

**Иванов Вячеслав**

**Н И Конрад как**

**интерпретатор**

**текста**

Иванов Вячеслав Всеволодович

Н. И. Конрад как интерпретатор текста

Подстрочные примечания перенесены в квадратные скобки.

Проблема интерпретации текста была центральной для всей многосторонней научной и литературной деятельности Н. И. Конрада. В этом он продолжал традицию классического востоковедения, ориентированного прежде всего на филологию. Главной задаче интерпретации текста подчинялось и его понимание восточной филологии как науки о текстах. В согласии с той основной линией развития русской ориенталистики, которую продолжал Н. И. Конрад, он еще в 1956 г. выдвинул программу создания нового Института восточной филологии на основе прежнего Института востоковедения. Эта его мысль, подробно аргументированная в особой статье, тогда же им напечатанной в журнале "Вопросы языкознания", сохраняет все свое значение до наших дней.

Н. И. Конрад принадлежал к младшему поколению той плеяды востоковедов, которые сделали русскую ориенталистику первых десятилетий нашего века известной далеко за пределами России. Вместе с какими учеными начинал свой путь в науке Н. И. Конрад, видно уже из того, кто были его спутники в годы первой мировой войны в длительной поездке в Японию, много значившей для понимания им страны. В том же путешествии принимали участие такие востоковеды, как О. Н. Розенберг и языковед Е. Д. Поливанов. Николай Иосифович рассказывал пишущему эти строки, что молодые ученые, приехавшие в Японию, поделили между собой области японской культуры и религий Японии, которыми каждый из них должен был заниматься: Розенбергу на долю выпали занятия

буддизмом, Конраду - добуддийскими культурными традициями. Когда через несколько лет после возвращения из этой поездки Конрад пишет статью об "Исэ моногата-ри", он в первом ее разделе характеризует три главных начала, оформившихся еще в VIII в. н. э., но продолжавших действовать и в следующие четыре века Хэйана, синтоизм, воздействие китайской культуры и буддизм. Читателю полезно будет вспомнить, что речь идет о тех самых элементах японской культуры, которые Конраду вместе с его коллегами по научной поездке всего несколько лет до того довелось изучать на месте.

По статьям и книгам Н. И. Конрада о японской и китайской литературе можно видеть, что для него понимание переводимого или исследуемого им художественного сочинения было неотделимо от контекста исторической и культурной среды. Конрад - интерпретатор текста был бы немислим без Конрада - историка культуры. Достаточно напомнить хотя бы о его замечательной характеристике мастеров занимательного городского рассказа кодан, написанной в 1941 г., но напечатанной совсем недавно [Конрад Н. И. Кодан и ракуго в период Эдо.- В кн.: Конрад Н. И. Японская литература: От "Кодзики" до Токутоми. М.: Наука, 1974, с. 343-378 (также перепечатано в кн.: Конрад Н. И. Избр. труды: Литература и театр. М.: Наука, 1978, с. 222-250)].

Истоки присущего ему понимания культур Дальнего Востока были в живом общении с народами, их создавшими.

В предшествовавшие поездке по Японии годы странствий, которые были одновременно годами учения, Н. И. Конрад совершил путешествие по Корее. Тогда им была написана одна из первых научных работ - полевое описа-

ние корейской системы родства. Ее замысел был подсказан великим этнографом Л. Я. Штернбергом. Работа осталась ненапечатанной, но незадолго до смерти Н. И. Конрад смог ее пересмотреть, чему он очень обрадовался.

Изучение средневековой японской культуры немыслимо без занятий китайской письменностью, языком и культурой. Хотя для Н. И. Конрада эти занятия были первоначально лишь сопутствующими при решении основных для него проблем японистики, позднее он выступил с многочисленными публикациями, относящимися к Китаеведению в собственном смысле слова. Не подлежит сомнению, что именно изучение взаимоотношений между китайскими и японскими элементами в письменности и языке подвело Н. И. Конрада к проблеме эквивалентности разных - языковых, письменных, культурно-исторических - способов выражения одной и той же идеи. Эта проблема все больше привлекала его внимание. В своей позднейшей большой статье о государственной латинице в Японии Н. И. Конрад дал наиболее отчетливую ее формулировку, близкую к удивительно по-современному звучащей мысли Паскаля о языках как шифрах, в которых вместо шифровальных чисел выступают слова. Постоянные размышления на эту тему объясняют и неослабевающий интерес Н. И. Конрада к опытам семиотического анализа искусства и культуры. Характерно, что в 1961 г. он был одним из участников первой конференции по применению математических методов к исследованию художественной литературы, состоявшейся в Горьком. Кроме совсем молодых энтузиастов из Москвы, в ней участвовало два академика - Н. И. Конрад и А. Н. Колмогоров.

