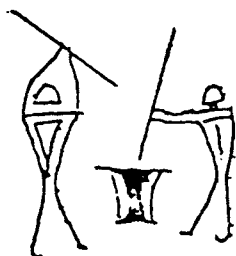
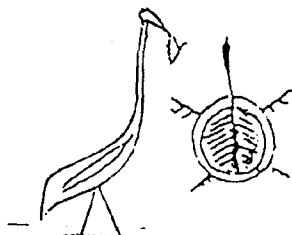


*Вещь
в японской
культуре*

Центр по изучению современной Японии
The Center for Contemporary Japanese Studies



Вещь в японской культуре



Москва

Издательская фирма «Восточная литература» РАН
2003

УДК 008
ББК 71.04
В40

Автор идеи
Н.С.Николаева

Составители
Н.Г.Анарина, Е.М.Дьяконова

Редактор издательства
С.В.Веснина

В40 **Вещь** в японской культуре / Сост. Н.Г. Анарина, Е.М.Дьяконова. — М. : Вост. лит., 2003. — 262 с. : илл. — ISBN 5-02-018350-4 (в обл.).

Настоящий труд представляет собой собрание статей известных японоведов. Книга посвящена активно разрабатываемой в современной науке теме о смысле «вещей» в пространстве культуры. Статьи размещены в хронологическом порядке и охватывают обширный временной пласт — от древности до сегодняшнего дня; написаны на материале археологии, истории, изобразительного искусства, литературы, театра, музыки и ритуалов. Повышенное внимание к вещи в Японии, поэтизация, мифологизация и сакрализация мира вещей, многомерный «язык» взаимодействия вещей между собой и с человеком в ритуалах и церемониях, вещь как дар или знак отличия в социальном обиходе и как примета культурно-исторических эпох — таковы концептуальные подходы авторов к этой интереснейшей теме.

ББК 71.04

ISBN 5-02-018350-4

© Н.Г.Анарина, Е.М.Дьяконова, составление, 2003
© Издательская фирма
«Восточная литература» РАН, 2003

Предисловие

Идея издать сборник на тему «вещь в японской культуре» возникла в 2001 г. на одном из семинаров московских японоведов, специалистов по истории и культуре. Доклад известного искусствоведа Н.С.Николаевой «Природа и вещь в японской культуре» вызвал живейший отклик. Стало очевидно: тема «вещь» может быть весьма плодотворно изучена в контексте японской культуры и ей должен быть посвящен коллективный труд, сборник статей. Н.С.Николаева заявила эту тему столь убедительно и своевременно, что пробудила вкус к ней у многих японоведов.

Упомянем, справедливости ради, статью Е.М.Дьяконовой «Природа, люди, вещи и способы их отражения в поэзии трехстиший», опубликованную более 17 лет назад в сборнике «Человек и мир в японской культуре» (М., 1985. Отв. ред. Т.П.Григорьева), где названная тема впервые прозвучала в японоведении.

Наиболее многогранно эта тема была разработана у нас преимущественно искусствоведами на материале русского и западного искусства. В 1984 г. в Москве проходили традиционные Випперовские чтения, которые так и назывались: «Вещь в искусстве». Материалы чтений вышли в свет в 1986 г. под тем же названием. Участников этих чтений более всего интересовал «образ вещи», причем в большинстве случаев — вещи художественной.

Теоретическое осмысление проблемы было предложено академиком В.Н.Топоровым в его известном труде «Вещь в антропоцентрической перспективе (апология Плюшкина)», в котором темы «человек и вещь» и «смысл вещи» решаются в философском аспекте¹. Среди востоковедов еще только Т.Я.Елизаренкова отозвалась на эту тему: в ее книге «Слова и вещи в Ригведе» (М., 1999), в частности, выдвигается тезис о том, что вещи в архаике обслуживали «идеологию кругового обмена дарами». Коснулся этой темы, не выделяя ее как свою особую задачу, и В.В.Малявин².

Наконец, следует принять во внимание, что за последние 20 лет российскому читателю стали доступны философские труды и духовная литература самого широкого диапазона, где затрагивается обсуждаемая тема.

В контексте вышеизложенного появление нашего сборника представляется вполне закономерным. Японский материал позволяет развить и углубить тему, обратиться к пласту культуры, который пока мало освоен востоковедами.

В этом сборнике мы предлагаем свою, японоведческую концепцию вещи, которая может быть сведена к следующим положениям.

¹ См.: Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М., 1995.

² Малявин В.В. Китайская цивилизация. М., 2000.

Важная часть японской культуры — «вещепочитание», ибо вещь рассматривалась в традиционном японском обществе в космоцентрической перспективе, благодаря чему происходили мифологизация и поэтизация мира вещей. Вещи суть проявление Дао; как все сущее, они саморождаются, но через посредство человека. Они также несут в себе энергии древних традиций, и потому в пространстве культа, ритуала, церемонии, праздника и культово значимых театральных представлений вещи говорят с человеком на вневербальном языке символов. Вынос и показ вещей в ритуале — ярчайшее проявление этого немого языка, это демонстрация истины, важнейших сущностей.

В Японии есть особая, внутренняя взаимосвязь человека и вещи. Японцам свойственны тихо-чуткое восприятие и тонкая впечатлительность, которые порождают потребность вглядываться в вещи, проникать их. Весь жизненный уклад японцев окутан этой чарующей атмосферой повышенного внимания человека к вещи, даже самой незначительной, даже той, что относится на первый взгляд к области быта. Чистоплотность японцев не столько гигиеническое, сколько духовное свойство, поэтому всякая вещь неизменно имеет свое место и даже обиталище (отсюда — «культ» коробов, ящиков, упаковок) и идеально содержится. В прикосновении к вещам здесь также не увидишь ни грубого жеста, ни безразличия. Соприкосновение с вещью происходит в ритме дыхания. Именно через вещь происходит для японца самое близкое и органичное общение с прошлым, с древностью, приобщение к Единому, к Дао, ибо вещь наделена для него и «языком», и «душой», и «духом», причем без догматической связи с каким-то одним вероучением, но в целостном, живом мировосприятии. Все это ярко выражено в японской словесности, где вещи, по признанию самих японцев, как бы вырастают в размерах, обретают высокое значение.

В то же время вещи художественные или драгоценные могут иметь значение иерархических символов и знаков отличия; они выполняют роль посредника в общении, при выражении человеком своей симпатии, доброго отношения к другому человеку. Такие вещи служат и красноречивой приметой культурно-исторических эпох.

Существует сложный условный язык взаимодействия вещей, их канонический «синтаксис», внятно заявивший о себе уже в древних ритуалах, разлившийся по всему полю японской культуры и филигранно разработанный в чайном действе и многих церемониалах.

Наконец, само слово «вещь» (*моно*) в японском языке содержит в себе всеобъемлющие смыслы и может быть словом-заместителем, словом-названием или словом-именем для любых сущностей, даже для древних японских богов *ками*.

Весь названный круг идей представлен в статьях нашего сборника, который, мы надеемся, явится интересным продолжением разговора о вещи как «физике» и «метафизике» культуры.

Н.Г.Анарина, Е.М.Дьяконова

«Вещь» и моно
в понятиях
и ритуалах

1

Слову «вещь» — теме данного сборника — достаточно легко подыскиваются взаимоднозначные соответствия как в старых, так и новых европейских языках. В случае с японским языком прежде всего приходит на ум слово *моно*, однако, вероятно, было бы неосмотрительно всегда переводить слово «вещь» японским *моно*; во всяком случае, любой понятийный японский словарь специально оговаривает, что понятие «вещь» в привычном европейском смысле (лат. *rēs*, нем. *Ding*, фр. *chose* и т.п.) и *моно* не совпадают по ряду признаков.

