями о ней мы, к сожалению, не располагаем

Между тем как в отечественной, так и в зарубежной литературе совершенно не исследованным остался вопрос о русском «японизме», то есть об образе «живописной Японии» в России. Он был не столь самостоятелен и ярок, как грозный мифологический образ «желтой опасности», но именно он сначала проявился и сыграл большую роль в творчестве Грабаря, Добужинского, Бенуа, Бальмонта, Брюсова, а затем вызвал к жизни феномен «японской моды» в середине 1900-х гг. В России миф о «живописной Японии» был связан непосредственно и исключительно с «новым искусством» (символисты в литературе, мирискусники в изобразительном искусстве и дизайне) — а для всего русского «нового искусства» основополагающим было западное влияние: импрессионисты, прерафаэлиты, Бёрдсли, берлинский «Сецессион», французские символисты и т. д. Именно оно помогает понять и объяснить парадоксальнейшее на первый взгляд явление — приход японской культуры в Россию «кружным путем» через Францию и Германию (по крайней мере до событий 1904–1905 гг.).

«Живописную Японию Гюмбера в России перевели почти одновременно с французским изданием, но еще тридцать лет ни о каком цельном «образе Японии» применительно к России говорить всерьез не приходится. Живописные детали в образ не складывались, хотя порой были весьма интересны и говорили о многом. Как например, вот эти строки из раннего стихотворения Д. С. Мережковского, в будущем — одного из основоположников русского «нового искусства», «В сумерки» (1884):

...Багровый свет камина
Переливался теплою волной
На золотой парче японских ширм,
Где выступал богатый арабеск
Из райских птиц, чудовищных драконов,
Летучих рыб и лилий водяных. [80, с. 35]

Но все это были лишь незначительные, случайные детали, пока на рубеже веков несколько молодых русских художников не оказались в Европе, а именно в Германии, в Мюнхене — признанном центре «классического» художественного образования. Трое молодых людей — Игорь Эммануилович Грабарь (1871–1960), Мстислав Вале-

рианович Добужинский (1875–1957) и Сергей Александрович Щербатов (1875–1962) — открыли для самих себя, а потом и для всей России японскую цветную гравюру на дереве, давно покорившую Европу. А потом в России произошло то же самое, что и во Франции и в Англии — эта гравюра стала основой мифологизированного образа «живописной Японии», пришедшего в Россию как еще одна «европейская мода»

Раньше других оценил достоинства «укиё-э» Грабарь, автор первой серьезной отечественной работы на эту тему [38]. М. В. Добужинский вспоминал впоследствии: «Тогда же <1900–1901 — В. М.> у Грабаря я познакомился с японскими гравюрами, их у него была большая и очень хорошая коллекция, и японское искусство тут впервые меня “укололо”» [48, с. 164]. Подробнее пишет о том же Щербатов, чьи воспоминания уже цитировались мною ранее: «Кульм китайского и японского искусства, который благодаря братьям Гонкур охватил Париж и весь Запад, в то время еще не успел проникнуть в Россию. Во время моего пребывания в Мюнхене я с Грабарем очень увлекся собиранием старинных японских гравюр по дереву. Какие это были милые времена, и сколько было юношеского увлечения и чистой радости, когда удавалось приобрести чудесного Утамаро, Хирошигэ, Хокусай и др. Что это были за мастера, какая утонченность композиции и какой строгий аристократический стиль, при неизменном вкусе! Целые часы я проводил в моей любимой лавочке, где симпатичный японец вынимал из папок “для любителей” все новые и новые скрытые у него чудеса. Вспоминается особый экзотический запах этой сказочной лавочки, длинные черные усы старого милого японца и его таинственный голос, когда он полушопотом на ухо объявлял: “Для вас я имею что-то совсем особенное”, — и он вынимал из своей сокровищницы какой-нибудь особенный изысканный лист. Публике показывались более простые и вульгарные оттиски. Мне был открыт кредит и, когда получался перевод из России, я спешил, как на праздник, за отложенными для меня любимыми гравюрами. Еще более обогатилась она <коллекция — В. М.> впоследствии, когда я у Бинга в Париже <уже знакомый нам Самуэль Бинг — В. М.> и Берлине обретал «уники». Об одном из них, портрет женщины Утамаро на фоне старого серебра, необычайной утонченности, я не могу не вспоминать без щемящего чувства» [133, с. 174–175]. Добавлю, что одна из первых в России выставок японской гравюры была устроена в Петербурге (на

рубеже 1904–1905 гг.) Грабарем и Шербатовым на основе их собраний [133, с. 173].

«Мирискусники» создали в России моду на «японское», как создали моду на «галантный» французский стиль, русский портрет XVIII в., а позднее — на икону. Постепенно именно они стали законодателями мод и вкусов, которые каждый воспринимал в меру своего разума. К. С. Петров-Водкин вспоминал в автобиографической повести «Пространство Эвклида»: «В столицах появились модные японские духи, кимоно и некоторые чувственные замашки. Всплыли Хокусай, Хиросигэ, великие японские мастера цветной графики, с неожиданной для нас экспрессией изображения» [105, с. 439]. «Образ Японии» в России сразу стал двоиться, поскольку толчком к увлечению всем «японским» стала... русско-японская война. «Потерянный рай» и «желтая опасность» не сменили друг друга, но возникли почти одновременно и существовали параллельно. Более того, «живописная Япония» еще только осваивалась мастерами «нового искусства», как уже пошла «на вынос», в окололитературные и околхудожественные круги, вульгаризируясь и деградируя в пошлых проявлениях моды.

Журнал «Золотое руно», издававшийся в Москве декадентствующим капиталистом Н. Н. Рябушинским, посвятил немало места в первом номере за 1906 г. отчету «На японской выставке», где высказывали свое мнение виднейшие художественные авторитеты модернистского круга Николай Рерих: «Сложенное старым японцем учить и поражает. Тончайший иероглиф жизни — рисунок, в многообразии подробностей сохранивший полный характер общего. Высшая законность в силе беззаконного размаха. Невинность в призраке бесстыдства. Дьявольская убедительность фантастики. Песня чудесных гармоний красок» [56, 1906, № 1, с. 111]. Сергей Маковский: «Искусство японцев — магия зрительных постижений. Поэтому оно так чисто, так девственно-живописно, и поэтому любой европейский живописец может безнаказанно учиться у него» [56, 1906, № 1, с. 116]. Но пока «мирискусники» восхищались, анализировали и учились, образ «страны хризантем» благополучно тиражировался и скоро стал для наиболее чутких и внимательных художников еще одним символом «бессмертной пошлости людской».

В этом отношении особого внимания заслуживает роман Андрея Белого «Петербург». Детальный анализ «восточных» и прежде всего,

конечно, «японских» тем и сюжетов «Петербурга» помещен в третьей главе, посвященной мифу о «желтой опасности». Пока остановимся подробнее лишь на одной сюжетной линии романа, связанной с Софьей Петровной Лихутиной, двадцатитрехлетней женой небогатого офицера, стремящейся не отстать от моды и быть «как все». От иронии Белый легко переходит к злomu сарказму, он просто ненавидит свою героиню, как ненавидел всех вульгаризаторов «нового искусства» и «нового» вообще. «Софья Петровна Лихутина на стенах поразвесила японские пейзажи, изображавшие вид горы Фузи-Ямы, — все до единого; в развешанных пейзажиках вовсе не было перспективы; но и в комнатках, туго набитых креслами, софами, пуфами, всерами и живыми японскими хризантемами, тоже не было перспективы перспективой являлся то атласный альков, из-за которого выпорхнет Софья Петровна, или с двери слетающий, шепчущий что-то тростник, из которого выпорхнет все она же, а то Фузи-Яма — пестрый фон ее роскошных волос; надо сказать: когда Софья Петровна Лихутина в своем розовом кимоно по утрам пролетала из-за двери к алькову, то она была настоящей японочкой. Перспективы же не было» [9, с. 60]

Роман писался в 1911–1912 гг., но время его действия — осень 1905 г., т. е. одновременно с цитированными речами Рериха и Маковского. Роман полон примет времени, придающих ему удивительную достоверность. — несмотря на обилие фантастических коллизий и сугубо символических сцен и образов. Белый почти не преувеличивает. Подтверждение тому — его рецензия на сборник рассказов писательницы символистского круга Нины Петровской (1884–1928), которую связывала трагическая любовь сначала с Белым, а потом с Брюсовым (эта история легла в основу романа Брюсова «Огненный ангел»). Разбирая книгу Петровской “Sanctus Amor” («Святая любовь»), Белый строит свой отклик на образе «японской куклы», имеющем сугубо отрицательную эмоциональную окраску. «— Разве так бывает. Это красивый японский рисунок, а не городская весенняя ночь, — восклицает героиня одного из рассказов Sanctus Amor”. “Разве так бывает? — восклицаешь, прочтя книжечку Нины Петровской — Это японский рисунок, а не святая любовь”. Герои и героини рассказов ходят как манекены, опьяненные любовью. Но и любовь их манекенная» [12, Т. 2, с. 315]. Герои непритязательных и в общем-то малоинтересных новелл Петровской сами называют себя куклами и сами соотносят свою жизнь с «грезой милой счастливого японца» (Вл. Соловьев), т. е. живут вполне по законам

«японского мифа», только в его вульгаризированном варианте. Нина Петровская — конечно, не Софья Петровна Лихутина, но зато ее герои вполне под стать последней Николай Аблеухов в сердцах называет Софью Петровну «японской куклой», а Белый заканчивает рецензию беспощадной фразой: «Оттого-то японский пейзаж ее творчества сбивается часто на картинку из журнала дамских мод» [12, Т. 2, с. 317]. Если комментаторы «Петербургга» эти два текста сопоставили (хотя и были еще не готовы к обобщениям), то в новейшем издании статей Белого «японский» подтекст рецензии вообще оставлен без внимания — как в связи с «Петербургом», так и сам по себе. Надо ли повторять, что подобная «потеря» контекста и внутренних связей между различными произведениями (а они у Белого всегда исключительно важны!) по сути дела лишает современного читателя возможности правильно и полно понимать текст.

Как отметил виднейший исследователь творчества Белого Л. К. Долгополов, «общее назначение в романе квартиры и семейства Лихутиных — в карикатурном, сниженном виде воспроизводить то, что происходит со всей страной» [51, с. 273–274]. Не касаясь сейчас важнейшей темы романа — «темы бесовщины, пришедшей с Востока провокации» [51, с. 249], о чем подробнее пойдет речь дальше, укажу лишь, что здесь сходятся воедино, накладываются один на другой миф о «живописной Японии» и миф о «желтой опасности». Предпочтение отдается второму, но среди художественных средств, которыми он решается, значительное место занимает и первый миф. Следует только сожалеть, что в исключительных по своим достоинствам работах Л. К. Долгополова собственно «японские» темы и сюжеты романа не нашли своего отражения (а в трудах других авторов — кроме Иванова-Разумника — и подавно).

В следующей главе нам еще предстоит вернуться к вопросу о редакциях «Петербургга», о принципиальном характере изменений текста от редакции к редакции и, в частности, к судьбе «японских» фрагментов романа. Многие из них исчезли из позднейшей редакции как утратившие злободневность, но описание японского колорита квартиры Лихутиных осталось в неприкосновенности [8, с. 64], что подтверждает исключительную значимость этой детали для автора и как приметы времени, и как «знака» с совершенно определенной эмоциональной окраской. Зато более мелкие, случайные черты стираются. В основной (так называемой «сиринской») редакции романа

«Софья Петровна Лихутина покрывалась испариной, будто теплой росой японская хризантема» [9, с. 61] В позднейшей («берлинской») редакции фраза осталась той же, исчез только эпитет «японская» [8, с. 64] Это можно отнести к «мелочам» или «случайностям», но у таких мыслителей и художников как Белый, да еще при разработке столь важных тем, ни мелочей, ни случайностей не бывает

«Образ Японии» еще раз возникает в творчестве Андрея Белого — на сей раз в опытах освоения классических форм японской поэзии В XX в. танка и хокку были благополучно адаптированы европейской литературой, включая се крупнейших мастеров (Г. Аполлинер, Э. Паунд, Г. Сеферис), но — хотя бы чисто хронологически — приоритет принадлежит русской поэзии. Бальмонт и Брюсов, Белый и Вячеслав Иванов, Гумилев и Хлебников пробовали свои силы в танка и хокку — с разными целями и разным успехом. Белого и Иванова привлекала лаконичность формы и «недосказанность» содержания:

Светлы, легки лазури
Они—черны: без дна!..
Там—мировые бури...
Гак жизни тишина:
Она, как ночь, черна. (А. Белый) [11, с. 308]*

Подражание японскому

Г олых веток оснежен излом
Крутлый месяц на дне
Голубом.
Ворон на ветке во сне
Снег отряхает крылом (Вяч. Иванов) [57, с. 305]

Безукоризненно единственное «Хокку» Николая Гумилева

Вот девушка с газельими глазами
Выходит замуж за американца.
Зачем Колумб Америку открыл? [44, с. 407]

Но эти опыты еще единичны и достаточно случайны. Танка и хокку станут довольно частым явлением в русской поэзии 1920-х гг., а этот период лежит уже за пределами нашего исследования. Отметим лишь, что эти формы стали достоянием в основном поэтов «второго» и «третьего ряда», эпигонов и подражателей символистов и акмеистов

* Заглавие печатного текста «Лазури»; под заглавием «Танка» известно в виде рукописной (автографической) книжечки

(Андрей Глоба, Вячеслав Ковалевский, Ольга Черемшанова, Игорь Шишов, Арий Ланэ и др.)^{*}.

Наибольшего внимания заслуживает «образ Японии» в творчестве Константина Дмитриевича Бальмонта (1867–1942), крупнейшего, наряду с Валерием Брюсовым, представителя старшего поколения русских символистов. Но если для Брюсова (многолетнего друга и соперника Бальмонта) Япония была главным образом источником «желтой опасности», то для Бальмонта, неутомимого путешественника, полиглота и любителя всяческой экзотики, Япония всегда была желанным раем — не только «потерянным», но и обретенным. Бальмонт — единственный из русских поэтов начала века, кто посетил Японию, общался с представителями ее литературно-художественной элиты и воплотил в своем творчестве миф о «живописной Японии» не менее убедительно, чем Эдмон де Гонкур или Ван-Гог.

Путешествие Бальмонта по Японии в апреле-мае 1916 г застало его уже на излете славы, но обеспечило пленительными впечатлениями на долгие годы. Странствовавшего, пожалуй, больше всех русских поэтов и в том числе совершившего кругосветное путешествие, Бальмонта, казалось, ничем уже нельзя было поразить — после «края Озириса» и страны «змеиных цветов», Индии и Явы. Известно, что о посещении Японии он впервые думал еще в конце 1890-х гг [1, с. 66–67] (с середины 1890-х гг. поэт много путешествовал и подолгу жил за границей), но реальная возможность совершить это путешествие представилась лишь весной 1916 г в связи с гастрольной поездкой на Дальний Восток. Бальмонту подходило к пятидесяти, он уже изведal не только апогей своей славы и популярности, но и явственно начавшийся ее упадок (письма из Сибири полны сетований на то, что публика принимает его не с тем восторгом, на который рассчитывал поэт; ср. написанную четверть века спустя поэму Леонида Мартынова «Поэзия как волшебство», в которой речь идет как раз об этом лекционном турне Бальмонта). Вместе с тем он все еще один из кумиров образованной читающей публики, он еще не пресытился новыми впечатлениями и встречами. До того времени он не проявлял никакого специфического интереса к Японии, но поездка туда дала ему несомненно сильный и продуктивный творческий импульс.

^{*} См. подробнее [87; 93], но эти работы далеко не исчерпывают всего материала, нуждающегося в дополнительном изучении.

«Много излюбленных судьбою я видел благословенных уголков земли Много раз, в путях, я был счастлив на далеких живописных островах Океании или в горном уюте солнечных стран. Но нигде я не испытал того, что в Японии Несколько недель счастья, в раме сказочной красоты, и ни одной минуты испорченной, ни единого мгновенья, чем-нибудь затемненного Ниппон. Корень Солнца, умеет быть таким Дерево Солнца, в корне своем, растет из чистого золота» [4, с. 249–250] Очерк «Огненные лепестки» (1924), откуда приведена эта цитата, был написан вскоре после Великого землетрясения Канто (1923), известие о котором глубоко потрясло поэта. Он возвращается памятью «туда, где был счастлив» (перефразируя выражение М. А. Осоргина), в свой собственный «потерянный рай», от которого был оторван большими и малыми, историческими и личными бурями. Весна 1916 г. — последняя предреволюционная весна, когда поэт (в прошлом связанный с революционными кругами и известный своим бунтарством) жаждал обновления, но, конечно, не мог предвидеть, «куда несет нас рок событий». Бальмонт ехал в Японию, разумеется, подготовленный к ее восприятию в контексте «японского мифа», — и не разочаровался, увидев именно то, что ожидал. «За несколько часов я полюбил Японию навсегда» (*цит* по [1, с. 74]), — писал он жене уже в день приезда. «Вся Япония — *chef-d'œuvre*, вся она — воплощение изящества, ритма, ума, благоговейного трудолюбия, тонкой внимательности»; «Не прекращается, а лишь усиливается моя влюбленность в Японию»; «Япония — лучезарный сон» [1, с. 76–80], — такими восторженными фразами пестрят письма поэта В одном из них он даже пытается анализировать свое прежнее и нынешнее отношение к этой стране: «Я всегда испытывал по отношению к японцам предубеждение Оно было совершенно ошибочным Японцы именно один из немногих народов на земле, которые обладают особой притягательной для меня силой. Воплощение трудолюбия, любви к земле, любви благоговейной к своей работе и к своей родине, внимательности изящной, деликатности безукоризненной и первобытности, не утраченной при цивилизованности в лучшем смысле» [1, с. 78] Последнее признание особенно знаменательно в контексте нашего исследования: вместо «желтого дракона» поэт увидел «потерянный рай» хоть и не очень-то на это рассчитывал Справедливости ради, заметим, что на благоприятные впечатления Бальмонта, очень чувствительного к славе, несомненно повлиял теплый прием в литературных кругах (он даже не думал, что его в Японии кто-то знает)

и обилие благожелательных и прямо восторженных статей в прессе (см [1, с. 184–188]; позднейшие отклики [1, с. 124–132]).

Для русского читателя путешествие поэта освещалось владивостокской газетой «Далекая окраина» (роль которой в изучении и познании русскими Японии и соответственно в формировании «образа Японии», хотя бы и в региональном масштабе, требует отдельного исследования), корреспондент которой Вера Дмитренко сопровождала Бальмонта. По возвращении в Россию Константин Дмитриевич написал о Японии ряд стихотворений и очерков, в основном рассеянных в периодике и, к сожалению, не собранных до сих пор (из них могла бы получиться небольшая, но исключительно интересная и изящная книжечка). Очерки Бальмонта написаны в его излюбленной импрессионистической манере, фрагментарны и неконкретны, ориентированы на «грезы» поэта, но отличаются исключительно восторженным тоном. Это — столь свойственное Бальмонту вдохновенное мифотворчество, хоть, может быть, в случае с Японией для русского читателя и несколько запоздалое: ничего нового поэт ему в общем-то не открыл. Как и все другие «экзотические» страны и культуры, Бальмонт воспринимает и воспекает Японию по законам своего личного мифа. По этим же законам написаны и его стихотворения о Японии, и его переложения японских поэтов.

«Влюбись в Японию, поэт» — вот императив Бальмонта. Влюбленному не свойственно глядеть на вещи с точки зрения «здорового смысла», поэту — тем более. Не злоупотребляя цитатами из очерков и стихотворений Бальмонта о Японии (значительная часть которых — а жаль, что не все! — перепечатана в книге К. М. Азадовского и Е. М. Дьяконовой), ограничимся лишь несколькими фрагментами, наиболее ярко характеризующими «живописный» миф русского поэта о Японии:

Мне памятен любимый Небом край.
Жемчужною он раковины в Море
Возник давно, и волны в долгом хоре
Ему поют: «Живи. Не мирай»
Весь остров, как узор живого храма
Взнесенный ирис, как светильник, нем.
Как слово песни — чаша хризантем,
Окно в простор. В нем золотая рама.
Поля. Сады. Холмы. И надо всем
Напев тончайших линий, Фуджи-Яма [4, с. 250]

Влюбленность Бальмонта в Японию проявилась и в его опытах переводов, точнее «переложений» японских поэтов Японского языка. Бальмонт не знал (хотя в 1916–1918 гг. изучал его и при своих незаурядных способностях мог бы сравнительно неплохо овладеть им) и пользовался как подстрочниками, сделанными для него японскими друзьями, так и переводами образцов классической поэзии на европейские языки (удачных переводов на русский язык в то время практически не было). Бальмонтские переложения^{*} отличаются хорошим знанием материала — но в то же время субъективностью и своевольностью, как и все его переводы. Они были удачными, когда оригинал оказывался духовно и творчески близок поэту (Эдгар По, Кальдерон, Бодлер), но зачастую Бальмонт совершенно «переписывал» текст на свой лад (Уитмен, Руставели), так что собственно о переводе говорить было затруднительно. Анализ переводов Бальмонта из классической японской поэзии (они составили специальный раздел во втором издании его «Зовов древности», вышедшем в 1923 г., а также публиковались в периодике) дан К. М. Азадовским и Е. М. Дьяконовой [1, с. 91–105], сделавшими следующий вывод: «Переводы Бальмонта из японских поэтов следует отнести к числу его несомненных художественных удач. По своему духу и настроению японская традиционная поэзия была созвучна бальмонтской лире с ее неизменной импрессионистической окраской» [1, с. 86]. Лучшее подтверждение этому — высокая оценка бальмонтских переводов в самой Японии, причем со стороны авторитетных знатоков и специалистов. Противоположного мнения придерживается А. А. Долин: «Бальмонт верной поэтической интонации найти так и не сумел» [49, с. 104]. Не имея ни возможности, ни желания вдаваться на этих страницах в довольно отвлеченный филологический спор, укажу лишь на одно обстоятельство: Бальмонт и Брюсов были первыми сколько-нибудь значительными русскими поэтами, серьезно, с основательным изучением материала, взявшимися за перевод японской поэзии. И для одного, и для другого это были первые и достаточно случайные опыты, притом сделанные в условиях полного отсутствия в России переводческой традиции применительно к японской поэзии (исключая ремесленные поделки и «переводы с перевода»). В силу целого ряда независимых от

^{*} Отметим, что в отличие от Брюсова или Белого, оригинальных танка или хокку Бальмонт не оставил, подчеркивая, что его опыты — не стилизации, а переводы произведений конкретных авторов.

самых поэтов обстоятельств их опыты практически не оказали влияния на складывание традиции перевода танка и хокку на русский язык, поэтому переводчикам следующих поколений многое пришлось открывать заново. Заслуги Бальмонта и Брюсова в открытии японской поэзии русскому читателю не должны быть забыты или принижены, тем более что далеко не все переводы последующего времени качественно отличались в лучшую сторону от их новаторских опытов.

Опыты Валерия Брюсова в жанрах танка и хокку связаны с его грандиозным замыслом 1910-х гг. — «Снами человечества», книгой которая призвана была воспроизвести «на русском языке, в последовательном ряде стихотворений все формы, в какие облекалась человеческая лирика» [24, Т. 2, с. 460]. Автор преследовал преимущественно просветительские цели и видел в будущей книге своего рода учебник для русских поэтов (как и в создававшихся одновременно и по сути параллельно «Опытах»). Он так определял свою задачу: «Это не должны быть ни переводы, ни подражания, но ряд стихотворений, написанных в тех формах, какие себе создавали последовательно века, чтобы выразить свои заветные мечты. Мне хотелось бы перенять не столько внешности различных образцов лирики, сколько их дух» [24, Т. 2, с. 462]. Этот принцип не был выдержан с самого начала. Во-первых, антология включала и переводы. А во-вторых, большинство брюсовских стилизаций (он противоречит себе, то принимая, то отвергая этот термин, но в данном случае он представляется наиболее точным и уместным) так и осталось лишь внешними, формальными опытами. Одному человеку, даже такому разносторонне образованному и гениально одаренному, как Брюсов, просто не под силу передать все формы лирики — как по качественным, так и просто по количественным «показателям». Не удивительно, что была выполнена только малая часть этого колоссального труда.