За буквой или, вернее, за письменным знаком (в частности, иероглифическим) Конрад всегда умел почувствовать Дух, владевший автором. За знаком ему откры-

валось значение. Знак при этом мог быть и не словесным. В недавно изданной статье, написанной в 1941 г., Н. И. Конрад напоминает, что "первоначальный "И-цзин" является собранием так называемых "триграмм", т. е. рисунков из различных комбинаций трех горизонтальных линий, эти линии двух видов, цельная и разделенная посередине, рисунки в свою очередь соединяются в "гексаграммы" - комбинации из двух "триграмм". В таких схематических рисунках древние китайцы стремились передать сложившиеся у них представления о мире, природе и связанной с нею человеческой жизни и судьбе. В этом "тексте", следовательно, слов нет" [Конрад Н. И. О понятии "литература" в Китае.- В кн.: Конрад Н. И. Избр. труды: Синология. М. Наука, 1977, с. 551]. Слова, по Конраду, появились для объяснения этого текста.

Чтение любого текста мыслилось Н. И. Конрадом как его понимание. Образец понимания текста едва ли не всего нагляднее был показан им в разборе стансов Ду Фу в соотношении с традиционным комментарием. Так, пятый станс Ду Фу: "Фазаньи хвосты раскрывают дворцовое опахало! Солнце окружает чешую дракона... узнаю государево лицо" - Конрад, опираясь на традиционный комментарий, пояснял описанием дворца в Дамингуне на горе Лунгоушань, где "у трона в парадном зале действительно было большое опахало, сделанное из пышных фазаньих хвостов. Когда обе половинки этого опахала раздвигались, перед всеми представал восседавший на троне император, и в лучах солнца... действительно ярко блистал вытканый на его одеянии дракон" [Конрад Н. И. Запад и Восток. М.: Наука, 1966, с. 186]. Если традиционный комментарий давал только реальные сведения, необходимые для понимания текста, то Конрад в своем проникновении в текст шел гораздо дальше, раскрывая всю

гамму переживаний автора и среды современников, воспринимавших произведение.

Понимание роли аудитории, лишь в последнее время с отчетливостью включенное нашими исследователями в структурный анализ текста, было ясно выражено Н. И. Конрадом в его статье об "Исэ моногатари", автор которой, по словам Конрада, "рассчитывал еще на один элемент, в самом произведении отсутствующий, но для него совершенно необходимый. Этот элемент - эмоция читателя, его реакция на прочитанное. Мы знаем по всему укладу Хэйана, по его стихам, хотя бы по тому, как, при каких обстоятельствах они говорились, на что рассчитывались и пр., что эта ответная реакция читающего или слушающего подразумевалась как необходимый и равноправный элемент всякого поэтического творчества. Когда кавалер Хэйана бросал даме при мимолетной встрече во дворце коротенькое стихотворение - танка, то оно было не полно, его смысл - и фактический и эмоциональный - был совершенно недостаточен, если тут не подразумевать ответное стихотворение дамы, ее соответствующую эмоцию. Поэтому большинство хэйанских стихотворений, и главным образом те, которые более всего построены на эмоциональном начале, именно любовные, неизбежно требуют и сопровождаются ответами, т. е. дополнительными стихотворениями собеседника. Этот закон можно проследить и на нашей повести, где стихотворение кавалера почти постоянно влечет за собой ответ дамы, на который оно безусловно и рассчитывает. И это не просто ответ - это второй равнозначный элемент единого поэтического организма. И поэтому необходимо утверждать, что любое стихотворение "Исэ моногатари" в композиционном смысле теснейшим образом связано со

своим ответом" [Конрад Н. И. "Исэ моногатари". - В кн.: Конрад Н. И. Японская литература, с. 209].

Если в морфологическом анализе технических приемов построения отрывков [Там же, с. 207. Ср. там же (в написанной несколько позднее статье "Очерк японской поэтики", с. 65) идеи канона и отклонения от него, перекликающиеся с мыслями основателей ОПОЯЗа] и композиции всего текста автор цитируемой статьи, напечатанной впервые в 1921 г., созвучен находившейся тогда в расцвете морфологической школе ОПОЯЗа (к которой примыкал его товарищ по занятиям японским языком и литературой Е. Д. Поливанов), то понимание роли аудитории предвосхищает позднейшее развитие структурной поэтики, выявившей роль диалога автора и читателя.