Одним из основных различий является категория одушевленности: *моно* включает в себя не только неодушевленные объекты, но и одушевленные явления мира, в то же время европейская «вещь» исключает одушевленность и противопоставляется ей («бездушные вещи»). Слово «вещь» — не только в философском, но и в бытовом смысле — при переходе в сферу японской культуры требует пространной объяснительной конструкции и в зависимости от контекста может быть переведено разными словами и понятиями. Точно так же и японское слово *моно* не всегда может быть передано по-русски посредством слова «вещь».

Как свидетельствуют примеры из ранних памятников письменности, в японской культуре слово *моно* всегда существовало в разных ипостасях — как неодушевленная вещь (т.е., говоря на европейский лад, как «внешне конечное, отграниченное от других и законченное образование»), как живое существо (зверь, тварь), как человек, как сверхъестественный дух и т.д.

Разумеется, на письме эти ипостаси могут быть легко разведены с помощью значимых иероглифов. Однако этот способ различения, теперь кажущийся естественным, не всегда был актуален, да и применялся не всегда: например, в антологии «Манъёсю» это слово и в одушевленной и в неодушевленной ипостаси во многих случаях записывалось одним и тем же иероглифическим биномом, использованным в чисто фонетической функции, т.е. передающим только звучание слова *моно*, без иконолического изображения значения. Значение, таким образом, восстанавливалось по контексту песни.

Все сказанное выше свидетельствует о том, что мы здесь имеем дело, собственно, всего лишь с одной лексемой, но имеющей весьма широкое поле значений; здесь же отметим, что наличие всех этих значений у слова *моно* — явление именно японского языка, поскольку по-китайски эти слова, обозначающие неодушевленную вещь и живое существо, не только записываются разными иероглифами, но и фонетически представляют собой разные лексические единицы (правда, хотя по-китайски это явно два разных слова, по-разному звучащие, поля их значений тоже могут пересекаться).

Если посмотреть, какие именно значения слова *моно* чаще всего встречаются в поэтической антологии «Манъёсю», то мы увидим, что значения эти в большом числе случаев оказываются принципиально неопределенными — они отсылают не к конкретным объектам, а скорее к неким указующим жестам в сторону объектов и намекам на них. Эти значения-субстантиваты можно было бы перевести как «то, что...», «тот, кто...», «это», «нечто», «свойство», «оно», «существо». Эта функция наблюдается во многих из подобранных нами примеров «Манъёсю», где встречается слово *моно*, и чаще всего в соответствующих переводах А.Е.Глушкиной слово это вообще не участвует (да и любой другой переводчик, вероятно, не счел бы возможным и нужным передавать такое значение слова *моно*). Таким образом, «вещественность» этой вещи реализуется в довольно малом числе случаев, а в оставшихся примерах значением слова будет, как уже говорилось выше, «человек», «существо», «зверь», «дух» и т.п.

Особенно ярко эта «бесплотность» понятия *моно* проявляется в старояпонских двукорневых словах вроде *моно-омоу*, *моно-моосу*, *моно-гана-си* — таких слов в древних памятниках десятки. Значат эти слова примерно то же, что и без части *моно*, т.е. «думать, любить», «говорить, обмениваться словами», «грустный, грустить» соответственно, но прибавление *моно* придает понятию оттенок самопроизвольности, безотчетности.

2

До сих пор рассуждения наши носили довольно отвлеченный характер, теперь, с учетом этих особенностей японского *моно*, перейдем к рассмотрению вопроса о том, какую роль играют вещи в мире первых японских письменных памятников. В мифологических сводах VIII в. мы

находим первые закреплённые письменно представления о мире, его прошлом и настоящем, каким оно было или каким оно должно было быть, а также представления о вещах и отношениях между людьми и вещами. На основании тех же памятников можно будет говорить о месте, которое занимали вещи в ранних ритуалах, возносимых перед *ками*, божествами Неба–Земли.

Современное состояние этой проблемы, т.е. вещь в современном ритуале, находится за рамками настоящей статьи, скажем только, что современная картина, вероятно, будет сложносоставной и можно будет выделить в ней не только местные черты, но и элементы буддийского и христианского влияния, а также множество иных распространённых ныне не только в Японии черт. В настоящей статье мы коснёмся (по преимуществу в гипотетическом модусе) вопроса о том, каково было положение дел в эпоху условной древности, т.е. в период создания первых мифологических сводов «Кодзики» и «Нихон сёки», а также непосредственно перед этим, когда христианского влияния уже не существовало, а буддийская революция в культуре уже началась, хотя затронула, по-видимому, ещё не все уровни и сферы жизни на Островах. Правда, и синтоизма как такового в его нынешнем понимании ещё не было. Скорее, существовали разнообразные культы и верования, некогда принесённые на Острова разными этнокультурными группами, и одновременно с этим, надо полагать, имелись и представления о вещах и их роли в социальной жизни, о которых можно отчасти судить по древним письменным памятникам.

3

Одним из фундаментальных свойств вещи в свете нашей проблематики является, как можно предположить, или её «пред-данность», т.е. существование до появления богов и людей, или её сотворённость богами или людьми, или же её самовозникновение в мифологическую эпоху. Затем, вероятно, можно ожидать в текстах появления понятия владения вещами.

Такие «пред-данные» вещи мы встречаем в первых же строках «Нихон сёки»: «В древности, когда Небо–Земля были не разрезаны и Инь–Ян не были разделены, мешанина была подобна куриному яйцу, темна и содержала почку. И вот, чистое-светлое истончилось-растянулось и стало Небом, а тяжелое-мутное удержалось-застряло и стало Землей»¹. И в оригинале на камбуне (японский вариант старописьменного китайского языка), и в старояпонской расшифровке текста присутствует иероглиф или записанное слоговой азбукой слово *моно* — после определения «чистое-светлое» и «тяжелое-мутное». (В переводе это слово никак

¹ Нихон сёки. Анналы Японии. Свитки 1–30. Пер. со ст.-яп. и коммент. Л.М.Ермаковой (св. 1–16) и А.Н.Мещерякова (св. 17–30). СПб., 1997, с. 115.

не передано, однако попытка передать по-русски это *моно* как «субстанция», «начало» и т.п. привела бы, вероятно, к навязыванию категорий, свойственных культуре переводчика, а не оригинала, хотя зло это неизбежное.) Итак, первое же *моно* в мифологическом своде «Нихон сёки» употребляется для обозначения основополагающего и центрального понятия дальневосточного мировоззрения — речь идет о фундаментальном китайском биноме Небо–Земля.

Следующая категория вещей *моно*, представленная в начале «Нихон сёки», в свитках, повествующих об «эпохе богов», — это вещи, являющие собой или культурные изобретения, даруемые божествами, или магические предметы, или жертвоприношения богам, или подношения/дань. Вот наиболее характерные примеры.

«Укэмоти-но ками головой вертит: повернет в сторону страны — выходит изо рта вареный рис, повернет в сторону моря — выходит изо рта то, что (*моно*) с плавником широким, и то, что (*моно*) с плавником узким, повернет в сторону гор — выходит изо рта то, что (*моно*) с грубым волосом, и то, что (*моно*) с мягким волосом. Вот, все эти вещи всех видов на сотню столиков были поставлены и в дар поднесены. И разгневался тогда Цукуёми-но ками, раскрасневшись, и так сказал: „Это скверна и унижение. Какова дерзость — кормить меня тем (*моно*), что выплюнуто из твоего рта!“».