О брюсовских «Снах человечества», в том числе применительно к Японии, писалось неоднократно [41; 83]. Избегая ненужных в данном случае повторов, напомню, что в наиболее подробном из известных планов «Снов человечества» Японии был посвящен специальный пункт во второй части книги — «Средневековье»^{*}. Он имел характерное

^{*} В С. Григорян, автор довольно слабой подчас курьезной статьи «Древневосточная поэзия в «Снах человечества» В. Брюсова» [41], игнорируя это указание автора, относит его «японские» стихотворения к поэзии древнего (!) Востока. Впрочем и такой авторитетный и знающий исследователь как

заглавие «Страна вееров», однозначно ориентирующее читателя на образ «живописной Японии», и содержал четырнадцать позиции [24. Т. 2, с. 464]. Танка и хокку Брюсова с наибольшей полнотой собраны в его собрании сочинений [24. Т. 2, с. 334–335, 388] и в общем достаточно хорошо известны. Это довольно точные стилизации, выполненные со знанием дела и высоким поэтическим мастерством, но как будто без малейших признаков вдохновения. При всем уважении к Брюсову, ни «Опыты», ни «Сны человечества» не могут быть отнесены к числу его творческих удач, хотя чисто техническая сторона этих книг, бесспорно, на высоте. Опыты Брюсова (относящиеся к началу 1910-х гг., т. е. до переложений Бальмонта) были первой настоящей удачей в попытке применить к русскому стиху формы танка и хокку и именно на них (а также на довольно известных, но малоудачных попытках Г. А. Рачинского в брошюре «Японская поэзия» [110]) долгие годы основывались эксперименты русских поэтов в этих жанрах. По существу Брюсов первым из русских поэтов попытался создать оригинальные танка и хокку, хотя и соответствующие формальным и стилевым канонам оригинала. Но проникнуть в его «дух» Брюсову явно не удалось. Объять необъятное, как известно, невозможно, а живописная «страна вееров» была слишком далека от поэта и воспринималась им в этом качестве слишком отстраненно. Япония Брюсова — это «гул сумрачной Цусимы», а не «цвет вишни».

В русской поэзии 1900–1910-х гг. «живописная Япония» появляется случайно и эпизодически, причем исключительно как иллюстрация к чему-то, как модный атрибут быта. Забытый ныне поэт Дмитрий Майзельс опубликовал в 1918 г. стихотворение с такими строками

Все же есть у нее смеющаяся Япония,
В чайных домиках шляжут милые гейши,
Серебряных драконов взлелеяла гармония,
Между утесами рыбачий парус скользит неслышно.

Как формальные, так и содержательные «достоинства» этого текста вызывают в памяти представление о Японии Софьи Петровны Лихутиной из «Петербурга», но для нас он интересен именно как один из примеров конечного результата проникновения образа «живописной Японии» в окололитературную, или точнее «околокультурную» среду.

А. А. Долин по неведомой причине называет «Сны человечества» «книгой стилизаций на темы восточной поэзии» [49, с. 102].

Зато примерно тогда же в итоговом стихотворении Брюсова «О себе самом» «японский штрих» появляется в одном, чисто декоративном, ряду с «французским севром» и «глазами камней» [24, Т. 2, с. 214]. Молодой Гумилев был едва ли не единственным русским поэтом, кто откликнулся на европейские гастроли японской драматической актрисы Сада Якко (1872–1946), побывавшей в Европе (в том числе и в России) с трупой своего мужа Каваками Отодзиро. Стихотворение тоже сугубо «декоративно» и «живописно» и, не имея в себе ничего собственно японского, прекрасно вписывается в общую картину «Романтических цветов» — рядом с «Оссианом», «Жирафом», «Помпеем у пиратов» или «Мореплавателем Павсанием». «Романтические цветы», как и другие дореволюционные книги Гумилева, — наглядное воплощение «живописного мифа» «неоромантической сказки», в которой Япония появляется всего один раз:

И когда Вы говорили,
Мы даякое любили.
Вы бросали в нас цветами
Незнакомое искусства,
Непонятными словами
Опьяняя наши чувства,
И мы верили, что солнце—
Только вымысел японца [44, с. 92]

Настоящая работа не ставит себе целью исчерпать или хотя бы в основном очертить тему «Япония в русской поэзии», которая, безусловно, заслуживает специального исследования, библиографии, да, пожалуй, и небольшой антологии. Задача автора скромнее в данном случае — показать в общих чертах бытование в России образа «живописной Японии», воплотившегося в «высоком искусстве» и перешедшего из него в «массовую культуру», ставшего феноменом массового сознания. А закончить мне хотелось бы одним до сих пор неопубликованным стихотворением Дмитрия Петровича Шестакова (1869–1937), талантливого, но несправедливо забытого поэта и крупного филолога-классика, сверстника Бальмонта и Брюсова, хотя и ориентировавшегося на совершенно иные (в данном случае «фетовские») литературные традиции. Оно написано 26 августа 1931 г. (когда Шестаков, давно ушедший из «большой литературы», писал исключительно «для себя», «в стол») и выходит за хронологические рамки данной работы, но, по моему глубокому убеждению, исключительно точно отражает не столько художническое, авторское, сколько

«читательское» или «зрительское» восприятие «живописной Японии» человеком Серебряного века, сохранившим до конца жизни прежнее восприятие. Добавлю, что стихотворение написано во Владивостоке и сочетает таким образом реальные дальневосточные впечатления автора с «живописным» образом соседней страны, в которой он никогда не был.

Острова

Я взял у стройного японца,
Как дерзкий гость, на всем лету
Его изысканное солнце,
Его воздушную мечту.
И под прозрачными огнями
Тот путь с счастливых островов
Осыпал крупными цветами
Из жасотиических садов.*

Япония не могла не манить Шестакова, но времена были уже не те, что прежде. А старый друг, поэт и критик П. П. Перцов, в прошлом — видный участник символистского литературного движения, писал ему:

И жду: к Японии счастливой
Продлишь ты бег свой прихотливый —
В страну художества и нег, —
Чтобы воспеть строфой игривой
Улыбку гейши шаловливой
И Фузиямы вечный снег...

Так закончилось бытование в Европе и в России мифа о «живописной Японии» в его прежнем качестве. После первой мировой войны мир слишком сильно изменился — изменились и мифы

* Стихотворения Шестакова и отрывок из послания Перцова публикуются впервые по копиям, сделанным в начале 1970-х гг. сыном поэта П. Д. Шестаковым и ныне находящимся в собрании автора настоящей работы.

Глава третья

«ЖЕЛТАЯ ОПАСНОСТЬ» («Японский миф» и «образ врага»)

Причины возникновения, характер и особенности распространения мифа о «желтой опасности». — Японо-китайская война — переломный момент в истории мифа. — Новый «образ Японии» в Европе. — Проблема Востока и Запада в русской политической и философской мысли. — Концепция двух Востоков и философия истории Владимира Соловьева. — Япония и «панмонголизм». — «Краткая повесть об антихристе» и прогноз японской экспансии. — Влияние идей Соловьева на русскую мысль и русскую культуру рубежа веков. — Валерий Брюсов как политический поэт и политический публицист. — Япония и «пробуждение Азии». — Япония, Восток и Европа в политических прогнозах Брюсова. — Андрей Белый как ученик и последователь Соловьева. — Апокалиптическое видение русско-японской войны. — «Японская провокация» в русской революции. — Японские сюжеты «Петербурга» и их эволюция в различных редакциях романа.

«Желтая опасность» — штамп из лексикона бульварных газет и речей демагогов-популистов — как нельзя лучше отражает вторую, «враждебную» отрицательную сторону «японского мифа» как феномена европейского сознания. Это — обратная сторона «живописной Японии», в такой же степени основанная на чем-то реальном и бесспорном и в такой же степени принадлежащая прежде всего мифическому сознанию. Над термином «желтая опасность» не раз потешались уже в конце прошлого века, но как только ее объявляли чем-то безвозвратно изжитым или ушедшим, так Япония напоминала о себе в мировой политике (японо-китайская война, русско-японская война, позже — агрессия в Манчжурии и Пёрл-Харбор), и в Европе вновь и вновь вспоминали именно о «желтой опасности». Сначала под этим понимался косный и в этой своей косности агрессивный Дальний Восток и мир буддизма в целом — как историческое противодействие христианскому Западу, но постепенно содержание понятия изменялось

и конкретизировалось. После японо-китайской войны 1894–1895 гг «желтая опасность» ассоциировалась исключительно с Японией. Об этом и пойдет речь в настоящей главе.

Если миф о «живописной Японии» сформировался в основном в Европе (прежде всего в Англии и во Франции) и был воспринят Россией, русской культурой и русским сознанием «в готовом виде» (для русского восприятия Японии Пьер Лоти на практике оказался много важнее Всеволода Крестовского), то миф о «желтой опасности» именно в России принял свою окончательную форму и стал одним из важнейших феноменов русской политической и философской мысли. Россия узнала «живописную Японию» не путем непосредственных контактов, которые хоть и имели место, но остались где-то на периферии массового сознания, но как пришедшую с Запада «европейскую моду». Ранее уже говорилось, что увлечение классической японской гравюрой Грабарь, Добужинский и Щербатов привезли из Германии, а подавляющее большинство образованного русского общества впервые узнало об Утамаро и Хokusai из книг Эдмона де Гонкура. Но в отношении роли Японии в мировом историческом процессе и в мировой политике, прежде всего в отношении будущего политического, экономического и военного столкновения Японии и России, и шире — Японии и «цивилизованного мира», русские мыслители и аналитики оказались гораздо более прозорливыми и самостоятельными, чем их европейские современники.

Французский писатель Андре Бельсор, чья книга «Японское общество», премированная Французской Академией, была издана в России в разгар русско-японской войны, начинает предисловие к ней с характерной непродуманной, но звучащей иронически реплики:

«— Вы вернулись из Японии — ну расскажите нам о “желтой опасности”».

— Она восхитительна» [13, с. 5]

Дальнейший диалог с воображаемым собеседником (или, скорее, собеседницей, судя по тону) Бельсор продолжает много серьезнее. В ответ на его слова: «Можно совсем не любить японцев, но невольно поддаешься их очарованию» — он слышит новый, не менее характерный и совершенно конкретный вопрос: «Все это прекрасно, однако эти очаровательные люди строят военные суда и выставляют сотни тысяч солдат: разве это не опасность для Европы?» [13, с. 5]. Русские философы и писатели задались этим вопросом много раньше не только

европейцев, но и русских политиков. И если для русской политической и деловой элиты (за единичными исключениями) Дальний Восток еще и в начале века оставался «задворками Великой Империи» и «далекой окраиной» (последнее название носила газета, издававшаяся в начале века во Владивостоке), то люди, казалось бы, далекие от конкретной политики и лишенные возможности влиять на историческую судьбу России, оказались много прозорливее. В их числе необходимо прежде всего назвать Владимира Соловьева, Валерия Брюсова и Андрея Белого.

Государственно-политические взгляды всех троих, развивавшиеся (с известными, конечно, оговорками) в рамках русского империализма так называемого «евразийского» типа*, до недавнего времени оставались практически неизученными в отечественной литературе и плохо изученными и, как правило, превратно понятыми в зарубежной исследовательской литературе. Что же касается «японской» темы в их политическом, философском и собственно литературном творчестве, то она по существу была впервые исследована автором этих строк [84; 85; 92] в рамках концепции «двух Востоков», которая была сформулирована главным образом на материале политического и философского наследия Владимира Соловьева. Настоящая глава, в отличие от предыдущей, построена почти исключительно на русских источниках, многие из которых достаточно известны сами по себе, но ранее никогда не рассматривались в рамках японоведческих исследований. Достаточно сказать, что в наиболее полной отечественной «Библиографии Японии» за 1734–1917 гг. [18] вообще не упомянуты Брюсов и Белый, «Три разговора» Владимира Соловьева, публикации журналов «Весы» и «Золотое руно». Кстати, та же библиография полностью игнорирует и художественные произведения, посвященные Японии.

* В настоящей работе принята введенная в широкое употребление А. Г. Дугиним оппозиция «атлантизм — евразийство» [53], но исключительно в ее историческом и геополитическом, а не сакральном или мистическом значении.

Рассмотрение вопроса о бытовании «японского мифа» как мифа о «желтой опасности» в русской политической, философской и художественной литературе необходимо начать с Владимира Сергеевича Соловьева (1853–1900), крупнейшего русского мыслителя последней четверти XIX века, уникально сочетавшего в себе первого в России философа-теоретика, получившего признание в Европе, блестящего публициста, богослова и одновременно зоркого политического аналитика и, наконец, одного из талантливейших лирических поэтов своего времени. Причем все грани его гения существовали в Соловьеве не «порознь», но в органическом единстве — и только в таком единстве должны рассматриваться. Так, скажем, поэзия Соловьева — не иллюстрация к его политическим или философским взглядам, но одна из форм их выражения, равноправная теоретическому трактату или острой журнальной статье, а порой и превосходящая их по остроте, точности и силе выражения (особенно это относится к таким стихотворениям как «Ex Oriente lux», «Панмонголизм» или «Дракон», непосредственно связанным с темой настоящего исследования). Однако прежде чем говорить о восприятии Соловьевым Японии, необходимо сказать несколько слов о бытовании проблемы «Восток-Запад» в русской философии в предшествующий период.

Отношения Востока и Запада, положение России «меж двух враждебных рас» (А. Блок) и ее роль в мировом историческом процессе — эти глобальные, «вечные» вопросы издавна стояли в центре внимания русских мыслителей. Для них Россия никогда не сливалась окончательно ни с Востоком, ни с Западом, в которых видели то идеальный образец для подражания, то средоточие всех мыслимых и немыслимых зол. При том и тот, и другой, были изначально мифологизированы, что пронизательно отметил Андрей Белый: «Борьба “запада” и “востока” — борьба химеры с драконом, оба — мифы <выделено мною — В. М>, не уплотненные еще никогда и желающие воплотиться впервые» [6, с. 168]. В русской культуре, политической и философской мысли, в сознании (по крайней мере, образованного общества) развивалась концепция особого пути России, ее особого исторического предназначения в мировом развитии и особой роли в мировой политике. Эта концепция, не имевшая, разумеется, ничего общего с вульгарным шовинизмом и ксенофобией.

восходит еще к средним векам, к формуле старца Филофея, церковного писателя и публициста XVI века представителя ранней философии русского мессианства: «Два Рима пали, третий стоит, четвертому не быть» или «Москва — Третий Рим» (см. [79; 100]). Для России познать Восток и Запад — означало: познать самое себя, так как именно в этой «системе координат» она традиционно определяла свое место в мире. Петровские преобразования и последующие полтора столетия не критического восприятия западной цивилизации (причем, зачастую, далеко не лучших и вовсе не свойственных России ее черт и сторон) искусственно отодвинули эту проблему на второй план, но не лишили ее актуальности. Одностороннее, неестественное решение оказалось исторически ложным. На рубеже 30–40-х гг. XIX в. эту проблему во главу угла ставят русские славянофилы, в то время, по позднейшей оценке В. В. Розанова, «единственная у нас школа оригинальной мысли» [112, с. XVIII]. Оппозиция «Восток — Запад» и положение России в связи с ней превращаются не только в политическую, но в глобальную историческую и философскую проблему, хотя западникам эта проблема оказалась чужда как таковая (в отличие, скажем, от их раннего, но отнюдь не безусловного предшественника П. Я. Чаадаева [111]). По верному замечанию Н. А. Бердяева, «русское национальное самосознание родилось в постановке проблемы Востока и Запада» [16, с. 108].

Запад для русской мысли всегда был неким монолитным и цельным образованием — вне зависимости от отношения к нему. Он мог казаться миром истинного христианства, прогресса и добродетели — мог казаться и средоточием зла, безверия и разврата (вполне естественно, что обе трактовки были взаимосвязаны и в равной степени мифологичны). Отношение к нему и у славянофилов, и у западников — понимая эти термины не как обозначение строго определенных направлений политической и философской мысли, но скорее двух глобальных ориентаций — было строго определенным, односторонним и в этой односторонности неминуемо ложным.

Восток же с самого начала включал в себя целый спектр неоднородных понятий и не мог казаться чем-то единым уже на раннем этапе развития русской мысли. Он совмещал Ближний Восток как родину христианства, мусульманский мир — злейшего врага христиан на протяжении многих веков, Египет и Индию как воплощение древней, дохристианской мудрости (и, добавим, место бытования традиционных

знаний), легендарную Серединнюю империю с многотысячелетней цивилизацией, монголов, превратившихся в абстрактный, но грозный символ. Именно при Соловьеве и благодаря Соловьеву в этот ряд встала Япония, появление которой на мировой арене в корне изменило представления русских (и не только русских) о Востоке. Но если Запад в XIX в. был уже «открыт» и определенно оценен русской политической и философской мыслью, то «открытие» Востока по существу еще только начиналось и в будущем шло параллельно с ее развитием в целом. Эволюция взглядов Владимира Соловьева как нельзя лучше раскрывает сущность и ход этого исключительно важного процесса.

Главная идея Соловьева — идея синтеза, противостоящего односторонности. Уже в магистерской диссертации «Кризис западной философии. Против позитивистов» (1874) он пишет о необходимости органического соединения результатов рационального познания западной философии с «истинами, которые в форме веры и духовного созерцания утверждались великими теологическими учениями Востока (отчасти древнего, а в особенности христианского)» [119, Т. 2, с. 121–122]. В работе «Три силы» (1877) Соловьев уже прямо постулирует противоположность Востока и Запада как царства «бесчеловечного бога» и «безбожного человека», расценивая и то, и другое как односторонность. Под Западом он понимает Европу, под Востоком — мусульманский мир, Россию и мир славянства, объединенных православием, он считает третьей, исторически прогрессивной (в отличие от двух первых) силой, миссия которой — преодолеть искусственную ограниченность двух миров и соединить их лучшие достижения в синтезе «положительного всеединства». В этом отношении Соловьев принципиально расходится как с западниками, так и со славянофилами, поскольку в учении и тех, и других видит торжество «отвлеченных начал». Принимая многие принципиальные моменты обеих доктрин, он все же основное внимание уделяет как раз «критике отвлеченных начал», как озаглавил он свою докторскую диссертацию. А положительную альтернативу он афористически сформулировал много позже, в статье «Мир Востока и Запада» (1896): «Империя двуглавого орла есть мир Востока и Запада, разрешение этой вековечной распри великих исторических сил...» [120, Т. 2, с. 602]. Нельзя не увидеть в этой формуле известного предвестия евразийской геополитики, в частности «Великого континентального проекта», о чем еще пойдет речь применительно к Валерию Брюсову.

В 1880-е годы Соловьев выступает преимущественно как богослов и религиозный публицист, обнаруживая явные симпатии к католицизму и полемизируя с поздними славянофилами, но к проблеме Востока практически не обращается. Переломным стал 1890 г., в течение которого были написаны и опубликованы такие принципиально важные в свете рассматриваемой темы (да и в наследии Соловьева в целом) произведения, как стихотворение "Ex Oriente lux" («С Востока свет») — ключ и формула концепции двух Востоков — и статьи «Китай и Европа» и «Япония. Историческая характеристика». Стихотворение прямо ставит перед Россией историческую дилемму:

О Русь! В предвиденье высоком
Ты мыслью гордой занята,
Каким же хочешь быть Востоком:
Востоком Ксеркса иль Христа? [118, с. 81]

Заслуга Соловьева в том, что он первым в истории русской мысли показал два диалектически связанных между собой и непримиримо враждующих лика Востока с безусловной очевидностью. Тема христианского Востока у Соловьева уже рассматривалась в ряде посвященных ему работ; тема же Востока Ксеркса до настоящего времени остается малоизученной и практически не осмысленной.

В дальнейшем Соловьев фактически отказывается от противопоставления Востока и Запада как таковых. Восток Христа и Восток Ксеркса он противопоставляет друг другу в принципиально новой оппозиции «прогресс» — «порядок». Отметим, что и Запад он рассматривает теперь не с географической и даже не с политической, а скорее с религиозной точки зрения. Запад для него — мир христианства, неразрывно связанный с Востоком Христа. Противопоставляя Христа Ксерксу, он по существу противопоставляет христианство — исламу и, в наибольшей степени, буддизму, в котором видел высшее воплощение присущего Востоку созерцательного начала. К началу 90-х гг. он перестал видеть в мире ислама реальную угрозу западному христианскому миру (иными словами, «цивилизированному миру») — этой точке зрения суждено было воскреснуть через 20 лет — обратив свои взоры на Дальний Восток, куда, по его проницательному замечанию, «всемирная история переносит свой центр тяжести» [119, Т. 2, с. 692]. Именно здесь видит он главного врага

Впервые идея противостояния «прогресса» и «порядка» (в специфическом, соловьевском понимании) была сформулирована им в

статье «Китай и Европа» «Прогресс», в его системе связан с христианством как динамичным учением, философией деятельной любви. С таким, достаточно идеализированным христианством, был связан в то время исторический оптимизм философа, возлагавшего в свете этого особые надежды на Россию. «Порядок» же воплощал косность, обращенность в прошлое и самодовольную ограниченность, с одной стороны, и безразличие, пассивность и недеяние, с другой. Символом первого стало для Соловьева китайское государство, символом второго — буддизм. Поэтому не вполне убедительно выглядят попытки сблизить философию Соловьева с буддизмом, как это сделано, например, в великолепной монографии японской исследовательницы Тани Суми [151]. Конечно, буддизм, против которого выступает Соловьев, был им изрядно мифологизирован, хотя он имел о нем вполне «реалистическое» для своего времени представление. Но вспомним еще раз парадоксальные постулаты «Диалектики мифа» А. Ф. Лосева: «Миф не есть выдумка или фикция» («С точки зрения самого мифического сознания ни в каком случае нельзя сказать, что миф есть фикция и игра фантазии») [74, с. 396]; «Миф не есть бытие идеальное»; «Определенная мифология и определенная наука могут частично совпадать, но принципиально они никогда не тождественны»; «Наука никогда не может разрушить мифа», «Существует особая мифологическая истинность» [74, с. 415–416] — этой самой истинностью истинны соловьевские мифы, связанные с Востоком и, в частности, с Японией.

Главной опасностью «китайщины» и «буддизма» (в данном контексте это слово уместно будет заключить в кавычки) Соловьев считал стремление навязать свои духовные и нравственные начала всему миру (*читай*: «цивилизованному миру»). Четверть века спустя это положение заострил и конкретизировал Брюсов: «В опасности окажутся наши лучшие достояния, и Шекспир, и Рафаэль, и Платон, которых захотят заменить стихами Саади, картинами Утамаро, мудростью Конфуция» [22, с. 105]. Этот невообразимый восточный пантеон явно восходит к образу Востока Ксеркса — а Брюсов смолodu был внимательным и вдумчивым читателем Соловьева. Несколько позже, в статье, посвященной, далекой, казалось бы, и от политики, и от философии, теме — распространению оврагов в России, под знаменательным названием «Враг с Востока» (1891) Соловьев снова открыто писал об этом: «Есть основания думать, что дальняя Азия *читай* Восток Ксеркса или Кутай — В М>, столько раз высылавшая

опустошительные полчища своих кочевников на христианский мир, готовится в последний раз против него выступить с совершенно другой стороны: она собирается одолеть нас своими культурными и духовными силами, сосредоточенными в китайском государстве и буддийской религии» [119, Т. 2, с. 480].