Едва ли не самым убедительным примером раскрытия связи темы и настроения произведения с характером эпохи (при постоянном соотнесении и с эпохой, в которую работал сам исследователь) остаются разборы "Записок из кельи" Камо-но Тёмэя. Н. И. Конраду не только удалось в этих исследованиях открыть связи психологии автора и доминирующего настроения "Записок из кельи" с общей атмосферой времени. Он сумел показать, как это доминирующее настроение определило и формальную структуру текста: "...все произведение написано для оправдания одной темы; одной теме подчиняется все изложение в целом; соответственно ей располагаются по своим местам отдельные части этого изложения. Одна тема объединяет собой элементы "Записок", сцепляя их в одно неразрывное целое". В отличие от традиционных японских комментариев Н. И. Конрад пошел гораздо дальше выявления идеи мудзёкан (буддийской концепции непостоянства всего в этом мире). Он увидел, как эта единая тема определила всю композицию "Записок из

кельи". Пользуясь только что введенным морфологической школой различием фабулы и сюжета, Н. И. Конрад пришел к выводу, что "Тёмэй исходит из определенного художественного замысла и берет свою фабулу как материал для конструкции сюжета. Он оформляет данные фабулы в чисто сюжетном порядке. Этот сюжет "Записок" жизнь отшельника - данные фабулы определяет так, чтобы показать факты жизни Тёмэя только в этом одном аспекте". В целостном анализе всего произведения (начиная с его композиции и кончая отдельными стилистическими приемами) как определяемого единством темы цитируемый ранний труд Конрада близок последующим опытам наших крупнейших исследователей (и создателей) искусства, например С. М. Эйзенштейна, тяготевшего к выведению всех стилистических элементов из единой темы (что было развито в новейших работах, изучающих движение от темы к тексту) [Об этих идеях Эйзенштейна см: Иванов В. В. Очерки по истории семиотики в СССР. М.: Наука, 1976, с. 146]. Но при этом для Конрада характерно было и постоянное внимание к наследию традиционной японской поэтики. В разборе "Записок из кельи" своей задачей Н. И. Конрад считал рассмотрение их внутренней структуры с привлечением имманентных произведению критериев - положений японской теоретической поэтики. При описании композиции "Записок" в целом он ориентируется на традиционное выделение окори (зачина), хари (изложения) и мусуби (заключения). В разборе же не только общей структуры, но и стилистических черт отдельных отрывков Н. И. Конрад воспользовался также традиционным учением о "ко-о" ("призыве - отклике"). Анализ этого приема он связал и с пониманием единства всего текста как одного целого. Предложенный им анализ представляется существенным вкладом в



учение о синтаксическом параллелизме, намеченное еще акад. А. Н. Веселовским (в последнее время развитое Р. О. Якобсоном) [Относительно принципиальной значимости проблемы параллелизма и работы о нем акад. А. Н. Веселовского для современной науки см.: Баевский В. С. Проблема психологического параллелизма.- В кн.: Сибирский фольклор, вып. 4. Новосибирск, 1977, с. 57-75; см: Jakobson R. Questions de poetique. Paris Editions du Seuil, 1973, p. 234-279]. В своем разборе "Записок из кельи" Н. И. Конрад показал, как разные его части (окори и мусуби) соединяются повторением "призывов - откликов" . Анализ традиционного приема "ко-о" в этой работе связывается и с тематическим изучением единства текста, и с развитием современного учения о синтаксическом параллелизме.

Тщательный анализ приемов классической японской поэтики, осуществленный Н. И. Конрадом в 1924 г., но напечатанный полвека спустя, был необходим именно для правильного восстановления того, как понимался текст во время его написания. Тонкость проникновения Конрада в суть японской поэтической структуры можно пояснить на примере анализа использования омонимичности как одного из основных приемов японской классической поэзии. Конрад замечает, что "считалось очень красивым, если автор, создав стихотворение с определенной темой и развив ее в последовательном ходе, введет посредством использования омонимов еще один дополнительный образ, развивающий ту же тему, но с несколько другой стороны" [Конрад Н. И. Очерк японской поэтики, с. 23]. Этот прием Конрад демонстрирует на примере стихотворения из "Исэ моногатари" (2), где использована омонимичность форм нагамэ - "смотрит с тос-

кой" и нага "долгий" + амэ - "дождь". Соответственно строки

Хару-но моно тотэ

Нагамэ курасицу

могут пониматься двояко: либо как

Ведь весна теперь, и я

Все смотрю тоскливо вдаль

либо как

Ведь весна теперь - и вот

Льется долгий, долгий дождь.

[Там же, с. 23-24.]