В вышеприведенной цитате интересно не только употребление слова *моно*, достаточно красноречивое само по себе, но и то обстоятельство, что перечисленные чудесные блага, перейдя в молитвословия *норито*, оказываются жертвоприношениями богам, например: «...всех видов дары поднесу... и мягкий рис, и грубый рис, из того, что в горах живет, — с мягкой шерстью, с грубой шерстью... из того, что в Равнинах Синих Моря живет, — с плавником широким, с плавником узким...»².

Однако, продолжим цитату из «Нихон сёки»: разгневавшись, что божество еды собирается кормить его тем, что оно выплюнуло изо рта, Цукуёми-но ками убивает Укэмоти-но ками, и тогда, как говорится далее в том же фрагменте, «из головы божества Укэмоти-но ками произошли коровы и лошади, из лба — просо, из бровей — тутовые коконы, из глаз — куриное просо *хиэ*, из чрева — рис, из потайного места — пшеница, бобы и фасоль... И обрадовалась тогда Аматаэрасу-оо-ками, и рекла: „Все эти вещи (*моно*) будет есть и тем жить Явленная в Мир Зеленая Жизненная Поросль“»³. Таково появление в мире культурных благ как первых домашних животных и злаков.

² Норито. Сэмми. Пер., иссл. и коммент. Л.М.Ермаковой. (Памятники письменности Востока. ХСVII.) М., 1991, с. 100.

³ Там же, с. 129. Сюжет о рождении еды и злаков из мертвого тела — один из наиболее распространенных в разных мифологиях мира (так называемая мифологема Хайпувеле). «Явленная в Мир Зеленая Жизненная Поросль» — народ Поднебесной.

К этой же группе волшебных «первоначальных» примыкают счастливые предметы-сокровища, встречающиеся в более поздних свитках (свиток 6): «В 3-м месяце весной 3-го года прибыл Амэ-но хибоко, сын короля Силла.. Он привез одну яшму с толстыми крыльями, одну яшму с высокими ногами, одну блестящую красную яшму, один кинжал Идзуси, одно копые Идзуси, одно солнечное зеркало, одни медвежьи *химороги* — всего семь вещей. Их хранят в стране Тадима-но куни, это они являются божественными вещами (*ками-но моно*)»⁴.

Аналогичное перечисление магических предметов находим и в 8-м свитке: «Итотэ, предок агата-нуси Ито в Цукуси, услышав о приезде государя, вырвал дерево *сакаки* с пятью сотнями ветвей, восставил их на носу ладьи, к верхним ветвям ожерелье из яшмы в восемь мер длины привесил, к средним ветвям — зеркало из белой меди, к нижним ветвям — меч в десять кулаков длиной, вышел встречать государя к острову Хикэ-сима и поднес все это. И сказал-проговорил так: „Твой раб дерзко подносит тебе эти вещи (*моно*), чтобы государь правил миром так же гибко, как изгибается эта яшма, чтобы он видел горы, и реки, и равнину моря так же ясно, как [ясно] это зеркало из белой меди, чтобы он усмирил Поднебесную, сжимая в руке этот меч в десять кулаков длиной“».

В том же свитке содержится распоряжение императора Суйнин прекратить традицию «следования живых за мертвыми», т.е. упразднить обряд захоронения заживо слуг, поставив вместо них «фигурки людей и лошадей из глины» — *татэмоно*, «стоящие вещи».

Интересен также пример в 11-м свитке «Нихон сёки» (правление императора Нинтоку, исторического персонажа, правившего, по-видимому, в начале V в. и погребенного в самом большом в Японии кургане, формой напоминающем замочную скважину). В одном из фрагментов свитка два брата не могут договориться о том, кто будет править взамен умершего императора — каждый стремится уступить эту честь другому и восхваляет брата: «Ведь мощь твоих деяний подобна [первоначальному] сотворению вещей (*моно*) [божествами]». Здесь понятие *моно* обнаруживает способность к обозначению всех существующих вещей, существ, явлений, вытекая более частое в этих случаях слово *банбуцу*, иероглифический китайский бином, означающий «десять тысяч вещей», «все вещи», «всё».

Очевидно, что вышеприведенные примеры *моно*, одушевленные и неодушевленные, относятся к категории предметов, явлений и существ, имеющих особые, сверхбыденные функции, вещи же, не наделенные этой специфической природой, в категорию *моно* практически не попадают и этим словом не называются, во всяком случае, в наиболее ранних свитках «Нихон сёки».

⁴ Норито. Сэмми, с. 221. *Химороги* — вечнозеленое дерево, куда во время обряда нисходит призываемое божество.

На основании изложенного выше вполне закономерным покажется двухосновное слово, появившееся со времен Хэйан, — *моно-моодэ* или *моно-маири*, т.е. посещение священного места с целью испрашивания для себя какого-нибудь конкретного блага. В самих этих словах — «хождение к вещам» — слово *моно* («вещи») означает, по некоторым толкованиям, неиспрашиваемую вещь или благо, а сам спиритуральный объект паломничества — Будду или божество Неба-Земли, буддийский храм или синтоистское святилище (*моно-моодэ* в значении «посещение храма» см., например, в «Записках у изголовья» Сэй Сёнагон, 25, гл. «Сусамадзики моно» — в переводе В.Н.Марковой глава называется «То, что наводит уныние»).

4

Представляется интересным в связи с понятием «вещь» рассмотреть вопрос об идее принадлежности вещи или человека и способах выражения этой идеи в ранних памятниках. В упомянутых мифологических сводах притязательность и принадлежность имеют свои особенности.

Утверждения о принадлежности, или обладании, встречаются наиболее часто в случаях, когда речь идет о терминах родства и семейных отношений — прилагаясь к понятиям вроде «брат», «сестра» «сын», «жена» и т.п. Особую роль играет здесь сфера отношений с предками — обладание определенным предком есть, по-видимому, фундаментальный род обладания, поскольку именно оно формулируется в памятниках наиболее однозначно и категорично. Этот же род обладания подвергается сомнению, становится предметом оспаривания, доказывается с помощью ордалий кипятком, заносится в священные реестры и т.п.

Примерно вторая по численности группа выражений, включающих понятие «мой», связана с императором — «мой государь», или же, от имени императора, — «моя обитель», «мои воины», «мое священное сокровище» (народ. — Л.Е.), «мой век» (от имени повелителя-предка) и т.п.

Разберем, по возможности, кратко примеры обладания, так сказать, конкретными вещами.

Довольно ранний — и единственный — случай оспаривания принадлежности в мифологических сводах связан с порождением детей. Это действие производили Аматаэрасу и Сусаноо, разгрызая бусы из изогнутой яшмы и жемчужины, а потом у них изо рта (мифологический заменитель женской утробы) рождались дети. Право на обладание детьми и предметами, с помощью которых производилось рождение и доказывалась чистота помыслов, стало причиной распри между двумя божествами.

Другая модель — конфликт двух братьев — Отрока Морской Удачи и Отрока Горной Удачи. Они обменялись на время своими снастями — охотничьими и рыболовными орудиями, Отрок Горной удачи потерял крючок брата, затем — с помощью морского царя — вновь нашел, а потом вернул брату вместе с заклинанием-порчей и взял верх над братом, став его повелителем. Вероятно, достаточно легко показать, что на самом деле такие вещи, как крючок, сохраняют архаическое свойство быть неотъемлемыми атрибутами персонажей, близкими к неотчуждаемым категориям, подобным частям тела. Инструменты выступают в подобной роли довольно часто, и владение этими предметами в мифе представляет собой собственность особого характера. Подобным же образом магическую силу и непосредственную телесную связь с владельцем имеет гребень первопредка Идзанаги, который бросил его, спасаясь от ведьм загробного царства, и из гребня выросла бамбуковая роща, а до этого, отломив крайний зубец, бог использовал его в подземном царстве как факел.