Бесспорно, этот вывод был более дальновидным и обоснованным, нежели вполне серьезные подсчеты мобилизационных ресурсов Китая и возможностей его военного флота. Тогда Соловьев еще считал Китай серьезной военной угрозой «цивилизованному миру», не понимая, что у этой страны — разумеется, на данный момент и в данных исторических и геополитических условиях — все в прошлом. Ошибочность его расчетов отчетливо показала японо-китайская война, которая произвела на философа глубокое и весьма тягостное впечатление. Главным образом потому, что открыла ему глаза на Японию и в корне изменила его отношение к этой стране и ее восприятие.

Сам факт написания в 1890 г. специальной статьи, содержащей «историческую характеристику» Японии, заслуживает особого внимания. Статья была написана, видимо, на заказ и ради денег (в которых Соловьев, по воспоминаниям едва ли не всех его современников, постоянно нуждался). В основном это тщательно выполненная компиляция, но, во-первых, она обнаруживает у автора основательное и вполне профессиональное для того времени знание предмета, который вроде бы никак не входил в круг его научных интересов. Во-вторых, Соловьев не писал — даже в случае острой нужды — статей о чем попало, тем более о том, что ему было вовсе неинтересно и чуждо. То, что он придавал этой работе определенное значение, подтверждается и наличием в статье ряда принципиально важных для него положений — хотя большинство из них не выдержало проверку временем.

Соловьев уверенно относил Японию к силам «прогресса» и спешил зачислить ее в союзники сил добра в будущем столкновении Христа и Ксеркса. Для него несомненна близость Японии к христианскому миру, а его слова о том, что «Япония нуждалась в христианстве», уже цитировались в настоящей работе. Он решительно противопоставлял «подвижный, поступательный характер японской истории» [116, с. 139] консервативно-статичному Китаю. Останавливается Соловьев и на исключительной роли буддизма как одной из важнейших духовных основ жизни японцев. Однако, уверовав в искренность их отказа от своих традиционных ценностей, он строит весьма радужные прогнозы

относительно не только технической, но и духовной вестернизации японцев: «Японцы не очень ценят особенности своей культуры, судя по той поспешности, с которой они перенимают не только техническую сторону европейской цивилизации, но и жизненные ее принципы» [116, с. 126]. Понадобилось всего несколько лет, чтобы сам автор убедился в ошибочности этих оценок

Говоря о первом периоде столь пристального, можно сказать, профессионального интереса Соловьева к Японии, необходимо указать и на один чисто личный момент. С 1892 г. Русским посланником в Токио был Михаил Александрович Хитрово (1837–1896), в жену которого — Софью Петровну — долгие годы был страстно и безнадежно влюблен Соловьев. В то же время он поддерживал весьма дружеские отношения с М. А. Хитрово и, когда дипломат умер, посвятил его памяти сочувственный некролог со словами о том, что его смерть «для нашей политики на Дальнем Востоке утрата незаменимая» [115, с. 905]. Михаил Хитрово — личность вообще очень своеобразная и незаурядная, безусловно, заслуживающая отдельного исследования, в молодости был сослуживцем по Министерству иностранных дел К. Н. Леонтьева (философа, для которого Восток — правда, главным образом Ближний и Средний — играл столь значительную роль!), а позже получил некоторую известность как поэт. Интересно, что в последние годы своей жизни, живя в Японии, он выполнил несколько переводов из японской поэзии [61, с. 57–58], хотя наверняка использовал для этого подстрочник. Кстати, в эти же годы сам Владимир Сергеевич, обращаясь к предмету своего нового увлечения — С. М. Мартыновой (впрочем С. П. Хитрово он продолжал любить до смерти), именует ее в первом же стихотворении так называемого «мартыновского цикла» «О греза милая счастливого японца!» [118, с. 266] (в печатный текст окончательной редакции не вошло). Деталь интересная тем более, что какими-либо конкретными сведениями об интересе или увлечении Соловьева японскими гравюрами (а речь, разумеется, может идти только о них) мы не располагаем.

Гром грянул осенью 1894 г. — с началом японо-китайской войны, которая показала не только реальную слабость Китая (а большинство европейских политических аналитиков предсказали победу именно ему), но и не менее реальную силу и агрессивность Японии. Соловьев почувствовал это с самого начала, не дожидаясь развязки. Вопреки оптимистическим прогнозам философа, японский

народ к христианскому миру «не припал» и не стал «желанным союзником тех исторических сил, которым суждено потрудиться для торжества царства Божия на земле» [116, с. 157]. Проявляя живейший интерес к ходу военных действий на Дальнем Востоке, он просил друзей сообщать военные и дипломатические новости [117, с. 227] и создал пророческое стихотворение «Панмонголизм» (1 октября 1894), едва ли не самое известное в его поэтическом наследии. Здесь Соловьев сочетал несомненный дар исторического предвидения и мистической интуиции с точным политическим прогнозом, основанным на анализе ситуации:

От вод малайских до Алтая
Вожди с восточных островов
У стен поникшей о Китая
Сбирали тьмы своих полков [118, с. 104]

«Вожди с восточных островов» — это, разумеется, японцы. Однако этот принципиально важный и, более того, совершенно очевидный факт не был отмечен ни в комментарии З. Г. Минц к изданию стихотворений Соловьева в большой серии «Библиотеки поэта» (1974), ни в комментарии А. А. Носова к новейшему изданию поэтического наследия философа [121]. Таким образом, смысл стихотворения существенно обедняется и отчасти даже извращается: согласно А. А. Носову, носителями враждебного «цивилизованному миру» панмонголизма «на этот раз долины были стать народы Юго-Восточной Азии» [121, с. 405]. Неизвестно, из чего именно исследователь вывел это странное умозаключение, никак не связанное с соловьевским текстом, где речь идет о «восточных» (!) островах, — очевидно, А. А. Носов не счел нужным хотя бы взглянуть на географическую карту.

Начиная с этого стихотворения, панмонголизм как конечное выражение антихристианской идеологии связан в понимании Соловьева исключительно с Японией, что в полной мере отразилось в «Краткой повести об антихристе», вошедшей в последнее крупное его произведение — «Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории» (1899–1900), своего рода завещание великого философа.

Основное содержание «Краткой повести» — исторические потрясения, ожидающие человечество в XX веке. Это новое «монгольское» нашествие сил Азии на христианский мир, с быстрой победой и полувекowym господством над Россией и Европой и столь же

стремительным низвержением Это приход антихриста, искушение и прельщение им большей части христианского мира И, наконец, единение всех верных завету Христа, сокрушение антихриста и воссоединение Церквей — исполнение заветной мечты Соловьева В целом финал «Краткой повести» достаточно оптимистичен — в отличие, скажем, от «Панмонголизма»:

О Русь! забудь былую славу:
Орел двуплавый сокрушен.
И желтым детям на забаву
Даны клочки твоих знамен.
И третий Рим лежит во прахе,
А уж четвертому не быть [118, с. 104–105]

Однако этот оптимизм корректируется самой последней статьей мыслителя — заглавие которой «По поводу последних событий» (1 июля 1900, за месяц до смерти) звучит мрачной иронией Но к этому сюжету мы вернемся несколько позже

Все, кто писал о «Краткой повести» (прежде всего В В Розанов и С М Соловьев, племянник философа, его ученик и биограф), уделяли основное внимание истории прихода, возвышения и падения антихриста Однако для рассмотрения нашей темы принципиальное значение имеет лишь первый сюжет — о «монгольском» нашествии. Слово «монгольское» употреблено здесь, конечно, в переносном смысле, что разъяснено автором уже в самом начале: «Двадцатый век по Р<ождеству> Х<ристову> был эпохою последних великих войн, междоусобий и переворотов Самая большая из внешних войн имела своею отдаленною причиною возникшее еще в конце XIX века в Я п о н и и <выделено мной В М> умственное движение панмонголизма» [119, Т 2, с. 736] Эти слова решительно не позволяют согласиться с одним поздним и как бы случайным высказыванием А Ф Лосева, автора двух книг о Соловьеве: «Соловьев страшился уничтожения западной цивилизации новым монгольским нашествием, на этот раз из К и т а я <выделено мной В М> Эта идея панмонголизма, как и вообще все главнейшие соловьевские идеи, продумана им обстоятельно и глубоко на основании всей исторической жизни Китая» [136, с. 63] Ближе к истине был С М Соловьев: «Идея панмонголизма объединяет Китай и Японию» [122, с. 392], но и он не вполне точен Между тем у Соловьева все как нельзя более конкретно Его повествование о японских завоеваниях с поразительной точностью и в деталях предсказывает не только географию, но и идеологию и

методы захвата Кореи, войны в Китае, а затем и на Тихом океане. Позволю себе привести несколько цитат из этого текста, заранее извинившись за их пространность. Впрочем, это вполне оправдано тем, что «Краткая повесть об антихристе», равно как и наследие Соловьева в целом, до сих пор никак не востребовано отечественным японоведением.

«Подражательные японцы, с удивительною быстротою и успешною перенимая вещественные формы европейской культуры, усвоили также и некоторые европейские идеи низшего порядка. Узнав из газет и из исторических учебников о существовании на Западе панэллинизма, пангерманизма, панславизма, панисламизма, они провозгласили великую идею панмонголизма, т. е. собрание воедино, под своим главенством, всех народов Восточной Азии с целью решительной борьбы против чужеземцев, т. е. европейцев» [119, Т. 2, с. 736].

Здесь необходим некоторый комментарий, поскольку мы имеем дело с примером поистине гениального пророчества. Соловьев предсказывает — довольно точно по сути, хотя и в весьма шаржированной форме — концепцию «сферы сопроцветания Великой Восточной Азии», основной геостратегический проект японского «евразийского» империализма конца 1930-х — начала 1940-х гг., разрабатывавшийся в окружении принца Коноэ Фумимаро под его непосредственным руководством, а также призванную служить идеологическим оправданием проекта «доктрину Монро для Азии и азиатов», исходившую из того же круга (в ее выработке принимал участие известный философ Мики Киёси [94, 183, с. 119]). Дальнейший текст Соловьева еще более конкретизирует сказанное и содержит совсем уж поразительные совпадения с тем, что произошло через годы и десятилетия после его смерти.

«Воспользовавшись тем, что Европа была занята последнею решительною борьбою с мусульманским миром в начале XX века, они <японцы В. М.> приступили к осуществлению великого плана — сперва занятием Кореи, а затем и Пекина, где они с помощью прогрессивной китайской партии низвергли старую маньчжурскую династию и посадили на ее место японскую» [119, Т. 2, с. 736]. Прервем цитату опять же для необходимого комментария. Во-первых, здесь гениально предсказано «пробуждение Азии» применительно к мусульманскому миру, которое наиболее ярко выразилось в младотурецкой и младоперсидской революциях и первой балканской войне, — но тогда для подобного прогноза еще не было видимых предпосылок. А

Валерий Брюсов, уделивший этому особое внимание как поэт и как политик, в знаменитом стихотворении «Проснувшийся Восток» (1911) выводил «пробуждение Азии» как раз из успехов Японии в войне с Россией: «Не гул ли сумрачной Цусимы сон древней грезы разбудил?» [26, с. 120]. А во-вторых, Соловьев уверенно предсказывает свержение маньчжурской династии, что и свершилось в ходе революции 1911 г. Правда, японцам не удалось установить в Китае свою, японскую династию (эта деталь предсказания выглядит скорее мифологично), но их многолетние попытки создать в этой стране подконтрольную себе центральную власть завершились созданием правительства Ван Цзин-вэя в 1940 г., что было одним из важных этапов реализации геостратегических проектов Коноэ [94].

«Владычество японцев, упраздняя внешние формы китайской государственности, оказавшиеся притом очевидно никуда не годными, не касалось внутренних начал национальной жизни, тогда как преобладание европейских держав... грозило глубочайшим духовным устоям Китая» [119, Т. 2, с. 736–737]. А это утверждение Соловьева, ставившего знак равенства между Китаем и Японией, уже полностью мифологично и основано на искусственном заключении и тех, и других в общее понятие «Восток Ксеркса». Но, по его же прогнозу, японцы не просто завоевывают, покоряют Китай, но, завоевав, объединяются с китайцами на общей платформе ненависти к европейцам, к «цивилизированному миру». Их позицию автор излагает следующим образом: «Если вы <китайцы В. М.> соединитесь с нами <японцами — В М> и примете наше практическое руководство, то мы скоро не только изгоним белых дьяволов из нашей Азии, но завоюем и их собственные страны и оснуем настоящее Срединное царство над всею вселенною» [119, Т. 2, с. 737]. Этому пророчеству не суждено было сбыться не в силу его заведомой «несбыточности» — ведь именно так представляли себе будущее Великой Восточной Азии японские евразийцы. Реализацию далеко идущих планов сорвали главным образом японские же военные — милитаристы-этнократы, прошедшиеся по тому же Китаю огнем и мечом и думавшие о завоевании и разграблении, а не об объединении и интеграции. Поэтому же не состоялось и предсказанное Соловьевым создание объединенной армии, которая могла бы сочетать познания японцев в области последних достижений европейской военной науки и военного дела, «японскую энергию, подвижность и предприимчивость» [119, Т. 2, с. 737] с китайской хитростью и, конечно, колоссальными людскими и

материальными ресурсами. На таком соотношении сил основан его сценарий завоевательного похода «богдыхана» на Россию, когда «при отсутствии предварительного плана войны и при огромном численном перевесе неприятеля боевые достоинства русских войск позволяют им только гибнуть с честью» [119, Т. 2, с. 738].

После поражения России Европа оказывается один на один с новыми монголами. И здесь Соловьев достаточно проницательно говорит об отсутствии европейского единства даже перед лицом общей и притом столь грозной опасности. Германская армия успешно отражает натиск войск богдыхана, но «в это время во Франции берет верх партия запоздалого реванша, и скоро в тылу у немцев оказывается миллион вражьих штыков» [119, Т. 2, с. 738]. Германия пала, французы братаются с завоевателями, но вскоре сами будут перерезаны «за ненадобностью». Здесь дают о себе знать паневропейские настроения Соловьева, который видел в них средство преодоления национальных и межгосударственных противоречий. Полтора десятилетия спустя те же самые мысли о необходимости сплочения Европы перед лицом общей угрозы извне повторит Валерий Брюсов — по иронии судьбы, перед самым началом первой мировой войны, которая начиналась как раз как война европейская. Но Соловьев все-таки верил в мудрость и силу Европы, которая всего полвека терпела монгольское иго. «Колоссальный заговор середины столетия сокрушил японо-китайское владычество, что хронологически почти совпало с поражением Японии в 1945 г. — поражением, которое лишило Японию (и по сей день) самостоятельной геополитической значимости».

Однако новое иго не прошло бесследно: «со стороны внутренней эта эпоха знаменуется повсюдным смешением и глубоким взаимопроникновением европейских и восточных идей, повторением древнего александрийского синкретизма» [119, Т. 2, с. 739]. Европоцентризм Соловьева и в данном случае почти во всем противоположен евразийству как классических «евразийцев», в первую очередь П. Н. Савицкого и Н. С. Трубецкого, так и Л. Н. Гумилева. В отношении оценок борьбы «двух враждебных рас: монголов и Европы»^{*} Соловьев придерживался традиционной для русской историографии точки зрения. Уже в наши дни ее поздний адепт В. Л. Егоров так отзывался о понимании Л. Н. Гумилевым и его последователями «татаро-монгольского

^{*} Эта формула А. А. Блока, как и стихотворение «Скифы» в целом восходит именно к стихотворению Соловьева «Панмонголизм».

ига»: «Этот период русской истории, хорошо известный всем со школьной скамьи, за последнее время неожиданно и бездоказательно стал отрицаться в работах отдельных историков. Более того, высказывается мнение о тесном союзе между Русью и Ордою » и т д [55, с. 388]. Однако справедливости ради следует заметить, что и та, и другая точка зрения явно не лишены мифологических черт.

Однако в предисловии к «Трем разговорам» Соловьев несколько расширил границы своего паневропеизма: «В теснейшем сближении и мирном сотрудничестве всех х р и с т и а н с к и х народов и государств я вижу не только возможный, но необходимый и нравственно обязательный путь спасения для христианского мира от поглощения его низшими стихиями» [119, Т. 2, с. 642]. К числу последних относит он и панмонголизм. В том же предисловии, которое имеет ярко выраженный программный характер, он намечает другие объекты своей критики, непосредственно связанные с кругом рассматриваемых нами вопросов. — прежде всего буддизм и толстовство, в котором он не без оснований видит своего рода производное от буддизма. Оставляя в стороне критику Соловьевым толстовства (это внешняя, полемическая сторона его книги), отметим, что учение о «непротивлении злу насилием» автор называет разновидностью буддизма, о котором говорит как о религии, «действительно возвышающей пустоту» [119, Т. 2, с. 639]. Интересно, что много десятилетий спустя буддизм и толстовство в столь же отрицательном плане были иронически сопоставлены — уже совершенно по другому поводу — в стихотворении Иосифа Бродского «Речь о пролитом молоке» (1967):

Я помышляю почти о бунте!
Не присягал я косому Будде...
Пусть же закроется -- где стамеска! —
Яснополянская хлебoreзка!
Непротивление, панове, мерзко...
Зло существует, чтоб с ним бороться,
А не взвешивать на коромысле. [20, Т. 2, с. 37]

Полагаю, что Соловьев согласился бы с Бродским и по сути дела, и даже в выражениях (в одной из эпиграмм, не относимых нашими комментаторами к Толстому, но, без сомнения, относящейся именно к нему, Соловьев именует его... «старой обезьяной» [118, с. 172]; кстати, эпиграмма написана именно во время работы над «Краткой повестью об антихристе» [118, с. 323]).

Книга Соловьева, посвященная, по его собственному признанию, исследованию вопроса о Зле в современном мире и связанных с ним «жизненных сторон христианской истины» [119, Т. 2, с. 636], вызвала в русском обществе явное недоумение, ранее проявившееся в реакции на публичное чтение «Краткой повести об антихристе». С. М. Соловьев писал в этой связи: «Но можно представить, какой дерзостью и безумием показалась эта лекция русской публике 1900 г. Правда, часть публики аплодировала Соловьеву, но Розанов демонстративно свалился со стула*, газеты наполнились глумлением, а студенты Московского университета прислали Соловьеву письмо, смысл которого сводился к следующему: "скажите, сумасшедший Вы или нет?". Соловьев ответил им очень строго» [122, с. 395]. О его пророчествах вспомнили только четыре года спустя — когда началась русско-японская война, казавшаяся блистательным и буквальным подтверждением всего сказанного им. Популярный справочник издательства Брокгауз-Ефрон уже в первой половине 1904 г. писал о России как о щите против новых монголов-японцев и вспоминал великого провидца «Ныне эта идея панмонголизма начинает переходить из области мечтаний на почву практической политики. Опасность, которую предвидел Вл. Соловьев, становится все более близкой и грозной. Япония смело выступает вперед и решительно берет на себя миссию возрождения и объединения народов Азии для будущей "мировой борьбы". Пока Япония действует сама по себе, она представляется просто честолюбивой и воинственной нацией — но в соединении с Китаем она может создать огромное расовое движение, которое и явится действительной "желтой опасностью"» [138, с. 361]. Одним из сравнительно немногих внимательных и вдумчивых читателей «Краткой повести...», в полной мере оценивших ее значение, был Валерий Брюсов, написавший по горячим следам чтения стихотворение «Брань народов» (в сборнике "Tertia vigilia" помещено в разделе со знаменательным названием «Прозрения».

Соловьев понимал если и не существующую, то по крайней мере кажущуюся неправдоподобность своих построений, а потому счел нужным в предисловии к книге сделать следующую оговорку в отношении пророчеств о монгольском нашествии: «В общем эта история

* Впоследствии В. В. Розанов уверял, что это произошло совершенно случайно и без какого-либо умысла или значения, но ему, великому мистификатору и «умственному провокатору», так никто и не поверил. (Прим. В. М.).

есть ряд основанных на фактических данных соображений вероятности. Лично я думаю, что эта вероятность близка к достоверности. и не одному мне так кажется, а и другим, более важным лицам. для связности повествования пришлось придать этим соображениям о грядущей монгольской грозе разные подробности, за которые я, разумеется, не стою и которыми старался не злоупотреблять» [119, Т. 2, с. 642]. Остается отметить, что предисловие было написано специально для книжного издания, т. е. уже после журнальной публикации «Трех разговоров», публичного чтения «Краткой повести об антихристе» и столь неоднозначной реакции на нее.

Но уже последние месяцы жизни Соловьева были омрачены предвестием того, что его пророчества начнут сбываться в самом скором времени — речь идет о начавшемся в 1899 г. в Китае восстании ихэтуаней или «Больших кулаков» с его ярко выраженной антиевропейской направленностью. Оно казалось ему началом исторических бурь наступающего столетия, которые он предвидел. Поэтому его особенно терзало невнимание к его прогнозам русских политиков и дипломатов. В статье «По поводу последних событий» известный оптимизм «Трех разговоров» сменяется почти безусловным пессимизмом. Соловьев приветствует германского императора Вильгельма II за его решимость послать войска в Китай — от имени «цивилизованного мира» — для подавления восстания, сравнивает его в стихотворении «Дракон» (24 июня 1900) с Зигфридом и называет «наследником меченосной рати», который «перед пастию дракона понял: крест и меч — одно» [118, с. 137]. О «китайских делах» он говорит во время предсмертной болезни с С. Н. Трубецким, вспоминавшим две недели спустя в своем поминальном слове (появившимся в том же номере «Вестника Европы», что и последняя статья Соловьева): «Мы говорили об убожестве европейской дипломатии, проглядевшей надвигающуюся опасность, о ее мелких алчных расчетах, о ее неспособности обнять великую проблему, которая ей ставится. Затем речь снова вернулась к нам, и Владимир Сергеевич высказал ту мысль, которую проводил еще десять лет тому назад в своей статье “Китай и Европа”. — что нельзя бороться с Китаем, не преодолев у себя внутренней китайщины. Владимир Сергеевич говорил и о внешних осложнениях, о грозящей опасности панисламизма *«обратим внимание! — В М.»*, о возможном столкновении с Западом» [121, с. 383–384]. Восстание ихэтуаней, впервые, пожалуй, поставившее Европу (и Россию — в данном случае как ее составную часть) лицом к лицу с вооруженной

силой Востока Ксеркса, стало одним из важнейших моментов эволюции русской мысли начала века. Недаром Андрей Белый, ученик и последователь Соловьева, впоследствии так охарактеризовал в романе «Петербург» эпоху перед первой русской революцией: «Проволноулся Китай и пал Порт-Артур» [8, с. 26].

* * *

Идеи Владимира Соловьева, в частности концепция двух Востоков оказали значительное воздействие на русскую политическую и философскую мысль и на неотделимую от нее литературу той эпохи, которую принято называть Серебряным веком, прежде всего на символизм. Исследуя именно «образ Японии», бытовавший в то время в России и русском сознании, имеет смысл ограничиться наследием лишь двух авторов. Но это — центральные фигуры двух поколений русского символизма и русской мысли и культуры начала века в целом: Валерий Яковлевич Брюсов (1873–1924) и Андрей Белый (псевдоним Бориса Николаевича Бугаева; 1880–1934). Оба они испытали, хотя и в неравной степени, сильное и интенсивное влияние Соловьева (в случае Белого особую роль сыграла его близость к семье Соловьевых), что не могло не сказаться на интерпретации ими многих фундаментальных проблем — в том числе конкретно проблемы «России и Востока» и «японского мифа». Что же касается разницы их воззрений и подходов (порой весьма значительной) — то это во многом разница поколений, не столько в жизни, сколько в литературе. «Старших» символистов, бывших младшими современниками Соловьева, было принято полностью «отрывать» от него и даже противопоставлять ему. Оснований для такого противопоставления — скажем в отношении Д. С. Мережковского или Ф. Сологуба, в самом деле достаточно, но применительно к Брюсову схема явно не срабатывает. И если отношение Соловьева к молодому вождю московских «декадентов», выразившееся в известных рецензиях и пародиях на сборники «Русские символисты» было почти исключительно ироническим, то Брюсов с юности относился к своему критику исключительно серьезно и внимательно и учился у него. Более того, как показывает детальный анализ, учился не только и не столько у Соловьева-поэта, сколько у Соловьева-аналитика и политического мыслителя.