Первое стихотворение из "Исэ моногатари" служит в той же работе Конрада для разбора более сложного примера искусного приема, создающего второй параллельный смысл стихотворения. Для первого возможного его понимания, определяемого значением слова Синобу как названия места, славившегося окрашенными тканями, нужен фактический комментарий: "...следует знать, что в древней Японии ткани окрашивались примитивным способом: на гладкую поверхность камня накладывались различные травы и цветы, поверх них расстилалась ткань и затем по ней проводили каким-нибудь плоским и тяжелым предметом; от давления из растений выступал сок, который пропитывал ткань, окрашивая ее. Получался прихотливо спутанный узор" [Там же, с. 25].

Второе чтение стихотворения связано с омонимичным словом синобу, которое означает "любить", благодаря чему "стихотворение получает иносказательный смысл; фиалочки - все девушки, которых герой не ожи-

данно для себя повстречал в этом селении; спутанность узора превращается в метафору волнения сердца" [Там же]. Соответственно стихотворение

Касуга-но но

Вака мурасаки-но

Суригоромо

Синобу-но мидарэ

Кагири сирарэдзу

может пониматься либо как

От фиалок тех,

Что здесь, в Касуга, цветут,

Мой узор одежд,

Как трава из Синобу,

Без конца запутан он

либо как

К этим девушкам,

Что здесь, в Касуга, живут,

Чувством я объят,

И волнению любви

Не ведаю границ. [Там же.]

В связи с использованием омонимов Н. И. Конрад разбирает (в частности, на примерах из "Исэ моногатари") один из других главных приемов японской поэтики - энго того типа, когда "автор употребляет какой-либо омоним в первом его значении, но вставляет в текст - не создавая нового смысла какое-нибудь слово, ассоциативно

связанное со вторым значением этого омонима" [Конрад Н. И. Очерк японской поэтики, с. 28].

В стихотворении из "Исэ моногатари" (24):

Мирумэ паки

Вага ми-о ура то

Сиранэбая

Корэнадэ ама-то

Аси таюку куру

Водорослей нет!

Бухтой стала я без них,

Отчего ж, рыбак,

Неотступно бродишь все

До изнеможенья ты?

в первой строке употребляется омоним мирумэ, означающий и "водоросли", и "встреча, свидание". Поэтому первая строка может пониматься двояко: либо "водорослей нет", либо "свиданий не будет". Но значение "водоросли" вызывает энго: "бухта", "рыбак", придавая всему стихотворению аллегорический смысл. Контекст говорит о том, что дама хочет дать понять кавалеру, что ему незачем бродить вокруг ее дома в надежде встретиться с ней" [Там же. Можно заметить, что в приводимом в "Очерке японской поэтики" (с. 28-29) подобном примере из лирической пьесы "Мацукадзе" обыгрывается омонимия мицу - "три" и "полный", на которой основывались и традиционные японские этимологии числительного ми - "три" (см.: Miller R. A, Japanese and other Altaic languages. Chicago and London: The University of Chicago press, 1971, p. 238-239).

В другом подобном стихотворении из "Исэ моногатари" (27) обыгрывается значение второй части сложного слова ай-гатами - "трудно повстречаться", где катами (с обычным при сложении озвончением первого согласного между гласными) означает "решето". Это последнее значение поддерживается энго: мидзу марасэдзи - "капли не пролить воды".

Надо то кикку  
Аигатами томо  
Наринурану  
Мидзу марасэдзи то  
Тигарасимоно о  
Отчего, скажи,  
Недоступной стала вдруг  
Взорам ты моим?  
Капли не пролить воды  
Ведь поклялись мы с тобой.

[Там же, с. 28. Выражение "капли не пролить воды" Н. И. Конрад рассматривает как ставшее фигуральным обозначение разлуки влюбленных. В качестве пояснительной иллюстрации можно сослаться на подобное поэтическое использование фразеологизмов в двух значениях у Пастернака, например: "как в воду опущена роцца" (роцца осенью).]

Стихотворение из 8 отрывка "Исэ моногатари" Н. И. Конрад анализировал как пример особенно искусного применения второго смысла стихотворения, первый смысл которого определяется тем, что герой вдали от

столицы на привале видит свои верхние одежды, разве-  
шанные на ветвях деревьев:

Карагоромо

Кицуцу нарэниси

Цума си арэба

Харубару кинуру

Таби-о си дзо омоу

Вижу: платья здесь,

Что привык я надевать,

Полы по ветру

Треплются! И грустно мне:

Как далеко мы зашли!