Многие вещи и явления, включая землю, в мифологических сводах потенциально оказываются объектом владения или меняют хозяина путем добывания, захвата, уступки, дарения, тем не менее в мифологических сводах категория принадлежности относительно этих объектов практически не упоминается и не закрепляется в слове. Присвоение не абсолютно, и после совершения одного из этих актов, будь то захват, дарение или что-либо другое, право контроля над обретенной вещью, как свидетельствуют источники, должно время от времени ритуально воспроизводиться и утверждаться теми или иными способами, прежде всего магическими.

Наиболее известный пример подтверждения владения — действие, которое совершали древние императоры с определенной периодичностью, это *куними* — «осматривание земель» с высокой точки. Первый случай магического осматривания и славословия земли приписывается в «Нихон сёки» легендарному первоимператору Дзимму: как говорится в «Нихон сёки», «он взошел на холм Хоома-но ока в Вакигами, обозрел страну и рек: „Ах, какую прекрасную страну я получил! Хоть эта страна бумажной шелковицы узкая, но похожа она на выгнувшуюся стрекозу [яп. *акидзу*]“, — так рек. Отсюда впервые пошло название Акидзу-сима, Стрекозиные острова». Сюда же составители «Нихон сёки» выписывают мифологический прецедент «обозрения страны», относящийся к «эре богов» и содержащий формулу, плохо поддающуюся толкованию: «В древности Изанаки-но микото, нарекая страну, сказал: „Ямато — это страна легких заливов, страна тысяч узких копий, воистину превосходная страна каменных колец“». В песнях «Манъёсю» «обведение страны взглядом» с сопутствующими формулами славословия также имеет целью общую стабильность и благополучие народа, и наряду с этим подержание статус-кво по части границ владений. (Помимо этого «обведения взглядом» границы страны обозначались как те рубежи, ко-

торые может достичь войско — пешком, верхом или вплавь, — т.е. как вещи, обретаемые физическим контактом.) Выражение «моя земля» также, хоть и очень редко, можно встретить в мифологических сводах, но это всякий раз не территория как конкретно-географическое определение, а скорее как идеологическое понятие («доверенная божествами-предками страна»).

Отдельно стоит сказать о притяжательности, участвующей в определении понятия «я», которое встречается еще в «Кодзики» и затем переходит в лирическую поэзию «Манъёсю». Во многих случаях «я» выражается через *вага ми*, «мое тело». Эта конкретная телесность старояпонского «я» кажется вполне сопоставимой с аналогичным понятием в индоевропейских языках, которое, как считают некоторые исследователи, на раннем этапе означало что-то вроде «здесь стоящий», т.е. обозначало определенное и отъединенное место в пространстве.

5

Теперь скажем несколько слов о роли вещи в раннесредневековом ритуале.

Как известно, согласно японским верованиям, японские божества не пребывают в синтоистских святилищах постоянно. Устоявшаяся уже довольно давно и принятая в наше время практика состоит в том, что божества в определенное время призываются в святилища и кумирни, после их прибытия перед ними читают молебствия, их увеселяют, устраивая ритуальное исполнение особых песен и танцев, проводят церемонии встреч и проводов божеств.

Однако, по-видимому, так было не всегда. Выше, среди малопонятных чудесных предметов *моно*, подносимых императору, мы упоминали, в частности, слово *химороги*, обозначающее вечнозеленое дерево, каким-то образом выделенное среди остальных (обнесенное соломой веревкой, небольшим рвом, отмеченное привязанными к нему мелкими предметами — скрученной бумагой, приношениями и т.п.) или же срубленное и перенесенное в специально предназначенное для него место. Нам раньше уже доводилось писать о нехрамовых площадках для отправления культов — священных рощах, или насыпанных рукой человека и специально организованных гудах камней, или особенно больших либо стоящих отдельно деревьях⁵. В такие объекты призывались божества, и для их нисхождения и вселения в эти объекты предпринимались специальные меры и требовались определенные действия участников обряда.

⁵ Подробнее об этом см.: Ермакова А.М. Речи богов и песни людей. М., 1991.

Значение рощи и дерева сохранилось в памяти культуры до сих пор. Недаром и теперь при строительстве святилища необходимым условием будет насаждение вокруг него деревьев. При строительстве современных жилых домов и поныне рубка деревьев нередко сопровождается приглашением синтоистского священника для «умиротворения духа дерева».

В настоящее время, как известно, всякое перемещение божеств сопровождается эскортом священнослужителей, несущих копьа, луки, мечи и тому подобные атрибуты, которые обычно толкуются как средства охраны невидимых богов от злых духов. Однако, по-видимому, правы те авторы (в их числе известный исследователь Кониси Дзинъити, а также синтоистский теолог и настоятель святилища Маюми Цунэтада), которые полагают, что все эти предметы остались от тех времен, когда агент обряда брал в руки лук со стрелами или копье для того, чтобы привлечь в этот деревянный предмет божество, в честь которого, собственно, данный обряд и совершался.

То обстоятельство, что все эти предметы в руке служили временным местом пребывания божества на время обряда, доказывается, например, средневековыми текстами и описаниями, содержащимися в записях обрядовых песен хэйанских времен. Это так называемые песни *кагура*, которые исполнялись в трех отделениях. Первое отделение так и называлось — *торимоно* (букв. «вещи, которые держат в руке»), и суть его заключалась в многочисленных призывах к богам спуститься вниз (*камиороси* — «спуск богов»). Считается, что сопровождавшие эту часть тексты даже в самых ранних записях IX в. представляли собой уже вполне литературные пятистишия (а до нас дошли только тексты X в.), хотя возможно, что они были составлены придворными поэтами еще в период Нара с учетом обрядовых традиций.

Торимоно как часть ритуала проводилось поздней ночью при торжественном разжигании костров. Песни исполнялись поочередно двумя полухориями (так называемое амебейное пение).

Упомянутые *торимоно* могли быть весьма разнообразны — ветка вечнозеленого дерева *сакаки*, бамбук *саса*, посох, разные виды луков, меч, копье, черпак из тыквы и многие другие — их более 30. Кстати говоря, меч или копье обычно даже не заостряли, они были тупые и в качестве боевого оружия совершенно непригодные, в луке же использовали прежде всего тетиву для извлечения звука, отпугивающего злых духов.

Приведем две первые песни, связанные с *торимоно*:

Ветка сакаки

Основной хор

Чтобы вдохнуть аромат
Листьев *сакаки*,
Пришли сюда
Восьми десятков родов люди,
Здесь собрались, здесь собрались.

Младший хор

На горе Мимуро,
Что за оградой богов,
Листья *сакаки*
Пред божествами
Разрослись густо, разрослись густо...

Посох

Основной хор

Этот посох —
Чей же это посох?
Это посох из обители
Богини Тоёока-химэ,
Шест из обители.

Младший хор

Вот он — тот посох,
Вот он — тот посох,
Что дал мне житель гор,
Пройдя поутру
Склон Встреч — Аусака⁶.