Как при жизни, так и через семь десятилетий после смерти Брюсов известен читателям почти исключительно как литератор — поэт, прозаик, переводчик, критик. Литература была, безусловно, главным, но не единственным делом его жизни. С явным опозданием мы открываем для себя Брюсова-историка, создателя оригинальной культурно-исторической концепции, Брюсова-эзотерика, полностью опровергающего легенду о его материализме и атеизме, и, наконец, Брюсова — политического мыслителя, чьи идеи и искания соответствовали передовому уровню европейской науки его времени. Интеллектуальный путь Брюсова был не менее сложен, чем литературный, и во многом определял последний. Воспитанный во взглядах позитивизма и вульгарного материализма «шестидесятых годов», он в зрелую пору ушел очень далеко от крайностей своей юности. Кое-что он, конечно, сохранил на всю жизнь — в качестве фона своего духовного и личностного развития, даже, может быть, не фона, а фундамента. Это рационализм, присущий ему в великом и в малом, прагматизм, сказавшийся более в воззрениях на историю, нежели в житейских коллизиях, вера в науку и силу научного знания — при том, что тайное знание оккультизма не отделялось от научных дисциплин в их традиционном понимании. Путь Брюсова при кажущейся противоречивости был удивительно цельным и не знал крутых переломов и метаний. Ни от чего не отказываясь, а только жадно впитывая все новое, жил и творил не только Брюсов-поэт, но и Брюсов-геополитик, Брюсов-философ.

Политические и историософско-геополитические взгляды Брюсова формируются в конце 1890-х гг., когда отказавшись и от своего напускного юношеского радикализма, и от столь же напускного безразличия к проблемам современности («Родину я ненавижу!»), он серьезно обращается к проблемам текущей мировой политики, причем сразу в глобальном масштабе. К этому он был подготовлен и основательными университетскими занятиями по истории у В. О. Ключевского, П. Г. Виноградова и В. И. Герье и по философии у Н. Я. Грота и Л. М. Лопатина (кстати, два последних — ближайшие друзья Вл. Соловьева). Другая причина — детская любовь к географии, к карте, к воображаемым путешествиям и описаниям подвигов реально существовавших мореплавателей и землепроходцев. Одно из первых стихотворений Брюсова, написанное в 8 лет, называлось «Австралия», в 21 год он впервые обращается к японской теме — в еще неумелом стихотворении «В Японии» [23, с. 301], опубликованном только посмертно.

Наибольшее влияние на взгляды молодого Брюсова оказали русские славянофилы, прежде всего А. С. Хомяков и И. В. Киреевский, которые по праву считаются основоположниками русской геополитики как научной дисциплины. Из личных контактов необходимо в первую очередь назвать издателя «Русского архива» П. И. Бартенева, монархиста, славянофила и друга славянофилов, который первым принял и оценил «неизвестного, осмеянного, странного» поэта, получившего скандальную известность, но отвергнутого литературным «светом», — но оценил не как поэта, а как текстолога, историка литературы и, без сомнения, как своего единомышленника. Вероятно, испытал Брюсов и влияние К. Н. Леонтьева, крупнейшего русского геополитика второй половины XIX в., хотя никаких «материальных» следов этого в его наследии пока не обнаружено. Впрочем обилие переключек и существенных совпадений заставляет сделать вывод о том, что такое влияние все-таки имело место, может быть, более в опосредованной, нежели в непосредственной форме*.

Среди учителей молодого Брюсова особое место занимал Владимир Соловьев. В единственной специально посвященной этому работе С. К. Кулюс [66] разбираются главным образом чисто философские, теоретические аспекты этого воздействия, но важен общий вывод автора: в 1900–1901 гг. Брюсов вообще близок к тому, чтобы назвать Вл. Соловьева своим учителем. Впрочем, «ученичество» требует конкретизации. К соловьевскому христианству с его католическими симпатиями и настойчивым стремлением к соединению церковью никакого живого интереса Брюсов не испытывал, равно как и к «новому христианству» Мережковских. Остался он чужд и «софиологии» Соловьева. Его влекло другое: исторические оценки и политические прогнозы философа, причем в неразрывном единстве с его поэзией, которую Брюсов оценивал очень высоко. Поэт и политик в Брюсове были поистине неотделимы друг от друга, как и в другом его кумире — Тютчеве. Практически все, что писал Брюсов о Востоке, в том числе и о Японии, проходит «под знаком» Тютчева и Соловьева.

Брюсов впервые формулирует свое геополитическое кредо в 1899 г. во время англо-бурской войны. В письме к писателю Марку Криницкому (М. В. Самыгину), одному из ближайших друзей и дове-

* Этой теме был посвящен мой доклад «Константин Леонтьев и Валерий Брюсов: история нестречи» в Леонтьевском семинаре ИМЛИ РАН 20 января 1993 г. (не опубликован).

ренных корреспондентов, он пишет: «Война Англии с бурами — событие первостепенной исторической важности и для нас, для России, величайшего значения. Только, конечно, наши политики медлят и колеблются и забывают, что рано или поздно нам все равно предстоит с ней великая борьба на Востоке, борьба не только двух государств, но и двух начал, все тех же, борющихся уже много веков. Мне до мучительности ясны события будущих столетий» [73, Кн. 1, с. 400]. Те же слова он почти дословно повторил в то же самое время в письме к другому близкому другу В. К. Станюковичу [72, с. 748], что, конечно, свидетельствует об их исключительной важности для писавшего. Этот фрагмент впервые появился в печати в 1933 г. [27, с. 129–130], но так и не был прокомментирован по существу никем из публикаторов.

Между тем смысл его вполне ясен. Брюсов имеет в виду извечную борьбу двух противоположных начал, двух геополитических сил, которые я, вслед за А. Г. Дугиным, обозначаю как «атлантизм» и «евразийство». Брюсов четко осознавал противостояние атлантистской Англии и евразийской России, что однозначно свидетельствует о его полностью определившейся к тому времени ориентации в «великой войне континентов». Русское общество, как известно, целиком встало на сторону буров и подталкивало правительство к более решительным действиям против Англии, на которые то однако не отважилось. Интересно, что Владимир Соловьев (с начала 1880-х гг. вообще явно не чуждый атлантистских настроений) резко выступил — в разрез с общественным мнением — против буров, в том числе и в «Трех разговорах.»: «Говоря серьезно, эти буры, конечно, европейцы, но плохие. Отчужденные от своей славной метрополии, они в значительной степени потеряли и свою культурность, окруженные дикарями, сами одичали, загрубели, и ставить их на одну доску с англичанами и даже доходить до того, чтобы желать им успеха в борьбе с Англией — “cela n'a pas de nom” <этому нет названия — франц>!» [119, Т. 2, с. 699]. По свидетельству С. М. Соловьева, «прячась за маской политика <персонаж “Трех разговоров...”>, которому принадлежат приведенные выше слова, В. М.>», Соловьев в грубой форме высказал тот взгляд, который действительно принадлежал ему и высказывался им в беседах с друзьями... Национальным стремлениям народов противопоставлял он единство европейской культуры при гегемонии передовых и могучих наций Германии и Англии» [122, с. 387]. Владимир Сергеевич еще мог на это рассчитывать, но Сергей Михайлович, закончивший свой труд в 1923 г., понимал, что никакая

совместная гегемония Англии и Германии в Европе невозможна. Впрочем и сам философ видел одну из причин войны в «неразумной зависти континента к Англии» [119, Т. 2, с. 699], но англофильства (читай: атлантизма) своего — к возмущению большинства современников — не скрывал: «Нет, я, конечно, от всей души сожалею, что Англии придется для усмирения этих зазнавшихся варваров употребить такое отжившее, осужденное историческим разумом средство, как война. Но если уж она окажется неизбежною вследствие дикости этих зулусов, я хотел сказать — буров — я буду горячо желать, чтобы эта война поскорее кончилась полным усмирением африканских буянов, так чтобы про их независимость больше и помину не было» [119, Т. 2, с. 699–700]. Маска политика, одновременно прожженного циника и «миролюбивого» лицемера, отчасти служила громоотводом, отводившим упреки и критику от самого автора, заявившего, что признает за политиком только «относительную правду» [119, Т. 2, с. 640]. Однако прогнозы Соловьева-«политика» относительно российско-английского сотрудничества на Дальнем Востоке оказались полностью неверными: «По географическому положению и другим условиям Россия может здесь сделать больше, чем все другие нации, за исключением, конечно, Англии. Значит, задача нашей политики с этой стороны состоит в постоянном и искреннем соглашении с англичанами, чтобы наше культурное сотрудничество с ними никогда не превращалось в бессмысленную вражду и недостойное соперничество» [119, Т. 2, с. 692].

Соловьев оказался решительно не прав, хотя на смертном одре и обсуждал с С. Н. Трубецким перспективы англо-японского союза против России [121, с. 383]. Прав оказался Брюсов: через четыре с половиной года Россия на дальнем Востоке вступила в неизбежную войну с Японией, за спиной которой стояла Англия. Но «точка отсчета» для понимания «образа Японии» у Брюсова — именно это письмо.

В 1902 г., уже после европейской интервенции и подавления восстания ихэтуаней он пишет «Солдатскую» — мастерскую стилизацию молодецкой и неизбежно хвастливой строевой песни, в которой грозит, как водится, закидать китайцев шапками. Успех военного вмешательства «цивилизованного мира» окрылил Брюсова — но стихотворение пугало советскую цензуру во все периоды отношений с Китаем и с 1914 г. так и не перепечатывалось в России. Ко времени

непосредственно перед войной с Японией относится стихотворение «Июль 1903», посвященное русско-турецкому дипломатическому конфликту, едва не приведшему к войне. Брюсов в тот год как раз стал регулярно выступать — в первый и последний раз в жизни — с политическими обзорами в журнале Мережковских «Новый путь», но сотрудничество не задалось сразу. Сначала предполагалось, что он займет должность секретаря редакции (поскольку уже имел опыт журнальной работы в «Русском архиве»), но глубокие идейные разногласия вынудили его остаться просто сотрудником¹. Впрочем и политические статьи Брюсова вызывали постоянное недовольство — то «внешней» (особенно духовной) цензуры, то «внутренней» цензуры Мережковских, для которых был неприемлем политический империализм Брюсова, особенно его монархические симпатии, а также его безразличие к их религиозным и мистическим исканиям (конфессионально индифферентный и традиционалистски ориентированный Брюсов был известен своей любовью к «тайному знанию», но в христианстве, понимаемом им скорее с культурно-исторической, нежели с собственно религиозной точки зрения, придерживался православного канона) И если статья «Изгнание духовных конгрегаций», трактовавшая церковные проблемы с политической точки зрения, была запрещена цензурой духовной, то статью «Торжество социализма» Мережковские были «склонны отвергать .. не читая» [71, с. 295], как свидетельствовал сам Брюсов. Подпав под внутриредакционное вето, она увидела свет только почти девяносто лет спустя [25].

Разумеется, работать сколько-нибудь продуктивно в таких условиях Брюсов не мог. 28 июля 1903 г., за несколько дней до написания упоминавшегося выше стихотворения, он с раздражением писал П. П. Перцову, официальному редактору «Нового пути» и своему давнему другу: « мои „политики“ никогда не попадут в тон „Н<ового> пути“ Я смею думать, что предан „свободе“ (и политической?) не меньше Мережковских с Егоровым <секретарь редакции „Нового пути“ В М.>, и во всяком случае не меньше их и всех либералов и редакторов вместе желаю преоборота и даже переворота, но только не для того, чтобы перестроить Русь на западный образец, а чтобы и на Западе уничтожить все эти опостылевшие образцы Таков смысл всех моих политик. Если это ретроградно, я смиряюсь» [27, с. 133]. С таким

¹ Об отношениях Брюсова с Мережковскими и «Новым путем» см. подробнее [76; 77].

политическим «багажом» подошел Брюсов к русско-японской войне, занявшей исключительно важное место в его творчестве

Хроникой войны и отношения Брюсова к ней стали стихотворения, вошедшие позднее в раздел «Современность» сборника "Stephanos" (1905/1906). Мифологичность вообще присуща стихам этой книги — и не только «формальная»: произведения на темы античной мифологии и мифологии других культур занимают в ней видное место — мифологично и восприятие Брюсовым современности через посредство «готовых» мифологических образов. Но это не иносказание, не аллегория («Миф не есть ни схема, ни аллегория» [74, с. 422] — настойчиво напоминал А. Ф. Лосев). «Мировая мистерия» (выражение А. Белого) так же совершается сейчас, как и тысячелетия назад, как и в легендарные эпохи, в существование которых не верит позитивистская наука. Стихи Брюсова можно считать просто идеологическим оправданием русской экспансии на Тихом океане (как делали это вульгарные марксисты 1920–1930-х гг.), но нельзя не заметить, что его империализм основан не столько на стремлении к конкретным политическим выводам, сколько на сакрально-географическом и геополитическом призвании России

Снилось ты нам с наших первых веков
Где-то за высью чужих плоскогорий,
В свете и в пеньи полдневных валов,
Южное море [24, Г. 1, с. 423]

Стихотворение «К Тихому океану», откуда взяты эти строки, было написано 27 января 1904 г., меньше чем за две недели до начала войны, когда ее неизбежность в общем-то уже не вызывала сомнений. Брюсов решительно заявляет о преимущественных, по сути дела монопольных правах России — в качестве ведущей державы региона — на Дальний Восток:

Дай утолить *нашу* старую страсть
Полным простором!..
Чудо свершилось: на грани *своей*
Стала Россия [24, Т. 1, с. 423]

<выделено везде мной — В М.>. А в доверительном письме к П. П. Перцову от 19 марта 1904 г. он выразился с максимальной определенностью и откровенностью: «Россия должна владычествовать на Дальнем Востоке. Великий Океан — наше озеро, и ради этого "долга" ничто все Японии, будь их десяток! Будущее принадлежит нам.

и что перед этим не то что всемирным, а космическим будущим — все Хокусаи и Оутомара вместе взятые» [104, с. 42]. Конечно, недаром такой выдающийся идеолог русского империализма как П. Б. Струве (ближайшим сотрудником которого по журналу «Русская мысль» Брюсов станет несколько лет спустя) назвал «К Тихому океану» «поэтической жемчужиной патриотической мечты» [123, с. 225]

Руководимый Брюсовым журнал «Весы» — при всей своей аполитичности и ориентированности исключительно на культуру и искусство — не мог, разумеется, остаться в стороне от происходивших событий. Политическая линия «Весов» (насколько вообще можно говорить о политической линии этого журнала) практически совпадала с официальной — но, конечно, орган русских эстетов не мог позволить себе вульгарного японофобства в духе бульварной прессы. Его позиция отчетливо выразилась в рецензии на апрельский номер «Вестника Европы» за 1904 г., напечатанной без подписи, но атрибутированной с большой степенью вероятности самому Брюсову К. М. Азадовским и Д. Е. Максимовым» [72, с. 275]: «Великие события, переживаемые нами, объединили в одном общем чувстве всю Россию. Русским людям всех направлений понятно, что ставки идущей теперь борьбы — будущее России. Ее мировое положение, вместе с тем судьба наших национальных идеалов, а с ними и родного искусства, и родного языка зависят от того, будет ли она в XX веке владычицей Азии и Тихого океана» [32, 1904, № 4, с. 73]. Это — мысли Брюсова, его стиль, его язык. Он не испытывал высокомерного презрения к «желтым макакам» но, несколько снисходительно отозвавшись в той же рецензии о «даровитом народе восточных островитян», решительно повторил: «Наши симпатии <к японцам и японской культуре В. М> не могут не потонуть в нашей любви к России, в нашей вере в ее назначение на земле» [32, 1904, № 4, с. 73].

Столкновение России и Японии однозначно воспринималось как столкновение Европы и Азии «Весы» цитировали известного французского критика и публициста Реми де Гурмона: «Русские на Востоке — представители всех европейских рас. Необходимо, чтобы победителями остались они и чтобы эти слишком ученые обезьяны, убежавшие из того цирка, каким сделалась Япония, были возвращены в свое первоначальное состояние. Пусть они расписывают веера: они так способны к этому. Это низшая раса, народ ремесленников, которому нельзя оставить ни малейшей надежды, что он будет принят

среди господ» [32. 1904, № 4, с. 82–83]. Полемизировать сегодня с высокомерной бранью французского эстета, разумеется, нет никакого смысла. Не стоило бы и вспоминать о ней, если бы не существовало противоположного мнения. Реми де Гурмон выразил русофильскую ориентацию, присущую в ходе войны всем европейским державам — кроме, конечно, Англии. А японский «европеец» маркиз Ёрисака в «Душе Востока» Фаррера обращался к своим европейским друзьям: «Кто говорит — русский, говорит — азиат. А мы вскоре станем европейцами. Победа наша принадлежит вам столько же, сколько и нам, потому что — это победа Европы над Азией» [127, с. 20]. До чего похоже на слова Ленина из статьи «Падение Порт-Артура»: «Прогрессивная передовая Азия нанесла непоправимый удар отсталой и реакционной Европе» [70, с. 152].

Брюсов стремился сделать линию «Весов» как можно более нейтральной, хотя в частных письмах, конечно, давал волю эмоциям. Уже упоминавшееся письмо Перцову от 19 марта 1904 г. пестрит такими, например, фразами: «Ах, война! Наше бездействие выводит меня из себя. Давно нам пора бомбардировать Токио... Я люблю японское искусство. Я с детства мечтаю увидеть эти причудливейшие японские храмы, музеи с вещами Кионаги, Оутомара, Йейши, Тойкуну, Хирошимы <Хиросигэ? — В М.>, Хокусай и всех, всех их, так странно звучащих для арийского уха. Но пусть русские ядра дробят эти храмы, эти музеи и самих художников, если они там еще существуют. Пусть вся Япония обратится в мертвую Элладу, в руины лучшего и великого прошлого, — а я за варваров, я за гуннов, я за русских!» [104, с. 42]. Этот необычайно экспрессивный и откровенный текст требует некоторых пояснений во избежание превратного толкования. Письмо продиктовано, конечно, не дикой и бескультурной агрессивностью Брюсова (что приписывали ему задним числом некоторые не вполне добросовестные критики), но, во-первых, следованием принципу «на войне как на войне», а во-вторых, тем стремлением к разрушению «позорно-мелочного, неправого, некрасивого» уклада всей жизни, к стихии очистительного огня, которое вообще характерно для его стихотворений 1904–1905 гг., как раз и составивших основу сборника “Stephanos”. Важнее и примечательнее свидетельство о личном интересе и любви Брюсова к японскому искусству и культуре, что отразилось в его творчестве в гораздо меньшей степени, но оставило вполне «материальные» следы в руководимом им журнале. Приведенные выше слова Реми де Гурмона соседствуют на журналь-

ных страницах со вполне благожелательной статьей о Харунобу, а два осенних номера «Весов» (1904, №№ 10, 11) были вообще оформлены в японском стиле и содержали статьи о традиционном искусстве и культуре Японии. Номера, появившиеся так «не вовремя», вызвали большой общественный резонанс. Вячеслав Иванов так отозвался на них в письме к Брюсову от 26(13) ноября 1904 «Японцы очень интересны» [72, с. 466]. Почти апология культуры врага в дни, когда все связанное с Японией бралось за одни скобки «желтой опасности», выглядела по меньшей мере вызывающей. Номера, выпущенные по инициативе Брюсова и издателя «Весов» С. А. Полякова, противоречили официальной, общепринятой точке зрения, поэтому их инициатор был вынужден объяснить смысл этой, явно демонстративной акции сотруднику журнала М. Н. Семенову, который считал выпуск «японских» номеров бестактной затеей: «Как только возникла у нас с Сергеем Александровичем <Поляковым — В. М.> мысль сделать “японский” №, мы спросили себя: не будет ли это бестактно. И, рассудив, решили, что нет. “Весы” должны среди двух партий японофильствующих либералов и японофобствующих консерваторов занять особое место. “Весы” должны во дни, когда разожглись политические страсти, с мужеством беспристрастия исповедать свое пресклонение перед японским рисунком. Дело “Весов” — руководить вкусом публики, а не потворствовать ее инстинктам» [72, с. 276].

В этих словах — и политическая, и эстетическая программа Брюсова. Разумеется, его невозможно представить среди русских либералов, посылающих японскому императору поздравления по случаю победы над русским самодержавием, а на самом деле — над Россией. Заметим, что Владимиру Соловьёву было бы труднее сделать выбор в ситуации, когда «новых монголов» поддерживали Англия и отечественные конституционные демократы.

Ко времени выхода «японских» номеров стратегическая и тактическая ситуация на театре военных действий складывалась явно не в пользу России: ожидаемый «блицкриг» сменился затяжной позиционной войной, которую российское командование вело крайне unsuccessfully и неорганизованно. В столицах тем временем гул японофобии несколько улегся, а в начале 1905 г. в Петербурге и Москве с успехом прошли японские выставки. Публикуя многочисленные репродукции японских гравюр (с пометой, что многие из них являются собственностью редакции), «Весы» (возможно, опять-таки устами Брюсова или по крайней

мере по его инициативе) указывали: «Помещая в этом номере ряд воспроизведений японских рисунков мы хотим напомнить читателям о той Японии, которую все мы любим и ценим, о стране художников, а не солдат, о родине Утамаро, а не Ойамы» [32, 1904, № 10, с. 39]. Именно строгая и взвешенная позиция таких наиболее дальновидных деятелей как Брюсов позволила отделить «страну художников» от «страны солдат» и по сути дела впервые познакомить широкие круги русского образованного сословия с культурой и искусством Японии. Война вообще вызвала в русском обществе небывалый интерес к Японии — в том числе к ее истории, литературе, быту, а не только политике или военному делу. Достаточно заглянуть в библиографические справочники, чтобы увидеть: два военных года дали русскому читателю столько книг и статей (не всегда равноценных, но порой просто первоклассных) по самым разным сторонам и аспектам японской жизни, сколько, пожалуй, не дали предыдущие полвека. Как это ни парадоксально может звучать сегодня, война с Японией дала России и русскому обществу колоссальный культурный импульс в изучении и восприятии Японии. И можно с полной уверенностью сказать, что не будь войны, не было бы такого интереса и внимания, и культура, история, искусство Японии оставались бы уделом узкого круга специалистов и знатоков-эстетов, как это было раньше. Уже говорилось, что Грабарь, Добужинский и Щербатов познакомились и полюбили японскую гравюру (во Франции и в Германии) и стали пропагандировать ее еще до войны, но настоящая мода на нее пришла только во время ляоянских боев. Интересно, что в главе «Встреча России и Японии. Япония в русском сознании начала XX века» своей довольно поверхностной, но все-таки не лишенной некоторых достоинств книги «Бальмонт и Япония» [1, с. 36–65] К. М. Азадовский и Е. М. Дьяконова, бегло упоминая «японские» номера «Весов» и японскую выставку, вообще ни словом не обмолвились о русско-японской войне! Этот «казус», кажется, не поддается объяснению ни с какой точки зрения — а между тем он характеризует состояние и уровень исследований рассматриваемой нами темы.

А что же сам Брюсов? В августе 1904 г. она написал примечательное во многих отношениях стихотворение, остававшееся неопубликованным почти девяносто лет, пока его не разыскал в архиве и не напечатал автор этих строк. Оно малоизвестно, поэтому есть смысл привести его полностью:

То в этой распре роковое,
 То выше бренной жажды слав,
 Что нет греха на слитых в бое:
 Мы правы — и противник прав
 Свершая воли роковые,
 Их труд подъяв на рамена,
 Не может уступать Россия —
 Торжествовать она должна!
 А ты, народ иного Рока,
 Ты, ветхих стран передовой,
 Ты, встав бойцом за жизнь Востока,
 Лишь выполняешь подвиг твой!
 Но все же, пав в борьбе упорной,
 Весь мир напрасно обагрят,
 Запомни, смелый: не позорно
 Часть от руки богатыря [26, с. 119].