"Таков первый смысл стихотворения. Второй разви-  
вается параллельно благодаря тому, что здесь дан ряд  
омонимов и иносказаний: цума - "пола платья " и "жена";  
нарэру - "привыкать носить на себе" (об одежде) и "при-  
выкать к человеку" - в смысле простой любовной связи;  
при всем том сохраняется двойственное значение слова  
харубару - "трепаться на ветру" и "далеко-далеко"; еще  
сильнее оттеняется признак грусти в слове омоу "думать"  
; и, наконец, как бы подчеркивается особый смысл слова  
карагоромо "одежда", по преимуществу столичная, т. е.  
пышная, дорогая" [Конрад Н. И. На путях к созданию ро-  
мана.- В кн.: Конрад Н. И. Японская литература, с. 231].

Так возникает второй параллельный смысл:

Думается мне:

Там, в столице, далеко,

Милая жена...

Грусть на сердце у меня:

Как далеко мы зашли!

Н. И. Конрад замечает, что возможны еще и другие прочтения стихотворения: "...расстановка омонимов допускает и иную комбинацию мотивов: автор видит свою одежду, что когда-то там, в столице, вышила и поднесла ему, как обычно делалось, жена, и вспоминает об одеждах той, что осталась в столице" [Там же, с. 232]. В то же время все стихотворение акrostих, называющий цветы, растущие вокруг путников.

Подобные параллельные чтения не составляют уникальной особенности классической японской поэзии. Исследования последних лет выявили существенность аналогичной игры на омонимичности не только отдельных слов, но и целых строк в ранней греческой трагедии. Так, в "Агамемноне" Эсхила в строках, особенно важных для сюжета трагедии, "почти каждое слово поддается двойной интерпретации" [Vernant J.-P. *Ambiguite et renversement. Sur la structure enigmatique d'"Oedipe-Roi"*. - In: Vernant J.-P., Vidal-Naquet P. *Mythe et tragedie en Grece ancienne*. Paris: Francois Maspero, 1972, p. 103]. Только теперь становится очевидным, что Н. И. Конраду удалось раскрыть закономерность, управляющую построением многих шедевров мировой поэзии и шире - искусства вообще [В качестве одной из возможных иллюстраций общеэстетической значимости этого принципа можно привести высказывание уже упоминавшегося выше С. М. Эйзенштейна (хорошо знавшего иероглифику, в частности японскую, и в данной связи на нее ссылавшегося) о роли "параллельных чтений и параллельных значимостей" (см. : Иванов В. В. Указ. соч., с. 150)].

Читателю, которому более знакома новая западная поэзия, можно пояснить прием обыгрывания омонимов, сославшись на его использование у крупнейшего ее представителя - Аполлинера, к которому нередко в последнее время обращаются за аналогиями исследователи поэтики, проводя широкие сопоставления, по духу и сути близкие к синтетическим построениям Н. И. Конрада [Ср., например, в этом плане об образности Аполлинера: Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Наука, 1977, с. 181, 280]. Стихотворение Аполлинера "Chantre" ("Певчий") состоит из одной единственной строки:

Et l'unique cordeau des trompettes marines,

которая благодаря омонимичности форм cordeau - "шнур, бечевка" и cor d'eau - "водный рог" и возможности различного понимания сочетания trompettes marines (как названия старинного музыкального инструмента с одной единственной струной или обозначения морских труб) можно понимать как

Один лишь водный рог трубы морской

или как

Всего одна струна, на ней играют...

при возможности и других дополнительных прочтений. Перечисляя некоторые из них, американский переводчик Аполлинера вынужден вспомнить замечание Роберта Фроста о возможном определении поэзии как того, что теряется при переводе.

[Apollinaire Guillaume. Alcools. Poems 1898-1913. Translated by W. Meredith with an introduction and notes by F. Steegmuller. N. Y.: Anchor Books, 1965, p. 235-236.



Предлагаются три возможных английских перевода этого стихотворения из одной строки (которому А. Рувейр посвятил статью объемом в печатный лист):

1. And the single line of trumpets marine.
2. And the solitary line of speaking trumpets ( -mega-phones).
3. And the single water-horn of the sea trumpets.]

Приводя первый из цитированных примеров использования омонимичности в "Исэ моногатари", Н. И. Конрад отмечал исключительные трудности, которые возникают в подобных случаях перед переводчиком: "Перевод такого эффекта на русский язык в одном стихотворении вряд ли возможен, так как основное условие адекватного перевода в этом случае состоит не в том, чтобы ввести в одно стихотворение оба образа - "гляжу в тоске" и "долгий дождь", а в том, чтобы дать один, но двойственный, как едино и в то же время двойственно японское слово нагамэ [Конрад Н. И. Очерк японской поэтики, с. 24].