Песни эти довольно разнообразны, и все они в целом отчетливо рисуют функцию этих вещей *моно* в руке жреца как предмета и реального, и особо выделенного, магического одновременно, описываемого через особо значащие в данном контексте детали, принадлежащие и здешнему и потустороннему миру.

Таким образом, вещь, которую держали в руке, некогда использовали в ритуале как способ привлечения в нее божества и вместилище самого божества. Исходя из этого, как нам представляется, довольно последовательной выглядит понятийная основа для отождествления священной вещи и самого божества.

В синтоистском храме ныне может находиться так называемый *синтай* «тело бога», воплощенное в камне, ветке и т.п., или же, в более редких случаях, в качестве *синтай* может выступать гора, находящаяся позади храма. *Синтай* обычно закрыт от взоров, и никто не может судить о том, что он из себя представляет. Исходя из сказанного выше, можно предположить, что во многих отношениях *синтай* представляет собой разновидность *торимоно*, перенесенную в святилище и окруженную различными запретами, хотя, разумеется, происхождение *синтай* как заместителя божества святилища в святилище и ритуале в разных случаях может быть и другим. Кстати говоря, в ряде святилищ периоди-

⁶ Кодай каёсю (Собрание песен древности). Под ред. Такаги Итаиноскэ и др. // Нихон котэн бунгаку тайкэй (Основные произведения японской классической литературы). Т. 3. Токио, 1971, с. 302.

чески, по определенным дням, священнослужитель во время ночного обряда берет в руку этот священный предмет (как правило, закутанный во множество покрывал и никому не видимый, к тому же обряд проводится после наступления темноты) и обходит с ним квартал, и таким образом божество обозначает своим присутствием границы охраняемого им пространства. Следовательно, время от времени «тело божества» возвращается в состояние *торимоно*, «вещи в руке».

Итак, выше мы вкратце рассмотрели некоторые коннотации и функции понятия «вещь» в ее японской разновидности (*моно*) применительно к мифологическим текстам японской древности и к сфере синтоистской практики. Вероятно, исходя из употребления слова *моно* в ранних памятниках можно считать, что оно близко к понятию некоторого пространства, имеющего определенные границы, способного вмещать и живых существ, и явления природы, и божеств, и неодушевленные предметы, и животных, а также служащего просто священной пространственной зоной как таковой.

Одновременно существует довольно большой класс понятий, который не может быть выражен словом *моно* и обозначается близким словом *кото*. Слово *кото* не содержит указания на пространство, а по преимуществу относится к процессам, совершаемым во времени, и обозначает действия, обстоятельства и т.п., а также (в песнях «Манъёсю», например) дело, работу, миссию, случай и даже заключение брачного обязательства. Отметим также, что и *моно* и *кото* нередко оказывается частью имен богов.

«Вещь» в именах синтоистских богов

«После этого они породили все десять тысяч вещей [= божеств] (*ёродзу-но моно*)»¹ — такие слова встречаются в мифе о рождении богов Идзанаги и Идзанами, одном из ключевых сюжетов японского мифологического цикла. Понятие «десять тысяч вещей = божеств» упоминается после перечисления природных божеств: ветра — Синатобэ-но микото, или Синацухико-но микото, пищи — Укэ-но митама-но микото; моря — Ватацуми-но микото; гор — Ямацуми-но микото; гаваней или проливов — Хаяакицухи-но микото; деревьев — Кукуноти-но микото; земли — Ханиясумэ-но ками. Таким образом, складывается следующая конкретная природно-культурная картина: **ветер** дует и приносит **пищу с моря**; возвышаются **горы**, береговая линия изрезана **проливами/гаванями**; **деревья** растут на **земле**; ещё там есть **десять тысяч [необходимых] вещей**².

Анимистический характер ранних верований жителей Японских островов, глубокий символизм ритуала, видимо, предполагают тождество понятий «вещь» и «божество» и обращают наше внимание на теоним *Оомононуси-но ками*.

¹ Нихон сёки. Нихон котэн бунгаку тайкэй (Собрание японской классической литературы). Т. 67. Токио, 1975, с. 90.

² Вероятно, подобная интерпретация выглядит излишне вольной, но набор божеств покрывает основные природные характеристики Японского архипелага.

«Большой словарь имен японских богов», объясняя имя *Оомоноуси-но ками*, указывает на *ёродзу моно* — «множество вещей, множество ками», т.е. это божество возглавляет восемь мириад божеств. Кроме того, это душа Ямато (*ямато-митама*), когда в одном божестве пребывают мистическая и счастливая души божества Оокунинуси, считающегося важным божеством, почитающим и охраняющим Небесного внука³. Толкуя имя божества *Оомоноуси*, Мацуока Сидзуо указывает, что в «Кодзики» и «Нихон сёки» это одно из имен божества горы Оомива и что это Большой Муж (*моно-но уси*), возглавляющий воинов, слуг и всяких необычных людей⁴. Обаяси Тарё и Ёсида Алухико трактуют его как божество, управляющее огромной силой духов. Далее они отмечают, что *Оомоноуси* является божеством горы Мива, культ которого сохранил форму первобытных верований, заключающихся в непосредственном паломничестве на гору-синтай⁵. В образе божества-участника мифов о «создании страны» (*куни-цукуруи*) и о «передаче правления страной» (*куни-юдзури*), видимо, проявился процесс покорения политической властью Ямато местных влиятельных родов в районе горы Мива⁶. Это подтверждает и миф «Кодзики» о стреле, покрытой красным лаком⁷, которая «является атрибутом солнечного божества и наделена производящей силой», что позволяет рассматривать *Оомоноуси* как солнечное божество и как составляющую императорской генеалогии. Рожденная в результате мифического брака богиня Исукэри-химэ стала супругой первого легендарного государя Дзимму. Кроме того, хотелось бы обратить внимание на параллели этого мотива в корейской мифологии, проанализированные М.И.Никитиной в подробнейшей монографии «Миф о женщине-солнце и ее родителях» (СПб., 2001)⁸.

Миф о сне полубогини Судзин (97 г. до н.э. — 30 г. н.э.) в «Кодзики» и «Нихон сёки» указывает на главные особенности почитания божества в начале эпохи Ямато. В версии «Кодзики» сказано, что исполнять ритуал почитания божества может лишь его прямой потомок, «и тогда Опотатанэко произвели в священнослужители, и он начал служить на горе Миморо перед великим богом Опомива. И еще по повелению Икагасиково-но микото изготовил он восемьдесят небесных сосудов, назначил быть храмам небесных богов и храмам земных богов

³ Дай нишон дзиммэй дзисё (Большой словарь имен японских богов). Токио, 1913, с. 96.

⁴ Нихон кого дайджитэн (Большой словарь древнего японского языка). Токио, 1970, с. 372–373.

⁵ *Синтай* досл. «тело божества». Символ божества и одновременно предмет поклонения в синтоистском храме.

⁶ Нихон синва дзитэн (Словарь японских мифов). Токио, 1997, с. 98–99.

⁷ Кодзики. Т. 2. СПб., 1994, с. 42.