Брюсов еще полностью уверен в победе России, его стихи явно перекликаются с письмом к Перцову, но он отдает должное противнику, причем не только его храбрости и мужеству, но и значимости и оправданности его исторической миссии. Здесь он вполне следует за соловьевской схемой «прогресса» и «порядка» — а Япония, «ветхих стран передовой», возглавляет силы последнего. Брюсов, очевидно, не успел сразу опубликовать эти стихи, а после дяоянских боев и позорной сдачи Порт-Артура они казались бы, мягко говоря, несвоевременными. По тем же самым причинам Брюсов не перепечатал в собрании стихов «Пути и перепутья» (1908) такие стихотворения как «К Тихому океану», «Июль 1903» и «Солдатская», уже упоминавшиеся на этих страницах, — но восстановил их все на прежних местах в томах полного собрания сочинений (1913–1914).

В качестве публициста Брюсов впервые обратился к военным событиям в статье «К несчастью с “Петропавловском”». В ней он с понятной горечью писал о низкой готовности русского флота к войне что было очевидно еще за несколько лет до того. Статья была отвергнута всеми изданиями, регулярно печатавшими Брюсова в те годы (в том числе «Русским листком» и «Русским архивом») и на девяносто лет осталась в архиве (ныне подготовлена мной к печати).

«Кажется мне, Русь со дня битвы на Калке не переживала ничего более тягостного. Победа, настоящая победа нужна нам не столько по военным, даже не по психологическим, а по почти мистическим причинам» [103, с. 254–255], — писал Брюсов Перцову после преда-

тельской сдачи Порт-Артура. Этим же настроением продиктована статья «Метерлинк-утешитель (о “желтой опасности”», опубликованная всего несколько лет назад. При всем уважении к бельгийскому писателю, он обрушился на его наивные и легкомысленные суждения о политических проблемах. В только что вышедшей книге «Двойной сад» он назвал «желтую опасность» «кажется, не серьезной», и Брюсов вопрошал: «Откуда эта самоуверенность тона? И откуда это сытое самодовольство? Оправдывают ли их история и события дня? Не ирония ли Случая, что эти самоуверенные и самодовольные слова прозвучали именно в дни “Ляоянских боев”?» [25, с. 118–119] Брюсов разворачивает перед читателем свой взгляд на всемирную историю последних столетий, подводя их к мысли о неправомерности и просто невозможности исключительно европоцентристского взгляда на мир. Более того, он утверждает, что европейцы не имеют никаких реальных оснований утверждать свое культурное или цивилизационное преимущество, скажем, перед Китаем и Японией. Он пишет о беспощадной борьбе рас (белых и желтых, арийцев и семитов, арийцев и монголов), видя в этом непреложный закон исторического развития. Все эти мысли будут позднее развиты в статье «Новая эпоха во всемирной истории» (1913) — программном документе брюсовской историософии и геополитики, в основу которой ляжет переработанный текст «Метерлинка-утешителя». Однако фрагменты о Японии исчезнут оттуда почти полностью как потерявшие злободневность и актуальность. Нас же интересуют в первую очередь именно они.

«“Желтая опасность”! Выражение успело опопшиться и принять комический оттенок. Предостерегали от “желтой опасности” и искренние прозорливцы, как Вл. Соловьев, и просто сметливые люди, как император Вильгельм. События кричали прямо в уши: за японо-китайской войной следовало боксерское движение *<принятое в то время в Европе и в России название восстания ихэтуаней В. М.>*, за ним наша война с Японией... два мира, европейской и азиатской цивилизации, могли развиваться рядом, пока их разделяли пустыни: океан, баснословный Тибет, дикая Манчжурия. Столкнувшись лицом к лицу, они почувствовали, что им на земле тесно. Поскольку Россия хочет быть представительницей Европы, поскольку Япония — передовой боец Азии, их борьба может окончиться только поработением одного из противников. Всякий иной мир будет лишь перемирием, за которым позднее последует новая “пуническая” война» [25, с. 122].

Фрагмент интересен, во-первых, тем, что Брюсов конкретно указывает своих предшественников — Владимира Соловьева и Вильгельма II, отсылая понимающего читателя к «Панмонголизму» и «Дракону». Иными словами, круг замкнулся. Война еще не закончилась, но Брюсов, видимо, предвидел, что она закончится «вничью»: у обеих сторон было явно не достаточно сил для решительной победы — а это, в свою очередь, не только не снимало существующие проблемы, но и создавало потенциальный очаг напряженности в будущем. Впрочем Англии (а позднее и США) так и не удалось столкнуть Японию и Россию/СССР в затяжной, взаимоистребляющей войне, хотя именно на это была направлена политика атлантических держав вплоть до 1945 г.

В той же статье Брюсов дает четкую оценку англо-японскому военно-политическому союзу, который с такой помпой был заключен в 1902 г и направлен однозначно против России. «Союз Англии с Японией, — пишет он, — искусственный и случайный Англия готова ссужать деньги, чтобы помочь в борьбе со своей вековой соперницей, но, конечно, англичане первые откажутся признать желтокожих одинаковыми с собой существами Англичане в своих восточных колониях никогда не сядут за один стол с туземцами, будь то и японцы» [25, с. 122]. Потребовалась еще четверть века, чтобы прогноз Брюсова окончательно оправдался и союз рухнул с усилением в правящей элите Японии евразийского крыла Прагматик Брюсов так и не увидел в Японии возможного геополитического союзника России, но, в отличие от Соловьева или Белого, не считал ее и роковым мистическим врагом Думаю, он смог бы оценить геостратегические проекты японских евразийцев по достоинству, проживи он еще лет двадцать Но это уже область догадок, если и не запретная для науки, то, по крайней мере, не допускающая слишком больших вольностей.

Военное поражение России, ставшее окончательным после Цусимского сражения, наложилось на революционные волнения, распространявшиеся по России после Кровавого воскресенья Разочарование в действиях и возможностях правящей верхушки стало катализатором стремительной брюсовской революционности, столь превратно истолкованной в «благонамеренной» советской науке. Однако уже вскоре после смерти Брюсова Г. Лелевич, верно отмечавший у поэта «огромное мировое значение войны» и, более того, ее почти «мистическое значение» (впрочем, от осторожного «почти» сегодня

можно и отказаться), прямо говорит о «пути Брюсова к революции через военные иллюзии» [68, с. 113–117]. Лелевич справедливо увидел в выступлениях Брюсова негодование обманутого в своих надеждах империалиста:

Но в час сражений, в ратном строе,
Все — с грудью грудь! и тот не прав,
Кто назначенье мировое
Продать способен, как Исав! [24, Т. 1, с. 425]

Призрак величавый,
Россия горестная, твой
Рыдает над погибшей славой
Своей затей роковой!
И снова все в веках, далеко,
Что было близким наконец, —
И скипетр дальнего Востока,
И Рима Третьего венец! [24, Т. 1, с. 426–427]

Брюсов не преуменьшал значение поражения России — ни в военно-стратегическом, ни в геополитическом, ни во внутривнутриполитическом или, тем более, моральном плане. Поражение России или, точнее, неспособность одержать победу показали явную слабость царского правительства, которое явно не справлялось со своей исторической миссией. Как понимал ее Брюсов Лелевич не решился назвать эти мотивы основой революционности поэта, не смогли или не захотели сделать это и другие биографы поэта, касаясь столь щекотливого вопроса. А между тем Брюсов, соглашаясь «ломать» вместе с социал-демократами, «строить» вместе с ними решительно отказался (ср. стихотворения «К близким», «Цепи», «Книга пророчеств», полемическая статья против Ленина «Свобода слова») и вышел из испытаний войны и революции, только закалив и укрепив, но ничуть не изменив свое имперское сознание. С этого времени Япония явно отходит на второй план и для Брюсова-поэта, и для Брюсова-политика — но лишь потому что теряет для него свою политическую актуальность. Опыт русско-японской войны становится неотъемлемой частью его историософских размышлений о судьбе России, в которых часто присутствуют воспоминания о Цусиме и Мукдене (стихотворения «Служителю муз», «Наш демон», «К моей стране» и другие). Возникает Япония и в публицистике Брюсова, хотя в ней с начала 1910-х гг. на место «врага номер один» уверенно выдвигаются Турция и мусульманский мир

Для Брюсова, как и для Соловьева, не существовало непреодолимой преграды между различными формами и жанрами творчества. Политические и историософские взгляды Брюсова в равной мере — а порой и просто одновременно — выражались в его статьях и стихотворениях, так «Метерлинк-утешитель» связан со стихами раздела «Современность», «Новая эпоха во всемирной истории» — результат и итог многолетних раздумий — составляет такую же пару с программным стихотворением «Проснувшийся Восток» [26, с. 120], долгие годы находившимся под негласным (а может быть, и гласным?) запретом советской цензуры. Оба произведения направлены против «пробуждения» мусульманского мира, о котором перед смертью как раз и предупреждал Соловьев, но для нашей темы исключительно важно, какое место в этом процессе Брюсов отводит Японии.

«Гул японских побед пронесся далеко по Азии, всколыхнул не только Китай, но даже, казалось бы, чуждую Индию, нашел свой отголосок и в странах ислама, почувствовавших, что борьба идет с общим врагом» [22, с. 101]. Статья была приурочена к окончанию первой балканской войны, которую автор был склонен рассматривать не как еще один региональный конфликт, но как «очередную главу в истории изгнания турок из Европы» [22, с. 103], а значит как очередную победу над силами Востока Ксеркса. В столь категорическом «увязывании» младотурецкой и младоперсидской революций с военными успехами Японии, возможно, была некоторая натяжка — но только с точки зрения конкретной политики. Глобальный взгляд на события как прошлого, так и настоящего позволил Брюсову сделать правильный прогноз. Не случайно упомянул он и Индию — словно предвидел Субхас Чандра Боса и его борьбу против английских колонизаторов в союзе с Германией и Японией в годы второй мировой войны. Предвидел Брюсов и массовое восстание Африки против европейцев, идеологией которого стала концепция «негритюда»: «Панмонголизм и панисламизм — вот две вполне реальные силы, с которыми Европе скоро придется считаться. Третья такая сила должна зародиться в черной Африке» [22, с. 104]. Таков главный вывод Брюсова.

Статья почти дословно перекликается со стихотворением «Проснувшийся Восток»:

Не гул ли сумрачной Цусимы
Сон древней грезы разбудил?

Кто это? призраки былого?
Сонм беспокойных мертвецов?
Полк самозванцев? или снова
Играет кровь иных веков
И состязанья мирового
Багряный пир уже готов? [26, с. 120]

Одна из промежуточных редакций статьи — первоначальный текст «Метерлинка-утешителя» с правкой 1909 г. — так и называлась «Мировое состязанье». Эти проблемы постоянно волновали Брюсова. «не отпускали» его все эти годы. В 1909 г. еще, видимо, не пришло время обнародовать эти заветные размышления, но в 1912 г «Проснувшемуся Востоку» как раз нашлось место в новом сборнике стихов «Зеркало теней». А именно о нем такой вдумчивый и наблюдательный исследователь как И. С. Поступальский писал: «Брюсов в "Зеркале теней" открыто возвращается к своей роли гражданского и политического поэта» [108, с. 64]. Этому призванию Брюсов не изменял и позднее, хотя с началом первой мировой войны и последовавших за ней глобальных исторических бурь Япония явно уходит из поля его зрения. Ограничимся лишь самой краткой схемой дальнейшего развития его, историософских и геополитических взглядов. Начало мировой войны вызвало недолгую вспышку антигерманских и антантофильских настроений у поэта, сменившихся уже к весне 1915 г (после более чем полугодового пребывания на Западном фронте в качестве военного корреспондента) жестоким разочарованием в союзниках, действиях русского правительства и командования, войне в целом. Достаточно быстро исчезли и антигерманские настроения, для Брюсова вообще не характерные. Подобная перемена усугубила временный творческий кризис 1915–1917 гг., явно сказавшийся в сборниках стихов «Семь цветов радуги» и «Девятая камена». По верному замечанию Г. Лелевича, «горькое разочарование в войне оттолкнуло Брюсова от кругов, господствовавших при Временном правительстве» [68, с. 167], хотя он был не чужд одно время идей «революционного оборончества». Неприятие Временного правительства сменилось первоначально столь же резким неприятием большевистской власти (что засвидетельствовано рядом стихотворений января 1918 г.), однако вскоре оно сменяется осознанным компромиссом с теми, в ком он увидел единственную силу способную сохранить геополитическую целостность Империи от распада. Отношение Брюсова к новой власти — чисто империалистическое, как к

временному союзнику, ограниченность и ущербность программы которого он показал еще в статье «О новом русском гимне» (апрель 1917). Ни на секунду не обольщаясь, он сразу же сблизился с проевразийским крылом большевизма (Ленин) — в противовес проатлантической группировке Троцкого, отношения с которым свелись к молчаливому, но жесткому противостоянию. В «триумфальном шествии Советской власти», разгроме внутренних противников и победе над Антантой Брюсов увидел крупный политический успех России в борьбе со своими исконными геополитическими противниками. Как событие всемирно-исторического масштаба оценил он Рапалльский договор с Германией — первый шаг к союзу великих континентальных держав. Как шаги на пути реализации «великого континентального проекта» — евразийской утопии оценивал он создание СССР и ЗСФСР. Такое завершение стройного и логичного пути Брюсова-политика и Брюсова — поэта было обусловлено историей всей его жизни

• • •

Но если Брюсов в большей степени унаследовал от Соловьева дар политического и стратегического анализа, то Андрею Белому перешла гениальная мистическая интуиция философа и поразительная восприимчивость к деталям повседневной жизни, за которыми скрывается глубокий тайный смысл. Подобный взгляд на происходящее в мире был присущ Андрею Белому с юности, а его первые литературные (точнее еще до-«литературные») опыты прошли «под знаком» мистической философии Соловьева. Прежде всего это относится к сохранившимся лишь во фрагментах мистериям «Пришедший» и «Антихрист», написанным параллельно с «Тремя разговорами» и под влиянием непосредственного общения с философом и семьей его брата М. С. Соловьева, с которой юного Борю Бугаева связывала близкая дружба (кстати именно там ему придумали псевдоним «Андрей Белый», поскольку сыну известного профессора-математика было «неприлично» публиковать «странные» декадентские произведения под фамилией отца). Япония как таковая в этих текстах еще непосредственно не присутствует, равно как и в первом значительном опубликованном произведении Белого «Симфония (2-я, драматическая)» (1902), однако все они буквально пронизаны идеями и

образами последней книги Соловьева и отмечены сильнейшим личным влиянием только что скончавшегося философа С. М. Соловьев вспоминал, что во время одной из встреч в их доме, после чтения Соловьевым «Краткой повести об антихристе» Белый собирался прочесть ему свою мистерию «Пришедший» на схожий сюжет «Андрей Белый находился в экстазе. Соловьев с радостным удивлением следил за этим молодым человеком, разделявшим его идеи, которые для всех в то время казались безумием» [122, с. 396] Но было уже поздно, чтение мистерии отложили и Соловьев и Белый попросились «до осени». «Осень» для Соловьева уже не наступила, а молодой поэт сохранил воспоминание об этой встрече на всю жизнь

О влиянии Соловьева на Белого, о неизменном, хотя порой противоречивом «соловьевстве» одного из крупнейших русских символистов сказано много, что избавляет нас от необходимости повторять общеизвестное. Поэтому обратимся сразу к «образу Японии» в творчестве Андрея Белого, который воспринимал ее на протяжении многих лет сквозь призму соловьевской эсхатологии и концепции двух Востоков. В 1909 г., оглядываясь на прошедшее десятилетие, он писал в стихотворном послании С. М. Соловьеву:

Ты помнишь? Твой покойный дядя,
Из дали безвременной глядя,
Вставал в метели снеговой
В огромной шапке меховой,
Пророка светопреставленья
Потом — японская война,
И вот — артурское плененье... [11, с. 267]

Исключительный интерес представляет и одна, только недавно опубликованная дневниковая запись Белого, в которой он говорит о своем мистическом восприятии различных годов конца XIX и начала XX вв. Запись во многом служит ключом к восприятию Белым смены веков, «Трех разговоров» и русско-японской войны: «...в 1896 году кончается ясная жизнь старого столетия; в 1897 году чувствуется смутный сдвиг вверх; 1898 начало поднятия на кручи, откуда должны открыться горизонты новой, огромной эры; 1899 год — продолжение этого поднятия; 1900 год — смутные прорезы новых горизонтов; 1901 год — ослепительные прорезы к далскому, еще и ныне недостигнутому свету; 1902 год — сознание, что мы свет из грядущего приблизили и этим приближением впади в ошибку. 1903 год — начало спуска в долину будущей эры, которую должно прийти *<вероятно, описка>*

следует читать: пройти? В М., 1904 год — вступление в полосу туманов и ужасов далекого пути к «свету» (цит. по [158, с. 13]).

Несмотря на всю мистическую «туманность» этого текста, акценты в нем расставлены довольно четко «Вступление в полосу туманов» — начало русско-японской войны, предсказанной Соловьевым, — было воспринято Белым исключительно мистически Темы Японии он впервые касается в программной статье «Апокалипсис в русской поэзии» (1905), название которой уже говорит само за себя Мистические переживания, связанные с войной, соседствуют и здесь с воспоминаниями о Соловьеве «Грозно вырос призрак монгольского нашествия Над европейским человечеством пронесся вихрь, взметнул тучи пыли Ужасы современной войны с Японией — войны, в которой видим явившийся нам символ встающего хаоса... Япония — маска, за которой — невидимые» [12, Т. 1, с. 377]. Мистическое ощущение ужаса происходящего было естественным для Белого в некоторые периоды его жизни, но его «безумие» было удивительно заразительным На что уж, пожалуй, все символисты были мастерами мифотворчества и каждый из крупных художников или мыслителей создавал свой собственный, неповторимый миф, но даже среди них Белый выделялся, с одной стороны, какой-то «разнузданностью» своих фантазий и откровений, а с другой стороны редким даром убеждения и внушения. Миф о «желтой опасности», причем понятой исключительно в мистическом ключе, нашел в нем ревностного адепта и проповедника. В дни люоянских боев он продолжал иступленно твердить: «фантасмагория, марево — вот что неизменно вырастает из соприкосновения двух противоположных начал мира Красный ужас борьбы, хохочущий на полях Маньчжурии, а также заголосивший между нами петух огня — все это внешний покров вселенской борьбы, в которой тонут раздвоенные глубины наших душ» [12, Т. 1, с. 389] Отметим, что этот мистический экстаз Белого, не видевшего войны своими глазами, был во многом подкреплен книгой французского журналиста и аналитика Лодовика Нодо «Они не знали», сразу же переведенной в России [97].

Взгляд Белого на проблему Востока нашел наиболее полное выражение в романе «Петербург» — одном из вершинных произведений прозы русского символизма. Восточные мотивы романа в своем многообразии вполне соответствуют соловьевской концепции Напомним, что «Петербург» создавался в те же годы, что и

«Проснувшийся Восток и «Новая эпоха во всемирной истории» Брюсова, и первоначально предназначался для публикации в «Русской мысли» П. Б. Струве. Брюсов редактировал литературный отдел журнала и выступил инициатором публикации, однако Струве, ознакомившись с несколькими главами романа, категорически отказался его печатать. Впрочем этот вопрос достаточно исследован [137, 50, с. 546–548, 554–556] и к нашей теме прямого отношения не имеет. Можно предположить, что неприятие Струве вызвал, во-первых, необычный язык и стиль Белого не имевший аналогов в тогдашней русской прозе, а во-вторых, антизападнические и антилиберальные мотивы, присутствовавшие в самой ранней, допечатной редакции романа В окончательном варианте* они претерпели существенные изменения, но не исчезли вовсе

Сложное соотношение Востока и Запада в России — главная, по существу, тема романа. Но если интерпретация Востока во многом определялась у Белого идеями Соловьева, то с Западом дело обстояло иначе. Белый, в отличие от своего учителя, относился к Западу (Европе) резко критически, в чем можно усматривать отголоски славянофильских концепций. 12 апреля 1911 г. (т. е. как раз в период работы над романом) он писал из Палестины А. М. Кожеваткину: «Пятимесячное отношение с европейцами, этими ходячими палачами жизни, обозлило меня очень; мы, слава Богу, русские — не Европа» [9, с. 685]. Белый однозначно противопоставлял Россию как мир Христа Западу — миру Ксеркса (в романе западную стихию символизирует «призрачный» город Петербург). Запад у Белого неотделим от Востока Ксеркса (понимаемого вполне по Соловьеву), поэтому многое из сказанного им Востоке может быть отнесено и к Западу. Достаточно вспомнить желтый цвет петербургских официальных зданий — и одновременно символ «желтой опасности» [9, с. 644–645]. Один из главных героев романа — крупный петербургский сановник, европеец

* Вопрос о редакциях «Петербург» исследован Р. В. Ивановым-Разумником (статья «К истории текста “Петербург”» [58, с. 89–101]) и — с исчерпывающей полнотой — Л. К. Долгополовым [51, с. 198–242]. В настоящей работе рассматривается первая печатная, так называемая «сирийская» редакция романа [9] (впервые опубликована в 1913 г. в сборниках «Сирий»), признанная наиболее совершенной и значительной (см. [9, с. 625]); к позднейшей, «берлинской» (1922) [8] редакции мы обращаемся лишь в отдельных случаях.

до мозга костей, сенатор Аполлон Аблеухов оказывается не просто «желтеньким старичком», но и «древним туранцем» (вспомним, что термин «Туран» употреблялся для собирательного обозначения тюркских народов в противоположность арийским) Это же «старинное монгольское дело» подсознательно живет в душе его сына Николая, неокантианца, т. е. последователя новейшего европейского учения, влияния которого в конце 1900-х гг. не избежал и сам Белый Эсхатологические пророчества автора в первую очередь касаются именно Петербурга: от тектонической катастрофы «великого труса», будут спасены исконно русские города Нижний, Владимир и Углич: «Петербург же опустится» [9, с. 99]. Белый везде говорит не только о «призрачности» и «несуществовании» Петербурга (один из основных мотивов романа), но всячески подчеркивает его нерусскую, а значит и неестественную природу, «незаконность» его существования И в этой связи интересно вспомнить слова одного из первых русских символистов, замечательного поэта и мыслителя Ивана Коневского: «Петербург — русская подделка под европейский город, нечто вроде ярославской мадеры» [62, с. 194]

Иными словами, всем своим романом Белый подтверждает вывод, сделанный в те же годы Н. А. Бердяевым: «Восточно-монгольская стихия безличности проникла и в западную цивилизацию. . Крайний Восток и крайний Запад таинственно сошлись» [16, с. 125]. Трудно отделаться от мысли, что этот вывод был сделан без учета исторического опыта русско-японской войны и союза Англии с Японией.

Наиболее законченное выражение абстрактное, символическое противопоставление Ксеркса и Христа приобретает в известном лирическом отступлении романа «Ты, Россия, как конь . ». Вид Медного Всадника (в системе образов романа он тождествен Петру Первому и является одним из символов враждебного России Запада) вызывает у автора размышления о том, что с петровской эпохи, привнесшей в страну чуждую ей западную цивилизацию и культуру, «надвое разделилась Россия; надвое разделились и самые судьбы Отечества» [9, с. 99]. Вслед за Соловьевым Белый предсказывает исторические катаклизмы: «Бросятся с мест своих в эти дни все народы земные; брань великая будет, — брань, небывалая в мире: желтые полчища азиатов, тронувшись с насиженных мест, обгадят поля европейские океанами крови; будет, будет — Цусима! Будет—новая Калка... Под

монгольской тяжелой пятой опустятся европейские берега, и над этими берегами закурчавится пена» [9, с. 99]. Общий ход мыслей здесь, безусловно, продиктован «Краткой повестью об антихристе», но не обошлось здесь, конечно, и без воздействия постоянного «друга — врага» Александра Блока и его стихотворного цикла «На поле Куликовом» (1908–1909), так же отмеченного сильным влиянием Соловьева. Прямым ответом Блоку звучат слова Белого: «Куликово поле, я жду тебя!» [9, с. 99].