Перевод, которому столько внимания уделил Н. И. Конрад первооткрыватель японской литературы для русского читателя, был для него выражением понимания текста. Он различал три возможных вида поэтических переводов. Первый заключается в том, чтобы "воспринять общечеловеческую поэтическую наполненность стихотворения и затем, совершив обратный ход, выразить результат своего интуитивного познания в оболочке своего национального поэтического языка. Результат при этом должен получиться, с точки зрения такого подхода, совершенно бесспорный, так как за переводчиком числятся данные непосредственного опыта, очевидные сами по се-

бе и не требующие еще каких-то дополнительных подтверждений.

Второй путь заключается в безусловном следовании тем принципам, которые возведены, между прочим, и Н. С. Гумилевым. Он состоит в том, что переводчик не имеет ни малейшего права отступать в чем бы то ни было от оригинала" [Конрад Н. И. Об "Антологии китайской лирики".- В кн.: Конрад Н. И. Избр. труды: Синология, с. 588]. Со сходной позиции годом спустя после написания (1924) цитируемой статьи Н. И. Конрад разбирает прозаические переводы Ляо Чжая (Пу Сун-лина), выполненные В. М. Алексеевым. Эта его рецензия замечательна тем, что в ней сперва он дает характеристику китайского стиля Ляо Чжая, а затем сопоставляет его со стилем Алексеева, видя в нем "наиболее подготовленного русского интерпретатора" Ляо Чжая [Конрад Н. И. Рецензия на "Избранные рассказы Ляо Чжая".- Конрад Н. И. Избр. труды: Синология, с. 600]. Конрад особенно ставит в заслугу Алексееву отсутствие цветистости, добавленной при переводе на европейский язык (немецкий) в слог Ляо Чжая даже таким писателем, как Мартин Бубер.

Для понимания связи взглядов Н. И. Конрада на перевод с его культурно-историческими концепциями едва ли не всего важнее третий из путей перевода, намеченных на примере переводов из китайских поэтов еще в статье 1924 г.: "О третьем из возможных путей можно говорить пока лишь как о проблеме, очертания которой лучше всего обрисовываются в свете культурно-исторической концепции О. Шпенглера.

Если исходить из общей предпосылки "культурных кругов" с "синхронизмами" во внутреннем: содержании этих кругов - при их сопоставлении друг с другом а poste-

riori,- китайский и русский круги культуры, в пределах которых протекает, между прочим, и вся жизнь поэзии этих двух народов, будут иметь такие "синхронизмы", т. е. моменты полной эквивалентности в своей качественной относительности. Если признать раз навсегда абсолютную невозможность адекватного перевода - в силу общей невозможности адекватно повторить какое-нибудь явление, - остается устанавливать одни такие эквиваленты и пользоваться ими в качестве наиболее доступного для проникновения в чужие явления средства. Разумеется, решающую роль на этом пути играет опять-таки момент интуитивный, то непосредственное ощущение эпохи и ее продукта, которое переживается при соприкосновении с ними тем или иным способом. Здесь налицо опять такая же непосредственная данность понимания, однако - при всем том - тут возможно привлечение и объективного научного материала - данных истории; сначала как точек отправления, затем и как критериев проверки. Строгий исторический анализ отдельных кругов культуры может привести к установлению знака относительного равенства между двумя какими-нибудь явлениями каждого круга. С точки зрения такого подхода возможно предположить, что в историческом содержании русской поэзии найдется как раз то, что соответствует эпохе Тан - с ее содержанием и духом; найдется и та форма, которая будет *mutatis mutandis* равнозначущей пятисловному четверостишию, равнозначущей в аспекте "души" нашей культуры. Отыскание ее - дело соединенной работы исторического знания и интуиции и требует огромного культурно-исторического кругозора и всей полноты лингвистического знания" [Конрад Н. И. Об "Антологии китайской лирики", с. 588-589].

Одним из ярких примеров установления синхронизма между эпохой написания текста и эпохой, в которую живет переводчик, может служить предложенная Н. И. Конрадом интерпретация "Записок из кельи" Тёмэя. Благодаря этому истолкованию произведение японского автора второй половины XII в. - начала XIII в. до н. э. [здесь у Иванова явная ошибка, должно быть: "н. э." - aut.] стало созвучным и читателям 20-х годов нашего столетия.

С именем Н. И. Конрада - переводчика и интерпретатора японских художественных текстов - связан важнейший момент синхронизма японской и русской культуры. Со временем еще будет понято значение Н. И. Конрада для того обогащения русской культуры XX в. прививкой японских ветвей, которое столько значило для нашего театра и кино. Н. И. Конрад рассказывал о своих беседах о японском театре с С. М. Эйзенштейном - японистом по образованию и склонностям юности, столь напряженно изучавшим Кабуки в соотнесении с собственным творческим экспериментом. В статье Эйзенштейна о театре Кабуки можно найти прямые совпадения с работами Конрада на эту же тему (например, мысли о характере генетической связи Кабуки с дзёрури - японским кукольным театром).