⁸ В отечественном японоведении впервые обратила внимание на корейские параллели Л.М.Ермакова в комментариях к «Кодзики»

и службы там начал. Также поднес он божеству Сумисака в Уда красные щит и копье, божеству Опосака-но ками — черные щит и копье, принес также дары божествам склонов и божествам речных стремнин, всем до единого, никого не упустив. И вот, дух болезней совершенно иссяк, в стране наступило спокойствие и умиротворение»⁹. В «Нихон сёки»¹⁰ просматривается более четкая регламентация ритуала. Первоначально государю Судзин также явилось во сне божество и назвало имя: «Я — бог, пребывающий на границе страны Ямато, имя мне — Опомоно-нуси-но ками». Далее «совершили ритуалы. Однако никаких знаков не последовало. Тогда государь сам совершил ритуальное омовение, а потом ритуальное очищение дворца, вознес молитвы и рек: „Разве я не сделал все, что мог, чтобы послужить богу? Почему же все никак не принимает он моих [подношений]? Прошу, еще раз наставь меня во сне, доверши милость бога.“». Тогда божество вновь явилось и определило, что «ежели Опо-тата-нэко-но микото назначить [жрецом—]хозяйном ритуалов Опо-моно-нуси-но ками, а Итиси-но нагавоти — хозяином ритуалов Ямато-но опо-куни-тама-но ками, то в Поднебесной непременно воцарится великий покой». И только когда «устроили ритуалы в честь всех восьми десятков мириад богов и для того определили храмы богов Неба, храмы богов Земли, храмовые земельные наделы и крестьянские дома в собственности храмов», болезни прекратились и народ стал богатеть¹¹.

В версии «Кодзики» обращает на себя внимание легенда о происхождении названия горы Мива, в которой рассказывается и генеалогия Оотатанэко. Бог *Оомононуси* посещал по ночам *Икутамаёри-бимэ*, она забеременела и пожелала узнать имя своего любимого, и тогда отец с матерью посоветовали ей: «„Разбросай перед ложем красную глину, вдень в иглу скрученную нить из конопли и воткни в подол его одеяния“ — так сказали. Сделала она по их поучению, а назавтра смотрит — конопляная нить от пряжи, продетая через иглу, прошла через замочную скважину и наружу вышла, а осталось пряжи всего три колечка. Тут, увидев, что [ее суженый] прошел через замочную скважину, пошла она по нити, достигла горы Мива и остановилась у храма божества Мива. Так и узнали, что это был сын божества. И вот, раз осталось той конопляной нити три кольца, так и стали называть то место, стало оно Мива, Три Кольца»¹². «Красная глина», видимо, соотносима с родами, передачей крови от поколения к поколению, а конопляная нить указывает на мироустроительную функцию божества, а также на его авто-

⁹ Кодзики. Т. 2, с. 56.

¹⁰ Кодзики. Норито. Нихон котэн бунгаку тайкэй (Собрание японской классической литературы). Т. 1. Токио, 1973, с. 183; Фудоки. Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 2. Токио, 1973, с. 482.

¹¹ Нихон сёки. Т. 1, с. 208–209.

¹² Кодзики. Т. 2, с. 56–57.

хтонные корни, поскольку конопля — ткацкое сырье местного происхождения. Возможно, что в описанном гадании произошел сплав разноместных и разновременных элементов.

Упоминание *акани* («краснозем, или красная глина») мы встречаем в одном из фрагментов «Харима-фудоки» в описании ритуала моления богам перед походом Дзингу-когё (201–269) в Корею. На использование красного цвета в ритуалах обращает внимание и В.Тэрнер, раскрывая его многофункциональность и амбивалентность: «...красное = материнская кровь — также со связью матери и ребенка и с процессами формирования группы и социальной организации; красное = кровопролитие — с войной, распрей, конфликтом, социальными беспорядками; красное = добыча или приготовление животной пищи — с положением охотника или скотовода, с производственной ролью мужчины при разделении труда между полами и т.п.; красное = передача крови от поколения к поколению — указатель членства в социальной группе»¹³.

Териоморфный облик божества просматривается в мифе о Яматотобимомо-но химэ. Это маленькая змейка, в которую превращался при дневном свете ее возлюбленный, бог *Оомоноуси*¹⁴. Представления на протяжении столетий выливались в легенды и сказки, продолжают бытовать они и сегодня.

Таким образом, приведенный материал демонстрирует локализацию божества — гора Мива, его архаический характер, на что указывают функции мироустроителя, культ божества воды и грома. Териоморфный облик — символ, «представленный почти во всех мифологиях, связываемый с плодородием, землей, женской производящей силой, водой, дождем, с одной стороны, и домашним очагом, огнем (особенно небесным), а также мужским оплодотворяющим началом — с другой»¹⁵.

Божество упоминается практически во всех ранних письменных источниках, причем часто его «сопровождает» список имен, как, например, в «Кодзики»: «Дитя, которое родил этот бог [Амэ-но фуюкину-но kami], сочетавшись с дочерью Сасикуни-оо-но kami — Великого Бога Страны Саси по имени Сасикуни-вакахимэ — Юная Дева из страны Саси, [был] *Оо-кунинуси-но kami* — Бог-Правитель Великой Страны. Другим именем *Оо-намудзи-но kami* — Почитаемый Бог Великого Имени зовется. Еще другим именем *Асихарасико-о-но kami* — Безобразный Бог-Муж с Тростниковой Равнины зовется. Еще другим именем *Ятихоко-но kami* — Бог Восьми Тысяч Копий зовется. Еще другим именем *Уцусикунидама-но kami* — Бог-Дух Земной Страны зовется. А всего (у него) пять имен»¹⁶. В «Когосюи» отцом божества является великий бог Сусаново-но kami и перечисляются пять имен, но список несколько

¹³ Тэрнер В. Символ и ритуал. М., 1983, с. 101.

¹⁴ Нихон сёки. Т. 1, с. 213.

¹⁵ Мифы народов мира. Т. 1. М., 1980, с. 468.

¹⁶ Кодзики. Т. 1, с. 61.

отличается: «*Оонамути-но ками*, другое имя *Оомононуси-но ками*, другое имя *Оокуни-нуси-но ками*, другое имя *Оокуни-тама-но ками*, *Оомива-но ками* из уезда Сики-но ками провинции Ямато он и есть...»¹⁷.

Множественность имен одного божества, действующего лица похожих сюжетов в разных письменных источниках, демонстрирует как возможность вариантов сюжета в разных общинах и племенных группах, так и существование функционально разных божеств, которые в процессе создания единого мифологического пантеона были сведены воедино. Л.М.Ермакова, характеризуя мифологический образ *Оонамути* в «*Нихон сёки*», пишет, что он «был составлен из богов, почитаемых в разных прилегающих [к Идзумо] областях (отсюда и большое количество вариантов имен *Оонамути*)...»¹⁸. Составной характер божества до некоторой степени подтверждается значением имен. О значении и месте теонимов в японских мифах я уже писала¹⁹, поэтому остановимся на этой особенности японского мифологического рассказа вкратце. Имена божеств составляют значительную часть сюжета. Японские теонимы длинные, сложны и имеют богатую семантику и, видимо, представляют наиболее ранний слой древнеяпонского языка. К ним наиболее подходит высказывание А.Ф.Лосева: «Миф есть слово о личности, слово, принадлежащее личности, выражающее и выявляющее личность... миф есть развернутое магическое имя»²⁰.

Божество *Оомононуси/Оонамоти/Оокунинуси* упоминается под разными именами в ранних письменных источниках. По значению эти имена можно разделить на три группы:

1) имя с элементом *моно* («вещь»), которое контаминируется с божеством горы Мива: *Оомононуси* — Хозяин Большой Вещи;

2) имена с элементом *на* («имя»): *Оонамудзи*, *Оонамоти* — Почитаемый Бог Большого Имени;

3) имена с элементом *куни* («земля, страна») или по смыслу сопряженные с ним: *Оокунинуси* — Хозяин Большой Страны; *Оокуни-тама* — Великий Бог Душа Страны; *Уцуси-куни-тама* — Бог Душа Явленной Страны; *Асихара-но сиково* — Муж Тростниковой Равнины (одно из образных названий Японии).