Вслед за Соловьевым Трех разговоров... и Блоком Белый не чужд, однако, исторического оптимизма даже перед лицом надвигающихся катастроф. В день будущей Куликовской битвы, приравниваемой фактически к последнему сражению сил Добра и Зла и Страшному Суду, «воссияет... и последнее Солнце над моею родною землею» [9, с. 99]. Это, разумеется, Солнце Любви — понятие из философии и поэзии Соловьева (ср. стихотворения «Бедный друг, истомил тебя путь...», «На палубе "Торнео"», «Вновь белые колокольчики» и другие), занявшее столь значительное место в поэзии самого Белого (сборник «Золото в лазури») и другого символиста-«соловьевца» Вячеслава Иванова (цикл «Солнце-сердце»). В романе Солнце тождественно Христу, о чем свидетельствуют и рукописи Белого. «В рукописи романа мысль о Солнце выражена более четко и вся фраза имела такой вид: "Воссияет в тот день и последнее Солнце над моею родною землею: то Господь наш, Христос" Белый зачеркивает заключительную часть фразы, желая, очевидно, остаться в рамках иносказания» [51, с. 308]. Как справедливо отмечает в той же работе Л. К. Долгополов, авторитетнейший исследователь творчества Белого, «Солнце — Солнце любви — и есть главный идеальный символ "Петербурга"» [51, с. 310]. Именно ему противостоит и враждебный России Запад, и Восток Ксеркса, представленный — наряду с «туранской» стихией — Японией и японцами. Туранская тема интересует нас, как говорится, лишь постольку поскольку, поэтому применительно к ней следует ограничиться кратким изложением, уделив максимум внимания теме Японии. Впрочем, отделить две ипостаси Востока Ксеркса друг от друга очень непросто.

«Киргиз-кайсацкие предки» Аблеуховых «находились в сношениях с тибетскими ламами» [9, с. 235], а неокантианец Николай Аполлонович испытывает «нежность» к буддизму. Перед ним предстает «старинная, старинная голова: Кон-Фу-Дзы <Конфуция — В. М.> или

Будды? Нет, верно, прапрадед Аб-Лай» [9, с. 236]. Сын сенатора призван «исполнить одну стародавнюю, заповедную цель: расшатать все устои: в испорченной крови арийской должен был разгореться Старинный Дракон и все пожрать пламенем» [9, с. 236]. Примечательно сочетание Турана с Драконом — символом апокалиптическим и одновременно — особенно в контексте России начала века — дальневосточным (вспомним стихотворение Соловьева «Дракон») Запад и Восток Ксеркса в этой кошмарной сцене окончательно сливаются воедино. А в качестве любопытной параллели можно привести фрагмент из предыдущего романа Белого «Серебряный голубь»*, где западник с весьма карикатурной фамилией Тодрабе-Граабен говорит «Россия — монгольская страна; у нас всех — монгольская кровь, не ей удержат нашествие: нам всем предстоит пасть ниц перед богдыханом» [10, с. 205] «Богдыхан», разумеется, — из «Краткой повести...». Сочетание внутреннего и внешнего проникновения «азиатчины» (т. е. той же самой «желтой опасности») в Россию в «Петербурге» пронизательно отметил философ С. А. Аскольдов, автор одной из первых обобщающих работ о творчестве Белого: «Соловьевский панмонголизм находит себе кроме внешнего истолкования также и внутреннее. У Белого азиатчина, древний монгол, не только поражает Россию на новом Куликовом поле, но и внутренне внедряется в арийскую оболочку России-Европы, мистически переселяя свои разрушающие яды через род Аблеуховых и вообще через всю подземно-азиатскую психологию новых ферментов истории» [2, с. 89–90]. Однако кое в чем автор не прав: в тексте романа нет никаких оснований судить о будущей победе монголов на «новом Куликовом поле», да и формула «Россия-Европа» в свете всего сказанного выше выглядит более чем сомнительной. Подобное сочетание тонких наблюдений и совершенно произвольных выводов вообще не редкость в большинстве даже удачных работ о Белом и его романе.

«Восточные» кошмары преследуют и другого главного героя книги — мистика-террориста Александра Ивановича Дудкина. Один из постоянных персонажей его видений, балансирующих на границе между призрачной действительностью и откровенным сумасшествием (чем Дудкин и кончает), — «персидский подданный» (он же «младо-

* Согласно первоначальному замыслу «Серебряный голубь» и «Петербург» составляли первую и вторую части трилогии «Восток или Запад», но замысел трилогии так и не был осуществлен.

перс» — *обратим внимание!*) Шишнарфнэ, который развивает ему идею будущего поглощения мира . папуасами, т. е. еще одной темной, нецивилизованной и агрессивной силой. Шишнарфнэ оказывается чертом, оборотнем, вполне родственным персу или греку из гоголевского «Портрета» или же черту, явившемуся Ивану Карамазову. На эту связь указывал как сам Белый [7, с. 304], так и позднейшие исследователи [9, с. 677]. Интересно, что и в словах оборотня-«младоперса» возникает японская тема. Он говорит Дудкину: «Наши пространства не ваши: все течет там в обратном порядке. . . И просто Иванов — там я п о н е ц <выделено мною — В. М.> какой-то, ибо фамилия эта, прочитанная в обратном порядке, — японская Вонави» [9, с. 299]. В японском языке такая фамилия невозможна и ничего «японского» в ней нет. Важно другое — принцип анаграммы, устойчиво связанный у Белого с чертовщиной (сам Шишнарфнэ — Енфраншиш, т. е. «шиш», ничто). Путем дьявольской анаграммы русский превращается в японца (т. е. в свою противоположность) — это и есть внутренняя угроза «желтой опасности», проникающей в Россию через «незаконный» и «неправильный» город Петербург.

Одна из самых ярких «японских» (и вообще одна из самых выразительных) сцен романа следует непосредственно за исключительно важным лирическим отступлением «Ты, Россия, как конь .» (что, разумеется, не случайно). Дудкин, возвращаясь вечером домой, идет через Сенатскую площадь (где стоит Медный Петр, один из ключевых отрицательных символов романа). «Тут раздался — оглушающий, нечеловеческий рев: проблиставши огромным рефлексом невыносимо, мимо пронесся, пыхтя керосином, автомобиль — из-под арки к реке. Александр Иванович рассмотрел, как желтые монгольские рожи прорезали площадь.

— Господи, что это?

— Автомобиль: и м е н и т ы е я п о н с к и е г о с т и .
<выделено мною В. М.>» [9, с. 100]

Осенью 1905 г. в Петербурге не было и не могло быть никаких «именитых японских гостей». Абстрактные «монгольские рожи» наполнились конкретным содержанием — самым злободневным на момент действия и на момент написания романа. Интересно, что в «берлинской» редакции Белый «монгольские рожи» оставил, а японских гостей» убрал, сократив сцену [8, с. 91]. Переделывая роман, он избавлялся от многого, утратившего злободневность, но многое

поэтому «повисло в воздухе», роман лишился не только примета, но и атмосферы времени, что существенно нарушило его художественную ткань. И если «сиринская» редакция «Петербурга» ныне безоговорочно признается шедевром русской символистской прозы, то едва ли кто-то применит эту оценку к «берлинской» редакции романа, представляющей из себя по существу новое произведение, которое относится к новой эпохе и новому периоду творчества Белого

Вообще наблюдать за эволюцией «японских» образов в разных редакциях «Петербурга» очень интересно и поучительно Р В Иванов-Разумник, первым указавший в печати на непосредственную связь трактовки Белым Востока Ксеркса и в частности Японии с Соловьевым, приводит в одной из статей о «Петербурге» такой фрагмент из рукописи первой редакции, которую отверг Струве: «Смутное место на небе называли астрологи всех времен драконовым хвостом. Сам Дракон, совершая небесный свой круг, подплывал к нашей бедной планете, и драконово племя собирало силы свои Мир с Японией был только что заключен, но пята желтолицых продвигалась вперед за отступающей армией; но в невидимых сферах война продолжалась, толпы убитых японцев, осаждаясь в мозглой слякоти сентября, в октябре отвердели и уплотнились с морозом: теперь бегали эти отвердевшие тени по проспектам и островам Это было в то время Началось это под Петербургом. . . <и т. д.>» (цит. по [58, с. 145–146]). Текст требует достаточно подробного комментария (что отчасти и сделано Р В. Ивановым-Разумником), как реального, так и археографического.

«Журнальная» редакция романа была отпечатана на пишущей машинке, возможно, в нескольких экземплярах По одному из них Белый правил текст (вычеркивал фразы и абзацы, вписывал, делал вставки) этот текст и стал потом «сиринской» редакцией, а машинописный экземпляр первого варианта с правкой оказался позднее у Иванова-Разумника Приведенный выше фрагмент открывал главку «Степка» (к этому персонажу мы еще вернемся) в конце второй главы романа. А главка «Степка» и в допечатной «журнальной», и в печатной «сиринской» редакциях следует непосредственно за сценой с «именитыми японскими гостями»! Тут, кажется, комментарии излишни. Однако, перерабатывая первоначальный текст, Белый снял начало главки, где говорится о японцах — в окончательном варианте она начинается со слов «Под Петербургом от Колпина » [9, с. 100]. Интересно, что в собрании автора настоящей работы находится именно

этот фрагмент «журнальной» редакции (машинопись с правкой) Верхняя часть листа отрезана, машинописный текст начинается с вычеркнутой фразы «Это было в то время» и далее по тексту. Это лист из той самой рукописи, которая принадлежала Иванову-Разумнику и которую он использовал в своей статье Она разделила горестную судьбу его архива (см [51, с. 230]) во время войны: дом критика в Пушкине (Царское Село) все годы немецкой оккупации стоял брошенным, и большая часть книг и бумаг погибла. В 1945 г. группа сотрудников Института русской литературы во главе с Д. Е. Максимовым разобрала и перевезла в Ленинград сохранившуюся часть архива, в том числе серьезно пострадавшие рукописи «Петербурга». Несколько фрагментов (это даже не целые листы) Д. Е. Максимов оставил у себя, а в 60-е годы подарил их Л. К. Долгополову в период работы над подготовкой издания «Петербурга» в серии «Литературные памятники», которое последний в итоге осуществил единолично. Эти фрагменты рукописи были подарены мне Л. К. Долгополовым в 1993 г. — подарок учителя тем более драгоценен, что эти тексты имеют непосредственное отношение к теме моих разысканий. Но вернемся к отброшенному тексту.

Исключенный из окончательного варианта абзац (интересно, кто же отрезал его от сохранившейся рукописи и где он?) проясняет в замысле романа слишком много. Во-первых, снова Дракон — на сей раз во вполне конкретном японском контексте. Во-вторых, становится ясным, кто же эти пресловутые «тени», населяющие город — постоянный, сквозной образ романа (ср название главки «Тени», по одному из первоначальных замыслов весь роман должен был называться «Злые тени»). Проясняется и смысл «маньчжурских шапок», которые обычно истолковываются комментаторами (напр [51, с. 273]) как «солдаты русской армии, вернувшиеся из под Мукдена и Порт-Артура» (историческая деталь) — но это одновременно и «толпы убитых японцев». Определенно из их числа и оборотень Шишнарифиз, и, возможно, провокатор Липпанченко, спутник и «злой гений» Дудкина, во внешности которого и автор, и его герои настойчиво подчеркивают «монгольские» черты. Вот его характерный диалог с Дудкиным, невольно вызывающий в памяти цитированные выше слова Тодрабе-Граабена из «Серебряного голубя»:

«— Извините, Липпанченко вы не монгол?

— Почему такой странный вопрос?..

— Так, мне показалось

— Во всех русских течет монгольская кровь ...» [9, с. 43]

Иными словами, Липпанченко своего «монгольства», а значит и принадлежности к Востоку Ксеркса не отрицает. А где монголы у Белого — там и Япония.

Япония и «желтая опасность» в целом непосредственно связаны с двумя главными, причем неотделимыми друг от друга темами романа — темой революции и темой провокации. Аполлон Аблеухов, один из виднейших сановников Империи (наиболее вероятный его прототип — К. П. Победоносцев), должен стать жертвой террористического акта революционеров. Его сын Николай (в котором отразились некоторые черты автора) должен привести этот план в исполнение, как некогда неосторожно пообещал революционерам Дудкин должен осуществить подготовку к террористическому акту и передать Николаю бомбу Липпанченко (прототипами которого называют Азефа, а также Липутина и Толкаченко из «Бесов» Достоевского и даже известного контрразведчика и борца с революционным подпольем XIX века И. П. Липранди) «курирует» это убийство, чтобы полиция затем могла использовать его для новых расправ над революционерами. Все эти герои опутаны сетью провокации и действуют по ее законам. Все они в то же время связаны с Востоком. Как пишет Л. К. Долгополов, «Восток проник в самое сердце России, объединился и с политической реакцией, и с террористами. Создалась, по мнению Белого, единая сеть провокации, грозящая России полным внутренним перерождением. В атмосферу восточных видений, призраков, деталей быта прочно втянуты все персонажи романа... Между всеми этими людьми существует какая-то странная связь» [51, с. 273]. Остается добавить, что связь эта во многом определена темой Японии как «желтой опасности».

Здесь мы подходим к историческому сюжету, который отчасти уже был затронут в первой главе: участие японской разведки в событиях первой русской революции. Японская разведка через полковника Акаси снабжала деньгами и оружием эсеров-террористов [140, с. 215–256], в том числе и Азефа, одного из основных прототипов «монгола» Липпанченко. Тема «японских денег» в русской революции была одной из наиболее популярных в правой печати тех лет, и Белый, конечно, не мог пройти мимо такой явной приметы времени. В выразительной, остро сатирической и в то же время такой правдоподобной сцене бала у Цукатовых «редактор консервативной газеты» в споре с «либеральным профессором статистики» задает одной из присутствующих дам

вопрос: «Понимаете, теперь, сударыня, связь между японской войною, жидами, угрожающим нам монгольским нашествием и крамолой? Жидовские выходки и выступление в Китае Больших Кулаков имеют меж собой теснейшую и явную связь» [9, с. 154]*. Но если «редактор» метил в «правых» (которым Белый никогда не сочувствовал), твердивших о «японцах и жидях», то в «либеральном профессоре» безошибочно узнал себя П. Б. Струве — и именно это стало основной причиной его отказа публиковать «Петербург» в «Русской мысли». А что касается расхожего мнения о причастности японцев ко всем бедам России, то выражает его и Степка (единственный персонаж, перешедший в «Петербург» непосредственно из «Серебряного голубя» — след так и неосуществленного замысла трилогии): «от табаку да водки все пошло; знаю то, и кто спаивает: японец» [9, с. 104]. Отмечу в этой связи, что консервативная русская пресса и публицистика традиционно обвиняла в спаивании русского народа евреев.

Коснувшись темы Японии в «Петербурге», Иванов-Разумник верно отметил: «И ведь, пожалуй, автор мог бы с полным основанием повторить в новом смысле <выделено мной В. М.> вопрос реакционного редактора: понимаете ли вы теперь связь между японской войной, грядущим монгольским нашествием и революцией 1905 года, — а значит и всякой русской революцией?» [58, с. 146]. Белый отвечает на этот вопрос всем своим романом. Он не приемлет Империю, основанную на «неправильном» и «незаконном», «нерусском» и враждебном Христу Петербурге, который в равной мере является осуществлением грез Медного Петра и «старинного монгольского дела». Но в равной мере не приемлет он и революции, основанной на терроре и сотрудничестве с «монголами» и густо замешанной на провокации. Роман «Петербург» — вообще средоточие «отрицательных идеалов» (как сказал бы Вл Соловьев): это «реакционный редактор» и «либеральный профессор» — это зараженная «японской модой» мешанка Софья Петровна Лихутина (о которой подробнее речь шла во второй главе), благосклонно принимающая ухаживания Липпанченко; это опять же связанные с провокацией откровенно карикатурные образы сыщика Морковина, дворника Матвея Моржова и «гражданской жены» Липпанченко Зои Захаровны Флейш. Всем этим персонажам, полностью связанным с революцией и

* Рукопись этой сцены («сиринская» редакция, автограф с правкой) также находится в моем собрании и имеет то же происхождение.

провокацией, а значит и с «желтой опасностью», нет ни прощения, ни оправдания. Только два героя переживают в романе некий катарсис, а значит получают «надежду» — старый сенатор, счастливо избежавший гибели, и его сын, несостоявшийся отцеубийца. Этот вопрос подробно исследован в последней крупной работе такого авторитетного исследователя как Д. Е. Максимов [78], к которой и отсылаю читателя (правда, тема Японии и Востока в целом там не затронута). Остается добавить, что именно два этих героя в наименьшей степени затронуты воздействием Японии. Возможно, это было сделано автором сознательно, а может быть, это простое совпадение (поскольку власти Востока Ксеркса не избежал ни тот, ни другой).

Таково было последнее слово Белого-мыслителя и Белого-художника о Японии и «желтой опасности» в судьбах России, понимавшихся им прежде всего в мифологическом плане. Перерабатывая роман (а между «сиринской и «берлинской» редакциями было еще несколько промежуточных попыток [9, с. 575–576]), Белый выразил в новой редакции свои новые воззрения, которые, по словам близко дружившего с ним в эти годы Иванова-Разумника, «между первым и вторым изданием “Петербург”... испытали коренное изменение» [58, с. 151]. Прежде всего, существенно изменилось отношение Белого к революции, которая раньше приравнивалась к безусловно отрицательному «монголизму» а теперь, в 1917–1918 гг., приравнилась к безусловно положительному «скифству», главным идеологом которого и был Иванов-Разумник. Из новой редакции «Петербурга» уходит — хоть и не до конца — осуждение революции, а главное — «нас уже не давит этот кошмарный каменный сон монголизма» [58, с. 154]. А «не давит» он нас теперь во многом потому, что из новой редакции исчезли практически все сцены и мотивы, связанные с Японией как наиболее ярким и агрессивным выражением «желтой опасности». Но «скиф» Иванов-Разумник, обладавший редким художественным вкусом, а не только пронизательностью анализа и способностью к синтезу, так подвел итог этой коренной — прежде всего идеологической — переделки: «Мне дорог и ценен не новый, а старый “Петербург” Андрея Белого, тяжелый, массивный, циклопический кошмарный сон “монголизма” а не облегченное, разгроможденное, ускоренное его проявление, — и, быть может, именно потому, что революция для меня не “монголизм”, а “скифство” Новый “Петербург” — мне безразличен, перечитывать всегда буду я старый, глубоко враждебный мне (как теперь и автору) по основной идее, но сильный и мощный в своем выражении, в своем

проявлении... Хочу. гнетущего каменного сна, издевательства над революцией, ненависти к ней как к порождению духа "монголизма"; и тем больше этого хочу, чем больше это мне враждебно» [58, с. 157].

• • •

Так появился, существовал и эволюционировал «японский миф» как миф о «желтой опасности» в творчестве трех гениальных русских мыслителей, художников и мифотворцев эпохи рубежа исторических и культурных эпох. Конечно, они были не одиноки в своих исканиях и даже прозрениях, а их наследие необходимо рассматривать в общем историческом, политическом, философском и культурном контексте эпохи. Миф о «желтой опасности» начал появляться после японо-китайской войны и в Европе и окончательно выкристаллизовался там после побед Японии над Россией. Для «среднего европейца» это стало еще одним открытием — причем не из приятных Андре Шерадам в 1906 г. признавался «По правде говоря, до войны *<русско-японской В. М.>* нам, за вычетом ограниченного числа специалистов и ученых, основывавшихся на собственных путешествиях и серьезных трудах (мало кем читанных), то есть остальным французам, было известно о Японии только то, что это страна Госпожи Хризантемы» [163, р. 4–5]. То же можно было смело сказать о всех остальных европейцах, не исключая Россию. Но в ней оказались пророки, чьи одинокие голоса все-таки перекликались друг с другом.

Не менее важно и другое. Ни в Европе, ни в США миф о Японии как о «желтой опасности» не стал явлением «высокого» искусства, философии или литературы, оставшись на уровне «желтой прессы» и военно-футурологических бестселлеров, слишком явно рассчитанных на обывателя. В России же он волновал и вдохновлял, пожалуй, самых выдающихся представителей трех поколений, которые создали и определили своим творчеством искания и достижения великой и трагической эпохи Серебряного века

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настало время подвести некоторые итоги сказанному. Изучение «образа Японии» как цельного феномена европейской и русской политической, философской и эстетической мысли, культуры, искусства и массового сознания второй половины XIX — начала XX вв. со всей очевидностью представляет не только сугубо отвлеченный, академический интерес. Во-первых, уяснив себе, какой видели европейцы Японию и почему они видели ее именно такой, мы сможем составить себе гораздо более верное представление об истинном характере японо-европейских отношений в рассматриваемый период. «Действующие» европейские политики этого времени мало интересовались Японией и имели о ней в общем-то «среднестатистическое» представление, мало отличаясь в этом отношении от большинства своих подданных. Этим фактором не в последнюю очередь объясняется явная незаинтересованность большинства европейских политиков в партнерских отношениях с Японией и ее явная недооценка в качестве потенциальной мировой империалистической державы. Этим же объясняется и их известная растерянность перед событиями японо-китайской войны, когда Япония открыто заявила о себе как о сильнейшей державе региона. Япония долгие годы и даже десятилетия воспринималась в Европе как экзотическая страна, почти как красивая безделушка, к которой неприменим мировой масштаб. Именно поэтому философы, поэты и художники приглядывались к ней пристальнее, чем дипломаты и политики, первыми научились уважать и понимать ее и первыми оценили потенциальные возможности Японии не только в сфере культуры и искусства, но и в мировой политике. Сочетая художественное воображение, интуицию и конкретный политический анализ, наиболее прозорливые из них сумели в точности предсказать события будущего, а государственные мужи к их прогнозам не прислушались.

Подобное положение вещей объясняется еще и столкновением двух противоположных тенденций в культуре Европы и России рубежа веков. С одной стороны, политическая публицистика, философия и

литература стремительно сближались друг с другом. Политические публицисты апеллировали к эстетическим категориям; в философии все более значительное место занимали не отвлеченные теоретические проблемы, но осмысление конкретной политической и социальной ситуации: изящная словесность и даже лирическая поэзия политизировались до предела. С другой стороны, в качестве обратной реакции появилась тенденция к максимальной деполитизации и эстетизации искусства, отказ от решения конкретных социальных и политических проблем в пользу «последних» или «мировых» вопросов. Однозначной и окончательной замены этих тенденций одна на другую не произошло — в их динамике наблюдаются своего рода приливы и отливы. Наиболее характерный пример — Россия, где символисты, самое передовое течение в литературе рубежа веков, начали с активного отрицания всякой политики, но уже с началом русско-японской войны обратились в яростных политических публицистов. Даже Федор Сологуб, неизменно подчеркивавший свою аполитичность и неучастие в общественной жизни, выступил в ноябре 1904 г. с предложением купить... остров Суматра, чтобы создать там русскую колонию — прежде всего как базу для военного флота на юге Тихого океана. Сологуб, пишущий о «деятельной колониальной политике»^{*}, — нечто с трудом представимое как сейчас, так, видимо, и для тогдашнего читателя. Но он задумывался о том, о чем следовало бы думать руководству страны, явно не имевшему проработанной стратегии действий на Тихом океане.

Необходимо учитывать также факт исключительного влияния «неполитического» мира на массовое сознание, в том числе и применительно к социальным и политическим проблемам. Возможности собственно политической деятельности (в парламенте, партиях, тем более в правительстве) для Рёскина и Морриса, Гонкура и Брюсова были ничтожны. Можно предположить, что, избери они с самого начала политическое поприще, из них вышли бы выдающиеся политики, не уступающие Гладстону, Бисмарку или Горчакову. Но случилось только то, что случилось. Они избрали в жизни совершенно иной путь, но от участия в общественной и политической жизни своего времени не хотели и не думали отказываться. Исключительная

^{*} Статья «Колония на Суматре» не опубликована до сих пор. Обширные цитаты из нее и пересказ содержания (достаточно тенденциозный) см. в книге О. Цехновицера [131, с. 33–35], который впервые ввел ее в научный оборот.