[Из наблюдений Н. И. Конрада относительно древнеяпонских текстов, важных для истории театра, следует особенно отметить данный им анализ архаического исполнения "песни огня" (ниваби-но-ута) в обрядовом действии "кагура" (см.: Конрад Н. И. Театральные представления Древней Японии.- В кн.: Конрад Н. И. Избр. труды: Литература и театр, с. 316-317). Здесь Н. И. Конраду удалось выявить исходную форму такого диалога двух ритуальных групп, которая сводилась к обмену "призывов" и "

откликов" на них (ср. о греческом театре: Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М.: Наука, 1978)

Возможно, что и представление Тагюраку было по своим истокам сходным ритуальным действием, хотя позднее, как полагает Н. И. Конрад, следов обрядовости в нем уже не было (см.: Конрад Н. И. О театральном искусстве Японии VII-VIII вв.- В кн.: Театр и драматургия Японии. М.: Наука, 1965, с. 25)].

Н. И. Конрад не только сам деятельно участвовал - как переводчик и издатель сборников произведений японских авторов в русских переводах, а в последние годы жизни как руководитель серии "Литературные памятники" - в трансляции текстов между культурами. Он стремился теоретически осмыслить процесс этой трансляции. Первым в нашей науке он обратился к усвоению методов современной школы "literature comparee" ("сравнительного изучения литературы"); для него она органически продолжала с юности ему близкие идеи сравнительно-исторического литературоведения XIX в. Конрад с увлечением говорил о случайно попавшихся ему комплектах старых номеров "Zeitschrift fur vergleichende Literaturwissenschaft" ("Журнал сравнительного литературоведения"), которые он заново перечитал. Ему самому ареалы распространения литературных жанров от Японии до Прованса мыслились столь обширными, что здесь невольно вспоминаются недавние гипотезы Леви-Стросса о диффузии мифологических сюжетов в Старом и Новом Свете [См. подробнее: Иванов В. В. Клод Леви-Стросс и структурная антропология.- Природа, 1978, No 1, с. 84-86]. Впервые сравнение древнеяпонского любовного стихотворения с провансальской альбой было намечено Конрадом еще в его статье об "Исэ моногатари". Его весьма занимало типологическое сопоставление текстов, удален-

ных друг от друга в пространстве или времени (например, Полибия и Сыма Цяня в одной из лучших его статей позднего времени), но передающих сходные комплексы идей. Для него самого не существовало границ ни между разными сферами духовной деятельности, ни между разными культурами. Об изваяниях Энку, о которых мы начали узнавать из японских публикаций начала 1960-х годов, он говорил с таким же увлечением, как о роли темы времени в "Волшебной горе" Томаса Манна. Начавший выходить в 1957 г. журнал "Вестник истории мировой культуры", задуманный как издание, параллельное "Cahiers d'histoire mondiale", нашел в Конраде деятельного сотрудника, потому что к тому времени его интересы прежде всего были обращены к историко-культурному синтезу. Оттого возник и его интерес к А. Тойнби, переписка с которым была в последующие годы напечатана.

Следуя методам самого Конрада, при интерпретации написанного им научного текста постоянно следует помнить о личности автора. Едва ли не лучше всего ее можно охарактеризовать, процитировав данную им самим характеристику писателя в старинной китайской традиции: "Писатель лишь тот, на ком лежит вся целокупность "вэнь", кто сам носитель просвещения культуры - цивилизации *par excellence*. Это образованнейший прежде всего человек, и не наносно-формально, но внутренне-претворенно; человек, впитавший в себя прошлое своего народа в его чистейшей эссенции и сконцентрированной форме и затем переработавший соответственно этому весь свой психический строй. Такой писатель совершенно определенно относится и к своему творчеству; оно для него - не исход накопившимся чувствам, не запечатление своих наблюдений, не агитационное изложение своих мыслей, но служение "вэнь", свободное от узости, огра-

ниченности и косности данного момента, места, положения. Основные направления творчества - к стихии "человечества" в чистейшей форме; основное чувство писателя - сознание ответственности за каждое слово перед лицом "человеческого" и его исторического воплощения "вэнь" - культуры" [Конрад Н. И. Рецензия на "Избранные рассказы Ляо Чжая", с. 597].