На первый взгляд особняком стоит имя *Ятихоко* — Восемь Тысяч Копий, однако если учитывать, что копье — инструмент, с помощью которого японские божества создавали землю — Японские острова, то имя может быть отнесено в ту же группу, что и имена с элементом *куни*.

¹⁷ Когосюи // Синто. Путь японских богов. Т. 2. СПб., 2002, с. 88.

¹⁸ Нихон сёки. Т. 1, с. 39.

¹⁹ Симонова-Гудзенко Е.К. Ками и космогония // Синто. Путь японских богов. Т. 1. СПб., 2002, с. 70–87.

²⁰ Лосев А.Ф. Диалектика мифа // Из ранних произведений. М., 1990, с. 579.

Интересно отметить, что в поэтической антологии «Манъёсю» имя этого божества использовано как своеобразная категория времени: *Ятихоко-но kami-но миё ёри...* — «С величественных времен бога Ятихоко...»²¹.

Первая и вторая группы также могут быть объединены по смыслу, заложенному в имени, поскольку «имя вещи есть выраженная вещь», хотя это, возможно, излишне современное толкование.

Бог Устроитель Страны — именно в этом качестве Оомонуси наиболее широко представлен в мифологии, в мифах как о *куни-цукуруи* — «создании страны», так и о *куни-юдзури* — «передаче правления страной».

Объединение функций устроителя, культурного героя с архаическим божеством горы Мива, вероятно, осуществлялось сюжетно, через введение партнера-помощника в великих деяниях — *Сукунахикона* (Юноша Бог Малого Имени). Эта линия просматривается в топонимических легендах «Харима-фудоки»: «История происхождения названия холма Хако такова: бог Оонамутисукунахико по договоренности встретился с богиней Химэдзиока, и тогда богиня приготовила на этом холме угощение и [поставила] сундук (*хако*) с утварью; потому-то [холм] и назвали Хако»²². В легендах «Идзумо-фудоки» *Оонамоти* имеет титул Создатель Поднебесной²³, с его действиями или просто присутствием связано происхождение множества топонимов, но есть и сюжет, когда проявляются два божества-устроителя: «Когда Великий бог, создавший Поднебесную, — Оонамоти и бог Сукуна-хико объезжали Поднебесную, в этом месте они бросили семена риса *танэ*; поэтому [село] и называют Танэ...»²⁴.

В «Кодзики» божество-помощник явилось, «когда бог Оо-кунинуси-но kami пребывал на мысе Михо в Идзумо, по гребням волн, сидя в небесной лодочке из стручка каками²⁵, в платье, что соорудил [себе] из кожицы трясогузки²⁶, [перья из нее] выщипав-выдергав, явился сюда бог... Тогда [этот] сказал в ответ: „Это священное дитя богини Камимусуби-но kami, Сукуна-Бикона-но kami — Бог-Малыш, вот это кто.“ И вот, когда [бог Оо-кунинуси-но kami] рассказал [об этом] Камимусуби-но ми-о-я-но микото — Богине Божественного Творения — Священной Матери, [та] сказала в ответ: „Он и в самом деле мое дитя. Среди [других моих] детей

²¹ Манъёсю. № 1065. Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 5. Токио, 1977.

²² Древние фудоки (Хитати, Харима, Бунго, Хидзэн). Пер. с яп., предисл. и коммент. К.А.Попова. М., 1969, с. 77. (Серия «Памятники письменности Востока». XXVIII.)

²³ *Амэ-но сита цукурусиси ооками Оонамоти-но микото.* — Фудоки, с. 103, 109, 203.

²⁴ Идзумо-фудоки. Пер. с яп., предисл. и коммент. К.А.Попова. М., 1966, с. 76.

²⁵ *Каками* (совр. яп. *кагами* / *кагаимо*) — многолетнее вьющееся растение. Плоды его имеют овальную форму и, разделенные надвое, становятся похожи на лодочку.

²⁶ В тексте *садзакхи* — один из видов крапивника, который растет на севере о-ва Кюсю. Видимо, в использовании одежды из птичьих перьев можно предположить связь населения Идзумо с народами Северо-Восточной Азии, среди которых подобный тип одежды был распространен.

это дитя проскользнуло у меня меж пальцев. Потому ты, Безобразный Бог-Муж с Тростниковой Равнины, [и он] станьте братьями и ту страну создавайте-укрепляют» — так сказала²⁷».

В «Когосюи» «вместе с Кохикона-но ками (сын Таками-мусуби-но микото, потом скрылся в Токоё-но куни), объединив силы и соединив сердца, устраивали [страну]; определяли способы лечения болезней людей и домашних животных; для уничтожения неприятностей от зверей, птиц, насекомых установили [различные виды] заговоров. Весь народ и по сей день получает [их] покровительство. И все они приносят благо»²⁸.

Данный сюжет демонстрирует объединение мифологических комплексов разных племенных групп, видимо Идзумо, к пантеону которой принадлежит *Оокунинуси*, и какой-то североазиатской, куда относится *Сукунахикона*. Разные версии происхождения божества-помощника от *Ками-мусуби* («Кодзики») или *Таками-мусуби* («Когосюи») лишь подтверждают наше предположение.

Композитная модель японского мифологического пантеона просматривается и на уровне слияния имен, в котором наблюдаются два разных принципа.

1. Принцип «дополняющий» (объединение двух раскрывающих смысл самостоятельных теонимов): *Оомоноуси-но ками* и *Асихара-но сиково-но ками* в одном имени *Оомоноуси-асихара-но сиково-но ками* — Хозяин Большой Веши, Муж Тростниковой Равнины (упоминается в «Харима-фудоки»).

2. Принцип семантической оппозиции (объединение двух разных по смыслу, часто семантически оппозиционных теонимов): *Оонамути-сукунахиконэ* — Почитаемый Бог Большого Имени — Юноша/Бог Малого Имени (упоминается в «Харима-фудоки», а в «Кодзики» и «Нихон сёки» разделено на два самостоятельных имени). «Первоначальными „кирпичиками“ мифологических символических классификаций являются не мотивы, а отношения в виде элементарных семантических оппозиций, в первую очередь соответствующих пространственной и чувственной ориентации человека (*верх/низ, левый/правый, близкий/далекий, большой/маленький...*), которые затем „объективируются“ и дополняются простейшими соотношениями в космическом пространственно-временном континууме (*небо/земля, земля/подземный мир, земля/море... день/ночь... солнце/луна*) и т.д., в социуме (*свой/чужой, мужской/женский, старший/младший, низший/высший*)...»²⁹.

«Двойные» имена состоят из архаичных элементов и являются осколками какой-то древней традиции слияния двух имен в одно. Однако возможно, что появление таких имен связано с устным бытованием мифа, когда два имени при произнесении и последующей записи слива-

²⁷ Кодзики. Т. 1, с. 74.

²⁸ Когосюи, с. 88.

²⁹ Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 2000, с. 230.

лись в одно. Подтверждает данное предположение то, что двойные имена упоминаются в источниках, зафиксировавших миф в том виде, в котором он функционировал в обществе («Фудоки») или в наиболее ранних частях канонизированных памятников («Кодзики», «Нихон сёки»).

Множественность имен и сюжетов расширяет географический ареал действия магической силы *Оомоноуси / Оонамути / Оокунинуси*. Если первоначально отмечалась его локализация на горе Мива в Ямато, то постепенно обнаруживается, что он является одним из главных божеств провинций Идзумо и Харима. В «Идзумо-фудоки» он выступает как создатель Поднебесной (Японии), покоритель восьмиглавого змея и главное действующее лицо в мифе о *куни-юдзури* (передаче управления страной); в «Харима-фудоки» — как бог-устроитель и божество воды.