политизированность всей тогдашней жизни подчиняла себе не только таких явно ориентированных на активную политику людей как Рёскин, Золя или Брюсов (из героев нашего исследования), но и достаточно далеких от решения сиюминутных проблем, как Реми де Гурмон или Андрей Белый. Непосредственно или опосредованно, но они нередко влияли на массовое сознание много больше, чем члены кабинетов и авторы политических передовиц в газетах, особенно если это касалось международных отношений и тем более глобальных вопросов. Проблема «образа Японии» или «японского мифа» в европейском сознании позволяет отчетливо проследить генезис и особенности этого непростого процесса и дает обильную пищу для размышлений по разным поводам, нередко напрямую не связанным с Японией.

Второй принципиально важный аспект рассмотренной темы — роль самой Японии, точнее ее политической и интеллектуальной элиты, в формировании за границей «японского мифа». Длительное время европейцы склонны были думать, что, «открыв» Японию политически, они все в ней увидели и поняли, но стремительный и неожиданный для них выход Японии на геополитическую арену показал ошибочность подобной самоуверенности. В «открытии» Японии, происходившем не только «извне», но и «изнутри», был несомненный элемент вынужденности, но элита страны успешно справилась с этим испытанием. Лидеры Японии не выпустили ситуацию из под контроля и сами решали, что показывать «варварам», а что не показывать. Пока держава набиралась сил для участия в политическом, экономическом и военном «мировом состязании», ее элиту безусловно устраивал образ «живописной Японии», с одной стороны, и вестернизирующейся, «цивилизующейся», стремящейся быть «как все» молодой и прогрессивной страны, с другой. Что же касается мифа о «желтой опасности», то его японская элита специально не конструировала — он возник из растерянности европейцев перед империалистической Японией, сбросившей маску «экзотичности» и «живописности». Но, кажется, никто так и не задумался всерьез над тем, что миф о «живописной Японии» был полон глубокого политического смысла и что в определенной ситуации философия, искусство и эстетика могут быть гораздо более политизированными и политически значимыми, нежели «настоящая» конкретная политика (особенно внешняя).

Результаты изучения «образа Японии» наглядно убеждают в необходимости междисциплинарного подхода при исследовании исто-

рико-политических проблем. Корпоративная и дисциплинарная ограниченность, традиционная для отечественных академических изысканий в сфере гуманитарных наук, привела их к кризисному состоянию, когда «своя своих не познаша». Специалисты по дипломатической и политической истории русско-японской войны, как правило, не имеют ни малейшего представления, скажем, о политической поэзии и публицистике Брюсова или о «Петербурге» Андрея Белого, а если и знают о них, то никак не соотносят с предметом своего «профессионального» изучения. А специалисты-филологи очень часто не в состоянии по существу прокомментировать тексты того же Соловьева или Белого — просто потому, что имеют очень общее и отдаленное или не имеют вовсе никакого представления о политической истории, геополитике или геостратегии и также «отделяют» писателей от политиков: дескать, поэты политикой не занимались и знать о ней ничего не могли. Подобная разобщенность и взаимная «непроницаемость» смежных по своей сути гуманитарных дисциплин приводит к формированию совершенно неадекватного представления о прошлом. Между тем мастера, к изучению наследия которых мы обращаемся, менее всего замыкались в рамках какой-то одной научной дисциплины или области творчества. Валерий Брюсов, органически совместивший в себе гениального поэта и выдающегося ученого, писал в программном предисловии к сборнику своих «научных» стихов «Дали» (1922): «... Поэт должен, по возможности, стоять на уровне современного научного знания и вправе мечтать о читателе с таким же мирозерцанием... Как ученый должен отдавать силы исследованиям, назначенным для специалистов, так художник может работать над темами, обращенными к более узким кругам» [24, Т. 3, с. 571]. А в предисловии к своей последней книге «Меа» (1924) он высказывается еще более определенно: «... Автор и в стихах этого сборника не считал возможным “приспосабливаться” к тому или иному уровню понимания. Он писал для читателя, который знает столько же, сколько он сам, и не настолько нескромен, чтобы считать такое требование преувеличенным» [24, Т. 3, с. 579]. Эти слова представляются исчерпывающей формулировкой тезиса о необходимости многостороннего, междисциплинарного подхода в гуманитарных исследованиях, более того — о невозможности достичь сколько-нибудь значительных результатов при ином подходе. Искусственно суживая предмет своего изучения и обдняя его краски, мы никогда не поймем его сущности, не сможем представить себе его генезис и соответственно не сделаем должных

выводов. Пример «образа Японии» особенно показателен еще и потому, что до сих пор эта проблема ни разу не ставилась применительно к нескольким дисциплинам сразу.

Все сказанное, разумеется, не означает, что вопрос изучен полностью и всесторонне. Уже во введении был указан целый ряд аспектов (по мнению автора, более частного характера), которые, по разным причинам, остались за пределами настоящей работы. Ее задачей было поставить проблему, очертить ее границы, наметить важнейшие направления дальнейших исследований, а также хотя бы отчасти суммировать сделанное ранее и подытожить собственные разыскания и наблюдения автора. Конечно, необходимы совместные усилия специалистов по разным дисциплинам (геополитика, военно-политическая и дипломатическая история, история журналистики, литературы и искусства, компаративистика и т. д.), чтобы в результате составила́сь полная и всесторонняя картина бытования «образа Японии» в европейском сознании во всех его формах и проявлениях. Поскольку отечественная литература исследованиями такого рода (а тем более — достойного качественного уровня) небогата, поле для работы открывается широкое, а сама работа сулит исключительно интересные и важные результаты, которые способны принести пользу и специалистам в иной области. Но это будет возможно только при условии соблюдения принципов историчности, научной объективности и междисциплинарного подхода. Если настоящая работа сумеет открыть читателю хоть какие-то новые горизонты или подходы к изучению заявленных в ней проблем, автор будет считать свою задачу выполненной.

Список использованной литературы

На русском языке:

1. Азадовский К. М., Дьяконова Е. М. Бальмонт и Япония. М., 1990.
2. Аскольдов С. А. Творчество Андрея Белого — альм. «Литературная мысль». Кн. 1. Пг., 1922.
3. Атеисты, материалисты, диалектики древнего Китая. М., 1967.
4. Бальмонт К. Д. Где мой дом? Стихотворения, художественная проза, статьи, очерки, письма. М., 1992.
5. Бедняк И. Я., Гальперин А. Л. и др. Очерки новой истории Японии. 1640–1917. М., 1958.
6. Белый А. Восток или Запад. — альм. «Эпоха». Кн. 1. М., 1918.
7. Белый А. Мастерство Гоголя. М., 1834.
8. Белый А. Петербург. М., 1979.
9. Белый А. Петербург. М., 1981. (серия «Литературные памятники»).
10. Белый А. Избранная проза. М., 1988.
11. Белый А. Стихотворения и поэмы. М., 1994.
12. Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма. Тт. 1–2. М., 1994.
13. Бельсор А. Японское общество. СПб., 1905.
14. Бенуа А. де. Вечность на стороне консерватора — «Элементы», № 3, 1993.
15. Бердслей О. Рисунки, проза, стихи, афоризмы, письма. Воспоминания и статьи о Бердслее. М., 1982.
16. Бердяев Н. А. Проблема Востока и Запада в религиозном сознании Вл. Соловьева. — О Владимире Соловьеве. Сб. первый. М., 1911.

17. Бердяев Н. А. Человек и машина. — «Вопросы философии», 1989, № 2.
18. Библиография Японии. Литература, изданная в России с 1734 по 1917 г. М., 1965
19. Большой японско-русский словарь. Под ред. Н. И. Конрада. ТТ. 1–2. М., 1970.
20. Бродский И. Сочинения. ТТ. 1–4. СПб., 1992–1995.
21. Брюнинг А. Влияние Китая и Японии на европейское искусство. — «Вестник воспитания», 1902, № 9.
22. Брюсов В. Новая эпоха во всемирной истории. — «Русская мысль», 1913, № 6.
23. Брюсов В. Неизданные стихи. М., 1935.
24. Брюсов В. Собрание сочинений. ТТ. 1–7. М., 1973–1975.
25. Брюсов В. Торжество социализма. Метерлинк-утешитель (о «желтой опасности»). Публ. В. Э. Молодякова. — «Библиография», 1993, № 3.
26. <Брюсов В. > «И грозно озирает ширь...». Геополитические мотивы в поэзии В. Брюсова. Публ. В. Э. Молодякова. — «Наш современник», 1993, № 3.
27. Брюсова И. М. Материалы к биографии Валерия Брюсова. — Брюсов В. Избранные стихи. М. — Л., 1933.
28. Буддизм в Японии. М., 1993.
29. Валери П. Об искусстве. М., 1975.
30. Ван-Гог. Письма. Л. — М., 1966.
31. Венюков М. Очерки Японии. СПб., 1869
32. «Весы». М., 1904–1909.
33. Вуд М. Уистлер. М. — СПб., 1910.
34. Выходцев П. С. Русско-японская война в литературе эпохи первой русской революции. — Революция 1905 года и русская литература. М. — Л., 1956.
35. Гаинд Л. Тёрнер. Пер. С примеч. и предисл. К. Тимирязева. М. — СПб., 1910.
36. Генон Р. Кризис современного мира. М., 1992.
37. Гонкур Э. де, Гонкур Ж. де. Дневник. Т. 2. М., 1964.
38. Грабарь И. Э. Японская цветная гравюра на дереве. М., 1903.
39. Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. М., 1979

40. Григорьева Т.П. Дао и Логос Встреча культур М., 1992.
41. Григорян В.С. Древневосточная поэзия в «Снах человечества» В. Брюсова.— Брюсовские чтения 1983 года. Ереван, 1985.
42. Громковская Л.Л. Из истории культурных взаимосвязей Японии и Европы. — «Народы Азии и Африки», 1969, № 3.
43. Гумилев Л.Н. Этногенез и биосфера Земли М., 1993.
44. Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. Л., 1988
45. Гюмбер Э. Живописная Япония. СПб., 1870.
46. Де Воллан Г. В стране восходящего солнца. СПб., 1903.
47. Демократия в Японии: опыт и уроки. М., 1991.
48. Добужинский М.В. Воспоминания. М., 1987.
49. Долин А.А. Японская поэзия на Западе: перевод — стилизация — адаптация. — Взаимодействие культур Востока и Запада. М., 1987.
50. Долгополов Л.К. Творческая история и историко-литературное значение романа А. Белого «Петербург». — Белый А. Петербург. М., 1981 (серия «Литературные памятники»).
51. Долгополов Л.К. Андрей Белый и его роман «Петербург». Л., 1988.
52. Дугин А. Пути Абсолюта. М., 1991.
53. Дугин А. Конспирология. М., 1993.
54. Дугин А. Консервативная революция. М., 1994.
55. Егоров В.Л. Послесловие. Русь противостоит Орде. — Карамзин Н.М. История государства Российского Т. IV М., 1993.
56. «Золотое руно». М., 1906—1908
57. Иванов Вяч. Стихотворения и поэмы. Л., 1978.
58. Иванов-Разумник. Вершины. Александр Блок. Андрей Белый. Пб., 1923.
59. Киплинг Р. Избранное. Л., 1980.
60. Киплинг Р. От моря до моря. М., 1983.
61. Китай и Япония в их поэзии. СПб., 1896.
62. Коневской И. Стихи и проза. М., 1904.

63. Крестовский Вс. В дальних водах и странах — Крестовский Вс. Собрание сочинений. Т. VI. СПб, б/г.
64. Кубе А Н. История фаянса Берлин, 1923.
65. Кузнецов Ю.Д., Навлицкая Г Б., Сырицын И М История Японии. М., 1988.
66. Кульюс С К Ранний Брюсов о поэзии и философии Вл Соловьева. — Блоковский сборник. VI. Тарту, 1985.
67. Лаврентьев Б. П. Карманный японско-русский словарь М., 1989.
68. Лелевич Г. В. Я. Брюсов. М. – Л., 1926
69. Ленгель М. Тайфун. (Из жизни японцев). М., 1910.
70. Ленин В И Падение Порт-Артура — Ленин В. И Полное собрание сочинений. Изд. 5. Т. 9. М, 1960.
71. Литературное наследство. Т. 27/28 М., 1937.
72. Литературное наследство Т. 85. Валерий Брюсов М., 1976
73. Литературное наследство. Т. 98 Валерий Брюсов и его корреспонденты. Кн. 1–2. М., 1991–1994.
74. Лосев А. Ф. Диалектика мифа — Лосев А. Ф. Из ранних произведений М., 1990.
75. Лоти П. Госпожа Хризантема. – Лоти П. Собрание сочинений Т. 1. М., 1910
76. Максимов Д «Новый путь» — Евгеньев-Максимов В, Максимов Д Из прошлого русской журналистики. Л., 1930.
77. Максимов Д. Валерий Брюсов и «Новый путь» — Литературное наследство. Т. 27/28. М., 1937.
78. Максимов Д. О романе-поэме Андрея Белого «Петербург». К вопросу о катарсисе — Максимов Д. Русские поэты начала века Л., 1986.
79. Малинин В Старец Елеазарова монастыря Филофей и его послания. Киев, 1901.
80. Мережковский Д. С. Полное собрание сочинений. Т. XXII. М., 1914.
81. Михайлова Ю.Д Мотоори Норинага. Жизнь и творчество М., 1988

- 82 Михайлова Ю. Д. Мотоори Норинага и «школа национальных наук». — Из истории общественной мысли Японии XVI–XIX вв. М., 1990.
- 83 Молодяков В. Э. Япония и русский символизм. (Отражение и влияние). — «Вестник Московского университета. Серия: Востоковедение», 1990, № 2.
- 84 Молодяков В. Э. Концепция «двух Востоков» и русская литература Серебряного века. — «Известия Академии наук СССР. Отделение литературы и языка», Т. 49. 1980, № 6.
- 85 Молодяков В. Э. «Восток Ксеркса» (Япония в философии истории Владимира Соловьева и Андрея Белого). — «Проблемы Дальнего Востока», 1991, № 1.
- 86 Молодяков В. Э. «Далекий и тихий вздох с берегов Японского моря». (Гонкуры об укиё-э) — «Проблемы Дальнего Востока», 1991, № 3.
- 87 Молодяков В. Э. «В лимонной гавани Иокогама» Япония в русской советской поэзии 20-х годов. — «Вестник Московского университета. Серия: Востоковедение», 1993, № 2.
- 88 Молодяков В. Э. Геополитика Валерия Брюсова. — «Библиография», 1993, № 3.
- 89 Молодяков В. Э. Традиционная культура Японии и творчество прерафаэлитов: эстетические параллели. — «Восток», 1993, № 4.
- 90 Молодяков В. Э. «Мэйдзи исин» — консервативная революция. — «Проблемы Дальнего Востока», 1993, № 6.
- 91 Молодяков В. Э. «Школа национальных наук» и формирование «японской идеи». — «Восток», 1994, № 4.
- 92 Молодяков В. Э. Историософия и геополитика: Валерий Брюсов о Востоке. — «Общественные науки и современность», 1994, № 4.
- 93 Молодяков В. Э. Япония в русской поэзии 20–30-х годов — Япония. 1993 Ежегодник. М., 1994.
- 94 Молодяков В. Э. Геостратегия «меланхолического принца» (проекты и свершения Коноэ Фумимаро). — Япония. 1994 Ежегодник. М., 1995.
- 95 Нагата Х. История философской мысли Японии. М., 1991.
- 96 Нацумэ С. Мальчуган М., 1957.

97. Нодо Л. Они не знали. М., 1904
98. Носов М.Г. Эволюция американских представлений о Японии. — Япония. 1989. Ежегодник М., 1991
99. Павлов В.Б., Петров С.А. Полковник Акаси и освободительное движение в России — «История СССР», 1990, № 6.
100. Памятники литературы древней Руси. Конец XV — первая половина XVI вв. М., 1984
101. Пастернак Б. Об искусстве М., 1990.
102. Патер В. Ренессанс. Очерки искусства и поэзии. М., 1912.
103. Перцов П.П. Брюсов в начале века — «Знамя», 1940, № 3.
104. Петров Д.В. Механизм формирования стереотипов Японии и японцев в России. — Япония и мировое сообщество Социально-психологические аспекты интернационализации. М., 1994
105. Петров-Водкин К.С. Хлыновск Пространство Эвклида Самаркандия Л., 1970.
106. Пинон Р. Борьба за Тихий океан М., 1904.
107. Письма В.Я Брюсова к П.П. Перцову. — «Печать и революция», 1926, № 7.
108. Поступальский И. Поэзия Валерия Брюсова — Брюсов В. Избранные стихи М. — Л., 1933
109. Пунин Н.Н. Японская гравюра. — «Аполлон», 1915, № 6/7
110. Рачинский Г.А. Японская поэзия М., 1914
111. Рашковский Е.Б., Хорос В.Г. Проблема «Запад-Россия-Восток» в философском наследии П.Я. Чаадаева — Восток-Запад Исследования, Переводы Публикации М., 1988
112. Розанов В.В. Ф.М. Достоевский — Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений Т. 1. СПб., 1894
113. Рудзицкий А. Эмиль Преториус Киев, 1992
114. Сизеран Р. Современная английская живопись М. 1908
115. Соловьев Вл. Памяти М.А. Хитрово — «Вестник Европы», 1896, № 3.
116. Соловьев В.С. Собрание сочинений Т. VI. СПб., б/г

117. <Соловьев В С >. Письма Владимира Сергеевича Соловьева Т. 1 СПб., 1908.
118. Соловьев Вл. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974
119. Соловьев Вл. Сочинения ТТ. 1–2 М., 1988 (серия «Философское наследие»).
120. Соловьев В. С. Сочинения. ТТ. 1–2. М., 1989 (серия «Из истории отечественной философской мысли»).
121. Соловьев Вл. Неподвижно лишь солнце любви..." Стихотворения. Проза. Письма. Воспоминания современников. М., 1990.
122. Соловьев С М. Жизнь и творческая эволюция Владимира Соловьева. Брюссель, 1977.
123. Струве П. Б. Наше «бездарное» время. — «Полярная звезда», 1906, № 16.
124. Тарасенков А. Поэзия и русско-японская война — «Локаф», 1932, № 7.
125. Уайльд О. Полное собрание сочинений. Т. 3. СПб., 1913.
126. Уайльд О. Портрет Дориана Грея. М., 1987.
127. Фаррер К. Душа Востока. М., 1924.
128. Фельдман-Конрад Н И Японско-русский учебный словарь иероглифов. М., 1977.
129. Хёрн Л. Кокоро. М.,
130. Хёрн Л. Душа Японии. М., 1918.
131. Цехновицер О. Литература и мировая война 1914–1918 гг. Л., 1938
132. Шпет Г. Г. Сочинения. М., 1989.
133. Щербатов С А. Художник в ушедшей России Нью-Йорк, 1955.
134. Эредиа Ж. М. де Трофеи М., 1973.
135. Эредиа Ж. М. де. Сонеты. М., 1994.
136. «Юность», 1989, № 6.
137. Ямпольский И. Валерий Брюсов о «Петербурге» Андрея Белого. — Ямпольский И. Поэты и прозаики. Л., 1986.
138. Япония и ее обитатели. СПб., 1904.
139. Япония. Словарь-справочник. М., 1992.

На японском языке:

140. Бандо Хироси. Порандодзин то нитиросэнсо. (Поляки и японско-русская война) Токио, 1995.
141. Гоххо то Нихон. (Ван-Гог и Япония) Токио, 1992.
142. Дзяпанидзуму-но дзидай Дзюкюсэйки кохан-но Нихон то Фурансу. (Эпоха японизма Япония и Франция во второй половине XIX века) Токио, 1983
143. Дзяпанидзуму. (Японизм). Токио, 1989.
144. Инаба Тихару. Акаси косаку (Доклад Акаси) Токио, 1995.
145. Канда Такао Нихон сюми-но тансо то корэ-ни тайсуру Нихон-но ханно (Начало японизма и реакция на него в Японии).- "Хикаку бунка кэнкю", 1962, № 3.
146. Кобаяси Таитиро. Хокусаи то Дога. (Хокусаи и Дега). Осака, 1947.
147. Кобаяси Таитиро. Нихон бидзюцу оёби инсёгаха то Тэодору Дюрэ (Японское искусство, импрессионизм и Теодор Дюрер).- "Кокука", №№ 571, 572, 1946/1947
148. Јарап то Игирису. Нитизэй бидзюцу-но корю. 1850–1930. (Япония и Британия Японо-английские связи в искусстве 1850–1930) Токио, 1992
149. "Нихон оёби нихондзин", 1918, 15 12.
150. Осима Сэйдзи Дзяпанидзуму Инсёха то укиё-э но суюхэн (Японизм. Вокруг импрессионизма и укиё-э). Токио, 1980
151. Тани Суми Соробиефу-но тэцугаку то Росиа-но сэйсин фудо-о мэгуттэ. (Философия Соловьева и проблемы русской духовности). Токио, 1990
152. Ямагути Акира. "Le Japon artistique"- ни окэру Нихон-но имэдзи (Образ Японии в "Le Japon artistique"). — "Конон дайгаку киё", 1987, № 66
153. Ямада Сисабуро Укиё-э то инсёха. (Укиё-э и импрессионизм). Токио, 1973.