Сформулированное в этих словах Н. И. Конрада понимание носителя культуры как сознающего свою ответственность "перед лицом "человеческого"" представляет интерес в нескольких отношениях. На этом примере видно, как Конрад умел оживить традиционные представления старых культур Восточной Азии, которыми он занимался. Он смог донести их до читателя в форме, созвучной нашему времени, не поступаясь строгостью филологического исследования и не допуская нарочитой модернизации. Это объяснялось тем, что в исторически данном тексте старой культуры он выявлял глубинный слой, в конечном счете соотнесенный и с данностями других, более поздних культур, в том числе и той, носителем и одним из продолжателей которой был сам Конрад. Приведенное определение носителя культуры верно и по отношению к той эпохе (Ляо Чжая), о которой писал Конрад, и как модель (далеко не всегда реализуемая) остается существенным и для последующих периодов. Сам Конрад стремился к реализации аналогичной программы претворения усвоенной им культуры во всей своей внутренней, духовной организации и деятельности, направленной на служение основным принятым им ценностям. С этим связано и то исключительное внимание, с которым Конрад относился к сохранению и передаче потомству прежних текстов культуры. Поэтому и серия "Литературные памятники" нашла в нем внимательного и заботливо-

го главного своего составителя и попечителя. Он постоянно обдумывал проекты новых переводов (в последние годы его занимал план издания трех исповедей: Августина, Ж.-Ж. Руссо и Льва Толстого), которыми считал нужным ее дополнить. Но с таким же тщанием и бережностью относился он и к трудам ушедших своих друзей и коллег, занимавшихся интерпретацией текстов древних культур и не успевших увидеть свои работы напечатанными при жизни. Достаточно напомнить о его усилиях, приведших к публикации (а затем и к увенчанию посмертно Ленинской премией) замечательного труда Н. А. Невского по дешифровке тангутских текстов. Впервые упомянув об этой работе в своей статье 1956 г., излагавшей принципы создания нового Института восточной филологии, Конрад затем много раз возвращался к оценке труда Невского: и в своем докладе о Невском, прочитанном на специальном заседании Ученого совета Ленинградского Отделения Института востоковедения; и в статье о Невском, напечатанной тогда же в "Правде" (под этой статьей Н. И. Конрад поставил и подпись автора этих строк, участвовавшего в ней только как собеседник, к разговору с которым о труде Невского не раз возвращался Конрад: деталь, характерная для щепетильности Конрада в проблемах авторства текста); и, наконец, в более подробной рецензии в "Вопросах языкознания". В открытиях Невского, за которыми ему в свое время довелось следить неотступно по мере того, как Невский день за днем (точнее, поздней ночью - они жили рядом, и Невский, как и Конрад, засидевшись за работой, заходил к Конраду поделиться новостями о тангутах) сообщал Конраду о своих выводах, Конрад особенно ценил общий подход к дешифровке. Конрад-интерпретатор текста не мог не видеть значения дешифровки как модели точной



интерпретации и перевода. Его восхищало то, как Невский раскрыл смысл тангутских иероглифов благодаря сличению тангутских текстов с параллельными тибетскими и китайскими. В дальнейших обсуждениях работы Невского Н. И. Конрада особенно занимала специфика тангутского письма, превращенного в полностью условную систему передачи значений, уже никак не связанную с пиктографическими (изобразительными) истоками, еще очевидными в ранних начертаниях китайских иероглифов.

Пример отношения Конрада к той дешифровке и интерпретации текстов, которую осуществил Невский на материале тангутских памятников, не является единичным.

Заботам об издании работ других ученых он уделял больше внимания, чем публикации собственных трудов по истории японской литературы, во всем объеме увидевших свет лишь после его смерти. В этом до конца последовательном служении общей цели, отвлекаясь от суетного и личного, сказывалось выполнение той программы жизни носителя культуры, которая цитировалась выше.

Характер настоящего издания не позволяет здесь говорить о биографических проявлениях тех черт Конрада-ученого и человека, о которых бегло уже приходилось писать [Иванов В. В. Памяти Н. И. Конрада - Труды по востоковедению, II: (Ученые записки Тартуского Государственного университета). Тарту, 1973], но без которых его облик интерпретатора текста представляется неполным.

Широта деятельности Н. И. Конрада была под стать широте его научных устремлений и познаний. Но все эти,

казалось бы, различные занятия объединялись несколькими перечисленными выше центральными идеями. От текста он шел к людям, его создавшим и понимавшим, стремясь объяснить это понимание людям другого языка и другой культуры. Восточная филология как наука о текстах, чтение текста и его перевод как понимание текста, трансляция текстов между культурами и типология по сути своей эквивалентных ("синхронизируемых"), хотя бы и предельно удаленных друг от друга, текстов предстают как разные стороны одной проблемы интерпретации текста, завещанной Н. И. Конрадом будущему поколению филологов.