На европейских языках:

154. The Aesthetic movement and the cult of Japan. London, 1972.
155. Akashi M. Rakka ryusui: colonel Akashi's report on his secret cooperation with the Russia revolutionary parties during the Russo-Japanese war. Helsinki, 1988.
156. Alcock R. The capital of the tycoon. A narrative of three years residence in Japan. Vol. 1–2. New York, 1863.
157. Baigent M., Leigh R., Lincoln H. The Holy Blood and the Holy Grail. <London>, 1990.
158. Belyi A. Antichrist. Trento, 1990.
159. Berger K. Japonismus in der westlichen Malerei. 1860–1920. Munich, 1980.
160. Buhot F. Japonisme. Paris, 1883.
161. Burgh C. de. The Getaway. CD. 1982 <японский перевод текста: 1989>.
162. Catalogue of the Van Gogh Museum's collection of Japanese prints. (Gogh-no Utopia, Japan Exhibition Catalogue) Amsterdam, 1991
163. Cheradame A. Le monde et la Guerre russo-japonaise Paris, 1906
164. Cott J. Wandering ghost. The odyssey of Lafcadio Hearn. Tokyo-New York-London, 1992
165. Dawson C. Lafcadio Hearn and the vision of Japan Baltimore- London, 1992
166. Deacon R. Kempeitai The Japanese secret service then and now. Tokyo, 1991.
167. Dufwa J. Winds from the East. A study in the art of Manet, Degas, Monet and Whistler. 1856–1886 New York, 1981.
168. Evett E. The critical reception of Japanese art in late nineteenth century Europe. Ann Arbor, 1982.
169. Gillow N. C. William Morris: art, work and socialism. — Уириаму Моррису тэн. (Выставка Вильяма Морриса) William Morris. <Tokyo>, 1989.
170. Goncourt E. de. Outamaro. Le peintre des maisons vertes. Paris 1891

171. Goncourt E. de Hokuussai. La. Peinture japonaise du XVIII-eme siecle. Paris, 1896.
172. Hearn L. Japan: an attempt at interpretation. Tokyo, 1971.
173. Hearn L. Writings from Japan. New York, 1984.
174. Hearn L. Glimpses of unfamiliar Japan. Tokyo, 1993 <два тома в одном>
175. Hearn L. Kwaidan. Stories and studies of strange things. Tokyo, 1994
176. Holme C. The influence of Japanese art on English design. Warrington, 1890.
177. James H. Pierre Loti. — James H. Essays in London and else-where. New York, 1893.
178. Japan and Britain. An Aesthetic Dialogue. 1850–1930. London, 1991
179. Japanese prints collected by Vincent Van Gogh. Amsterdam, 1978.
180. Japonisme in Art. An international symposium. Tokyo, 1980.
181. Japonisme. Japanese reflection in Western art. Sunderland, 1986
182. Le Japonisme. Paris, 1988
183. Johnson Ch. An instance of treason. Ozaki Hotsumi and the Sorge spy ring. Tokyo, 1977.
184. Johnson R. -V. Aestheticism. London, 1969
185. Konody P. G. The art of Walter Crane. London. 1902
186. Lehman J. P. The image of Japan. From feudal isolation to world power. 1850–1905. London, 1978.
187. Miner E. The Japanese tradition in British and American Literature. Princeton, 1958.
188. Murray P. A fantastic journey. The life and literature of Lafcadio Hearn. Sandgate, 1993
189. Nishimoto K. Loti en face du Japon. Quebec, 1962.
190. Nouet M. Edmond de Goncourt et les arts japonais. Tokyo, 1959
191. Ono S. A western image of Japan: What did the West see through the eyes of Loti and Hearn? Geneva, 1972
192. Petit L. Pays de mousme! Pays de guerre! Paris, 1905.
193. Pinon R. La guerre russo-japonaise et l'opinion européenne. — "Revue des deux mondes", vol. XXI, 1904, May

194. Reidemeister L. Der Japonismus in der Malerei und Graphik des 19 Jahrhunderts. Berlin, 1965.
195. Richie O. The honorable visitors. Rutland-Tokyo, 1994.
196. Ruskin J. Modern painters. Vol. 5 London, 1897.
197. Sadler A. L. The maker of modern Japan. Life of Tokugawa Ieyasu. London, 1937.
198. Sandberg J. "Japonisme" and Whistler. — "Burlington Magazine", CVI, 1964, November
199. Schwartz W. L. The imaginative interpretation of the Far East in modern French literature 1800–1925. Paris, 1927.
200. Siary G. De l'utopie à l'aporie: la représentation du Japon chez les voyageurs anglais et français de 1853 à 1912 — Corps écrit (Representations du Japon), 17, 1986.
201. Siary G. The image of Japan in European travelogues from 1853 to 1905. — "The transactions of the Asiatic Society of Japan", fourth series, vol. 2, 1987.
202. Suzuki D. T. Zen Buddhism. Selected Writings New York, 1956
203. Vallance A. The decorative art of Sir Edward Burne-Jones. — Art Annual 1900. London, 1900.
204. Weisberg G. Japonisme Japanese influence on French art 1854–1910. Cleveland, 1975.
205. Wichmann S. Japonisme Paris, 1982
206. Wilkinson E. Japan versus Europe A history of misunderstanding <London>, 1983.
207. Wolk J. van der. Japanese influences of Van Gogh. — Vincent Van Gogh. International symposium Tokyo, 1988.
208. Yamada C. F. Dialogue in art. Japan and the West. Tokyo, 1976.
209. Yokoyama T. Japan in the Victorian mind. A study of stereotyped images of a nation 1850–1880 London, 1987
210. Yves C. F. The Great Wave: the influence of Japanese woodcuts on French prints. New York, 1974.

Указатель имен

- Азадовский К. М. 15, 102–103, 133, 136, 162
Азеф Е. Ф. 153
Айвазовский И. К. 89
Акаси М. 34–35, 153, 167, 169
Акутагава Р. 42
Аннунцио Г. д' 41
Аполлинер Г. 99
Аристотель 14
Аскольдов С. А. 149, 162

Бальмонт К. Д. 12, 15, 47, 54, 57, 94, 99–106, 136, 162
Бандо Х. 35, 169
Баратынский Е. А. 77
Бартенев П. И. 128
Бедняк И. Я. 162
Белый Андрей 12–13, 15, 36, 56, 96–99, 103, 108, 110–111, 126, 132, 139, 143–148, 150–151, 153–155, 159–160, 162, 164–168, 170
Бельсор А. 109, 162
Бенедикт Р. 48
Бенуа А. Н. 94
Бенуа А. де 162
Бергер К. 58
Бёрдсли О. 12, 58, 71–79, 87, 94, 163, 169
Бердяев Н. А. 64 67–68, 112, 147, 162–163

Бёрн-Джонс Э. 12, 15, 65–66, 72–73, 75, 77–78
Бинг С. 89, 91, 95
Бисмарк О. фон 55, 158
Блок А. А. 31, 64, 111, 122, 148, 168
Богаевский К. Ф. 89
Бодлер Ш. 103
Бродский И. А. 123, 163
Брюнинг А. 86, 163
Брюсов В. Я. 12–13, 15, 37, 56, 61, 84, 94, 97, 99–100, 103–108, 110, 113, 115, 121–122, 124–143, 146, 158–161, 163–168
Брюсова И. М. 163
Бург К. де 27
Бурлюк Д. Д. 89
Бэйджент М. 9

Валери П. 80, 88, 163
Ван Цзинвэй 121
Ван-Гог В. 12, 15, 56, 58, 71, 88, 90–93, 100, 163, 169
Ван-Гог Т. 92
Венюков М. И. 11, 60, 163
Вильгельм II 125, 138–139
Виноградов П. Г. 127
Вихман З. 13, 58, 86, 88–89
Воллан Г. де 11, 60, 164
Вуд М. 72
Выходцев П. С. 163

- Гаинд Л. 71, 163
 Гальперин А. Л. 24, 162
 Гартман С. 78
 Генон Р. 14, 20, 49–50, 163
 Герье В. И. 127
 Гитлер А. 27
 Гладстон У. 55, 158
 Глоба А. 100
 Гоголь Н. В. 162
 Гонкур Э. де 12, 54, 56, 81–85, 88, 95, 100, 109, 158, 163, 166
 Гонкур Ж. де 81–82, 84, 95, 163, 166
 Гончаров И. А. 60
 Горчаков А. М. 55, 158
 Грабарь И. Э. 35, 71, 89, 94–96, 109, 136, 163
 Грант У. 43
 Григорьева Т. П. 5, 14, 69, 72, 75, 77, 163–164
 Григорян В. С. 104, 164
 Громковская Л. Л. 83, 164
 Грот Н. Я. 127
 Гумилев Л. Н. 14, 31
 Гумилев Н. С. 12, 14, 31, 99, 106, 122, 164
 Гурмон Р. де 133–134, 159
 Гюмбер Э. 56, 94, 164

 Дега Э. 58, 87–88, 169
 Дерен А. 70
 Джеймс Г. 42
 Дмитренко В. 102
 Добужинский М. В. 12, 71, 94–95, 109, 136, 164
 Долгополов Л. К. 5, 98, 146, 148, 152–153, 164
 Долин А. А. 103, 105, 164
 Достоевский Ф. М. 153, 167
 Дугин А. Г. 5, 14, 110, 129, 164
 Дьяконова Е. М. 15, 102–103, 136, 162
 Дюре Т. 169

 Евгеньев-Максимов В. Е. 165
 Евреинов Н. Н. 78
 Егоров В. Л. 122, 131, 164
 Ёкояма Т. 15

 Жерико Т. 89

 Зенон Элейский 69
 Зибольд 7
 Золя Э. 81–82, 85, 159
 Зомбарт В. 27

 Иванов Вяч. И. 99, 135, 148, 164
 Иванов-Разумник Р. В. 98, 146, 151–152, 154–155, 164
 Ии Н. 23
 Инаба Т. 35, 169
 Измоти 25

 Йейши 134

 Каваками О. 106
 Кальдерон П. 103
 Канда Т. 169
 Кандинский В. В. 87
 Карамзин Н. М. 164
 Карлейль Т. 63
 Кемпфер 7
 Кионага 78, 134
 Киплинг Р. 11, 40, 43, 46–47, 60, 67–68, 164
 Киреевский И. В. 128
 Клемансо Ж. 55
 Ключевский В. О. 127
 Кобаяси Т. 87–88, 169
 Ковалевский В. О. 100
 Кодэра Ц. 15, 92–93
 Кожебаткин А. М. 146
 Койранский А. А. 51
 Комэй 25
 Коневской И. И. 147, 164
 Коноз Ф. 28, 120–121, 166
 Конрад Н. И. 163

- Конфуций 115, 148
 Крейн К. 65
 Крестовский В. В. 11, 42, 56, 60, 109, 165
 Крижанич Ю. 30
 Криницкий Марк 129
 Крэг А.-Э. 89
 Кубе А. Н. 60, 165
 Кузнецов Ю. Д. 165
 Кульюс С. К. 128, 165
 Куприн А. И. 35
 Курбе Г. 85
 Кэдэнхэд Дж. 65
 Кэсай Э. 91
- Лаврентьев Б. П. 165
 Лакомб Ж. 89
 Ланэ А. 100
 Левинсон А. 59
 Лейтон Ф. 65
 Лелевич Г. 139–140, 142, 165
 Леман Дж. 15
 Ленгель М. 12, 31, 33–34, 51, 165
 Ленин В. И. 134, 140, 143, 165
 Леонтьев К. Н. 117, 128
 Ли Р. 9
 Линдсей 74
 Линкольн Г. 9
 Липранди И. П. 153
 Лопатин Л. М. 127
 Лосев А. Ф. 14, 18, 115, 119, 132, 165
 Лоти Пьер 11–12, 16, 18, 40–44, 46–47, 51, 58, 60, 109, 165
- Майзельс Д. Л. 105
 Маковский С. К. 77, 96–97
 Максимов Д. Е. 133, 152, 155, 165
 Малинин В. 165
 Мане Э. 12, 81–82
 Марке А. 70
- Маркс К. 30
 Мартынов Л. Н. 100
 Мартынова С. М. 117
 Мёллер А. ван ден Брук 27
 Мережковский Д. С. 94, 126, 128, 131, 165
 Метерлинк М. 138, 141–142, 163
 Мечников Л. И. 11
 Мики Киёси 120
 Минц З. Г. 118
 Михайлова Ю. Д. 39, 165–166
 Молодяков В. Э. 163, 166
 Молодякова Э. В. 3, 5
 Моне К. 12, 58, 71, 86–87, 89, 90
 Монро Дж. 120
 Морозов Е. Ф. 5, 15, 19
 Моррис У. 11–12, 15, 54, 56–57, 59, 63–68, 72, 81, 158, 170
 Мотоори Н. 30, 38, 165–166
 Мэк-Колль О. 78
- Навлицкая Г. Б. 165
 Нагаи Т. 15
 Нагата Х. 29–30, 166
 Нацумэ С. 37–38, 166
 Нодо Л. 145, 167
 Носов А. А. 118
 Носов М. Г. 167
- Ойама 136
 Оллок Р. 40
 Оно С. 16
 Осима С. 169
 Осоргин М. А. 101
 Отемер 42
- Павлов В. Б. 167
 Пастернак Б. Л. 70, 167
 Патер У. 12, 58, 75–77, 79
 Паунд Э. 99

- Перцов П. П. 107, 131–132,
 134, 137, 167
 Петров С. А. 167
 Петров Д. В. 15, 167
 Петров-Водкин К. С. 96, 167
 Петровская Н. И. 97
 Пильняк Борис 11
 Пинов Р. 167
 Писсарро К. 90
 Платон 14, 115
 По Э. 103
 Победоносцев К. П. 153
 Полонская Е. Г. 53
 Поляков С. А. 135
 Поступальский И. С. 81, 142,
 167
 Преториус Э. 94, 167
 Пти Л. 57
 Пунин Н. Н. 59–60, 167
 Пшесмыцкий З. 84

 Рафаэль 115
 Рачинский Г. А. 105, 167
 Рашковский Е. Б. 167
 Ремизов А. М. 84
 Рерих Н. К. 96, 97
 Рёскин Д. 11–12, 54, 56–58,
 62–64, 66–70, 72–76, 79, 81,
 158–159
 Ричи Д. 43
 Розанов В. В. 112, 119, 124, 167
 Ромэн Ж. 41
 Россетти Д. Г. 12, 65–66, 72–73,
 77–78
 Рудзицкий А. 167
 Руссо Ж. Ж. 30
 Руставели Шота 103
 Рябушинский Н. Н. 96

 Саади 115
 Саблин В. М. 41
 Савицкий П. Н. 122
 Сада Я. 106
 Сезанн П. 81

 Семенов М. Н. 135
 Сеферис Г. 99
 Сидоров А. А. 79
 Сизеран Р. де ла 73–74, 79,
 167
 Симидзу М. 15
 Сислей А. 89
 Соловьев В. С. 12–13, 15, 38,
 44, 56, 97, 108, 110–130,
 135, 138–139, 141, 143–149,
 151, 154, 160, 162, 165–169
 Соловьев М. С. 143
 Соловьев С. М. 119, 124, 129,
 144
 Сологуб Федор 126, 158
 Соломон С. 65
 Спенсер Г. 30
 Станюкович В. К. 129
 Стефан (Яворский) 30
 Струве П. Б. 133, 146, 151,
 154, 168
 Субхас Чандра Бос 141
 Судзуки Д. Т. 70
 Суkenобу 78
 Сырицын И. М. 165
 Сэдлер А. Л. 66
 Сяраку 74

 Тани Суми 115, 169
 Тарасенков А. К. 168
 Тёрнер Д. 57, 62, 70–73, 79, 82,
 85, 87–89, 163
 Тимирязев К. А. 71
 Тиссо Дж. 65
 Титчинг 7
 Тойкуна 134
 Токугава 25
 Толстой Л. Н. 64, 67, 123
 Топольский А. 79
 Троцкий Л. Д. 143
 Трубецкой Н. С. 122
 Трубецкой С. Н. 125, 130
 Тулуз-Лотрек А. де 12, 86–87
 Тютчев Ф. И. 128

Уайльд О. 12, 54, 58, 68, 75–77, 83, 168
 Уилкинсон Э. 6, 14–15, 55
 Уистлер У. 12, 15, 56, 58–59, 66, 72–75, 80, 90, 163
 Уитмен У. 103
 Утамаро 39, 74, 78, 83–84, 95, 109, 115, 136

 Фаррер Клод 11–12, 18, 40, 43–44, 47, 51–53, 134, 168
 Фельдман-Конрад Н. И. 26, 168
 Филофей, старец 112, 165
 Фудзимори А. 31

 Харунобу 135
 Хаусхофер К. 27–28
 Хёрн 16, 18, 40, 43–49, 51, 58, 69, 168
 Хирата А. 30, 48
 Хиросигэ 87, 89, 91, 93, 134
 Хиросима 134
 Хисамацу 74
 Хитрово М. А. 117, 167
 Хитрово С. П. 117
 Хлебников В. В. 99
 Хокусай 74, 79, 83–85, 87, 89, 93, 95, 109, 133–134, 169
 Холланд Клив 42
 Хомяков А. С. 128
 Хонъами К. 66
 Хорос В. Г. 167

 Цехновицер О. В. 168

 Чаадаев П. Я. 112, 167
 Чемберлен Б. Х. 45–46
 Черемшанова О. 100
 Чжуан-цзы 64
 Чудовский В. 59

 Шамсур 42
 Шапле Э. 89
 Шварц У. 42

Шекспир У. 115
 Шенгели Г. А. 80
 Шерадам А. 156
 Шестаков Д. П. 106, 107
 Шестаков П. Д. 107
 Шишов И. 100
 Шмитт К. 27
 Шпенглер О. 27
 Шпет Г. Г. 80, 168

 Щербатов С. А. 12, 35–36, 95, 109, 136, 168

 Энгельс Ф. 63
 Энгр Д. 85
 Эредиа Ж. М. де 12, 56–57, 80–81, 168
 Эстрей д' 42

 Юнгер Э. 27

 Ямагути А. 15, 169
 Ямада С. 169
 Ямпольский И. Г. 168

 Akashi 170
 Alcock R. 170

 Baigent M. 170
 Berger K. 170
 Buhot F. 170
 Burgh C. de. 170
 Burne-Jones E. 172

 Cheradame A. 170
 Cott J. 170
 Crane W. 171

 Dawson C. 170
 Deacon R. 170
 Degas E. 170
 Dufwa J. 170

 Evett E. 170

Gillow N. 170
Goncourt E. de 170, 171

Hearn L. 170, 171
Hokoussai 171
Holme C. 171

James H. 171
Johnson Ch. 171
Johnson R. 171

Konody P G 171

Lehman J P. 171
Leigh R. 170
Lincoln H. 170
Loti P. 171

Manet E. 170
Miner E. 171
Monet C. 170
Morris W. 170
Murray P. 171

Nishimoto K. 171
Nouet M. 171

Ono S. 171
Outamaro 170
Ozaki Hotsumi 171

Petit L. 171
Pinon R. 171

Reidemeister L. 172
Richie O. 172
Ruskin J. 172

Sadler A. L. 172
Sandberg J. 172
Schwartz W. L. 172
Siary G. 172
Suzuki D. T. 172

Tokugawa I. 172
Tuttle C. E. 45, 46

Vallance A. 172
Van Gogh 170, 171, 172

Weisberg G. 172
Whistler 170, 172
Wichmann S. 172
Wilkinson E. 172
Wolk J. 172

Yamada C. F. 172
Yokoyama T. 172
Yves C. F. 172

Summary

Vassily E. Molodiakov. *The Image of Japan in Europe and Russia, 1860 1918*. In his comprehensive study this author deals with a range of phenomena relating to the European/Russian image of Japan and the Japanese from the "opening" of this country at the 1850's up to the end of the First World War. The book analyses the genesis, evolution, ideological-political, psychological and cultural implications of the multilateral phenomena known as "the image of Japan" or (at that time) "the Japanese myth". Dealing with politics and diplomacy, literature and painting, newspapers and rumours, the author chose as a pivot of his research an interdisciplinary approach, mobile and flexible one that permits to move freely between disparate disciplines across space and time. The problem discussed in this book can be neither studied nor understood without such a synthesis.

The Introduction outlines the problems under study, explains the historical and cultural context, defines basic concepts of the work, its methodological approach and studied sources.

Chapter One "The Meiji Restoration" and the beginning of "the Japanese Myth" considers the evolution of political events in Japan prior and after conservative revolution in traditional society (as the author characterises "the Meiji Restoration") and reviews the fight between ruling elite of the Tokugawa Shogunat and traditionalist counter-elite wanted to restore the emperor's rule. The author describes how counter-elite become ruling elite during "the Meiji Restoration" and changed its attitude to foreign world and culture, decided to learn "foreign technics" but only with "Japanese spirit" as a basic element of the so-called "westernization". The author analyses in details the process of making Western "image of Japan" and paid attention to the role of Japanese ruling elite in it. Studying the making of "the Japanese myth" in his various

aspects as "Japanese espionage" or "conspiracy", this author examines such sources as French "colonial novel" (Pierre Loti, Claude Farrer), drama (Melchior Lengel), works of Lafcadio Hearn etc.

Chapter Two "Dream of Europe" (myth of "Japon artistique") considers the evolution of the "Japan-as-masterpiece-of-art" image, or using common French expressions "Japon artistique" and "objet d'art". Many European writers, essayists, painters, designers made their own image of Japan as a paradise of Arts and Crafts, country of beauty and harmony, without social conflicts and evil of industrial civilisation. The author describes (sometimes for the first time ever) origins, making and evolution of this image/myth in the life and works of John Ruskin and William Morris, James McNeil Whistler and Walter Pater, Oscar Wilde and Aubrey Beardsley in the Great Britain, Edmond de Goncourt and Jose Maria de Heredia, Edouard Manet and Edgar Degas, Claude Monet and Vincent Van-Gogh in France, Igor Grabar and Mstislav Dobujinsky, Konstantin Balmont and Valery Bryussov in Russia. It is noted that Russian image of "Japon artistique" appeared as a result of European influence, so-called "Japonisme", and not after direct contacts with Japan.

Chapter Three "Yellow peril" ("the Japanese myth" and "image of enemy") deals with a rather un-studied subject — so-called image of "yellow peril" in the works of major Russian thinkers, poets and writers of the Silver Age. For the first time the author analyses different aspects of "the Japanese myth" of philosopher and poet Vladimir Soloviev, poet and political essayist Valery Bryussov and novelist Andrey Bely. This author studies in details their works, letters, unknown or unpublished materials from archives and private collections (including his own one), opinions of contemporaries and researchers. It is noted that the image of "Japanese enemy" is an original Russian creation based on mystical intuition of Soloviev and his strength as political analyst. Bryussov and Bely as two pupils of Soloviev developed two principal sides of his genius: Bryussov was extremely talented political analyst and Bely was known for his mystical intuition.

The Afterword outlines the main conclusions of this study.

Об авторе

Молодяков Василий Элинархович родился в 1968 г. в Москве. Окончил историко-филологический факультет и аспирантуру Института стран Азии и Африки при МГУ, а также Международный институт японского языка при Университете Сока (Токио). Кандидат исторических наук. Печатается с 1988 г. Автор более ста публикаций по геополитике, военной и политической истории Японии XX века, японско-европейских и японско-русских политических и идеологических контактов, а также по истории русской литературы и философии Серебряного века (преимущественно о жизни и творчестве Валерия Брюсова), по библиофильству и библиографии; текстолог и публикатор архивных материалов. Ответственный секретарь Всероссийской ассоциации библиофилов (с 1993 г.) Автор книг «Подсудимые и победители: Заметки и размышления историка о Токийском процессе» (Токио, 1996), «Мой сон и новый, и всегдашний. »: Эзотерические искания Валерия Брюсова» (Токио, 1996), «Неизвестные поэты: Рассказы библиофила» Кн. 1–2 (СПб, 1995–1996); составитель и редактор книг: Иван Ильин «О тьме и просветлении» (М., 1991), «Венок Брюсову» (СПб., 1994), Валерий Брюсов «Из моей жизни: Автобиографическая и мемуарная проза» (М., 1994) и его же «Неизданное и несобранное» (М., 1996); автор указателей «Прижизненные издания Георгия Аркадьевича Шенгели» (М., 1994), «Справочная книга ВАБ на 1994 год» (М., 1994) «Справочная книга ВАБ на 1995 год» (М., 1995). Живет в Токио, докторант Токийского университета (отделение международных отношений). Работает над монографиями «Консервативная революция в Японии: идеология и политика» и «Берлин - Москва - Токио — история несостоявшейся оси: Перспективы военно-политического союза СССР, Германии и Японии, 1936–1941».

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	5
Глава первая. «Реставрация Мэйдзи» и начало «японского мифа».....	18
Глава вторая «Сновидение и мечта Европы» (миф о «живописной Японии»).....	54
Глава третья «Желтая опасность» («японский миф» и «образ врага»).....	108
Заключение.....	157
Список использованной литературы.....	162
Указатель имен.....	173
Summary.....	179
Об авторе.....	181

Научное издание

Молодяков Василий Элигархович

**«ОБРАЗ ЯПОНИИ» В ЕВРОПЕ И РОССИИ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА**

В авторской редакции

Обложка художника С. С. Петрова

ЛР № 040753 от 10 апреля 1996 г.

Сдано в набор 17.07.96.

Подписано в печать 25.09.96.

Формат 60×90^{1/16}. Бумага офсетная № 1.

Печать офсетная. Усл. п. л. 11,5.

Тираж 400 экз. Заказ № 234.

Институт востоковедения РАН

103031, Москва ГСП, ул. Рождественка, 12

Редакционно-издательский отдел

Заведующий отделом Ю. В. Чудодеев

Типография издательско-полиграфического
комплекса «Логос»

129164, Москва, ул. Маломосковская, 8

Как европейцы представляли себе Японию и японцев, после того как эта загадочная и удивительная страна вышла из добровольного заточения? Страна гейш, чайных домиков, хризантем? Страна коварных азиатов и жестоких самураев? Страна обольстительных иностранцев, проникающих в сокровенные тайны европейской науки и цивилизации? Такие образы, такие мифы рождало сознание европейцев — от простых обывателей до великих мыслителей и поэтов. Герои этой книги — Обри Бердсли и Винсент Ван-Гог, Эдмон де Гонкур и Владимир Соловьев, Валерий Брюсов и Андрей Белый. Книга Василия Молодякова впервые в отечественной и зарубежной литературе исследует проблему восприятия Японии и японцев с такой полнотой и в таком множестве аспектов.