Неоднозначно происхождение этого божества, многообразны его функции, велик географический ареал действия магической силы. Оно является участником самых разных сюжетов об устройении страны и передаче правления («Кодзики», «Нихон сёки», «Когоски», «Фудоки»), заимствованных из легенды о Белом зайце из Инаба³⁰ («Кодзики», «Нихон сёки»), топонимических легенд («Фудоки») и др. Отличительной чертой любого важного божества японского мифологического цикла является его большая производящая сила. Внимание к данному аспекту и, как следствие, к генеалогиям в японской культуре в целом позволяло относительно органично свести разноплеменные, разнообщинные мифологические представления в единый пантеон. В «Кодзики» сохранился подробный рассказ о супружеских связях божества и его детей³¹, а в одной из версий «Нихон сёки» встречается следующая выразительная фраза: «Детей у него всех вместе — сто восемьдесят одно божество»³².

Первичная выборка теонимов³³, элементами которых является «вещь/предмет», обнаруживает, что большинство связаны с *Оомоноуси / Оонамути / Оокунинуси* разным типом отношений. Значительная часть божеств связана с ним родственными узами.

Согласно генеалогии «Кодзики», это его отец *Амэ-но-фуюкину-но kami* — Бог Небесных Зимних Одежд, потомок Сусаново-но kami в пятом колене³⁴. Божество одеяний, тканей, ткачества.

Его сын *Микануси-хико-но kami*³⁵ — Бог Юноша Хозяин [Глиняных] Сосудов. Это и гончарство и, возможно, сосуды для ритуального сакэ, подношения божеству.

³⁰ Л.М.Ермакова отмечает, что сюжет мог быть заимствован через буддийские каналы из Индии, с Цейлона, из Индонезии, с Малайского полуострова (Норито. Сэммё. М., 1991, с. 246).

³¹ Кодзики. Т. 1, с. 72–73.

³² Нихон сёки. Т. 1, с. 144.

³³ Список теонимов, возможно, неполный. Требуется более тщательная проработка массива имен, однако некоторые тенденции обнаруживаются уже сейчас.

³⁴ Кодзики. Т. 1, с. 61.

³⁵ Там же, с. 69–73.

Не кровный, но все же родственник — дед по материнской линии *Амэ-но микануси-но ками* — Бог Хозяин Небесных [Глиняных] Сосудов³⁶.

Еще один сын — *Адзисикитака-хиконэ-но ками* — Юноша Высокий Бог Плутов (Лемеха). Элемент *сик* трактуется двояко: или как топоним, или как «пflug, лемех». Обаяси Тарэ и Ёсида Ацухико подчеркивают, что второе толкование связывает его с земледелием, водой, змеем и тучами³⁷. В легендах уездов Камудо и Нитта выступает в функции божества плодородия и правил воспитания³⁸. В «Нихон сёки» в мифе о *куни-юдзури* с ним связаны ритуалы и правила погребения, а кроме того, его атрибут (Большой Меч) и проявленный грозный характер позволяют его рассматривать как бога-громовика³⁹. Функции не вполне ясные, хотя божество важное, почитается в храме Камо и имеет связи с родами Камо, Мунаката, Мива и Хадзи.

Одна из супруг *Оомононуси / Оонамути / Оокунинуси* — *Каму-ятатэ химэ-но микото* — Дева Богиня Стрелы и Щита⁴⁰. «Вещные» элементы имени указывают на оружие, охоту.

Супруга *Котосиронуси-но ками*, еще одного сына *Оомононуси / Оонамути / Оокунинуси* — *Тама-кус**и-химэ* — Дева Ящмового Гребня. Слово *куси* означает «гребень», но может трактоваться как «шест, палка». В одной из версий мифа об *Оокунинуси-но ками* в «Нихон сёки» говорится, что рожденная ею дочь стала супругой первого государя *Каму-ямато-иварэбико-хоходэми-но сумэра-микото*⁴¹. Таким образом, мы наблюдаем участие *Оомононуси* в императорской генеалогии, «непрерывность» божественной генеалогии японских государей и одно из «скреплений» разных мифологических циклов в единый.

Другая группа теонимов — это имена участников цикла мифов о *куни-юдзури* — «передаче управления страной», т.е. можно говорить о скрытых сюжетных связях с *Оомононуси / Оонамути / Оокунинуси*.

³⁶ Поскольку теонимы возможно толковать исходя как из японского звучания слов, так и из значений иероглифов, которыми они записаны, или из сложного сочетания значимых и фонетически используемых в написании имени иероглифов, то иногда может быть несколько версий трактовки имен божеств. Так, элемент *мика* можно толковать и как «глиняный сосуд», и как «страшный, устрашающий». Учитывая, что цикл мифов об *Оокунинуси* — героический (по определению О.М.Фрейденберг, древнейший), то вероятнее всего, что божества-участники мифа конкретны. Именно это дает нам основание полагать, что предлагаемая в статье трактовка более вероятна.

³⁷ Нихон синва дзитэн, с. 19–21.

³⁸ Идзумо-фудоки, с. 68, 69, 80.

³⁹ Нихон сёки. Т. 1, с. 148–149.

⁴⁰ Кодзика. Т. 1, с. 72.

⁴¹ Нихон сёки. Т. 1, с. 144–146.

Амэ-но охабари-но ками — Бог Небесного Расширяющегося Клинка. В мифе о рождении бога огня в «Кодзики» имя священного клинка, которым Идзанаги-но ками отсек ему голову⁴². Вторично упоминается как участник мифа о *куни-юдзури*, был отцом одного из посланцев Ама-тэрасу-омиками на землю, Такэмикадзути-оками⁴³.

Такэ-хацути-но микото — Доблестный Господин Дух Одежний. В «Нихон сёки» в одной из версий мифа об «усмирении страны тростниковых равнин» был отправлен небесными богами для умирения бога звезды Кагэсэво, который не покорился богам Фуцунуси и Такэмикадзути⁴⁴. В тексте указывается, что Такэ-хацути-но микото был божеством ткани *сидзури*, «пестрой ткани» из конопли или коры бумажной шелковицы, т.е. ткани местного происхождения. Использование иероглифа *ва* («карлик»), которым обозначались жители Японских островов в китайских летописях для написания названия *сицу/сидзу/сидори*, подчеркивает местное происхождение божества, устанавливающего «космический порядок» на архипелаге. Божества ткачества сопрягались с понятием порядка. Это божество встречается в версии мифа выманивания Ама-тэрасу из Небесного грота в «Когосюи», где оно названо *Амэ-но-хацути-но ками* и ему поручено выткать пеструю ткань *сидзури*.

Таку-хата-тидзи-химэ-но микото — Дева Богатая Владеющая Множеством Тканей. Упоминается в «Кодзики» под именем *Ёродзу-хата-тоёакидзуси-химэ-но микото*. Была дочерью Таками-мусуби-но ками и матерью Небесного предка Амацу-хико-но микото⁴⁵. Согласно мифологической генеалогии «Когосюи», родителями Ниниги-но-микото, божественного предка императорского рода, были Акацу-но микото (рожденный во время спора Сусаоиво и Ама-тэрасу) и *Таку-хата-тидзи-химэ-но микото*, дочь Таками-мусуби-но ками. Таким образом, одним из божественных предков императорского рода, дочерью одного из главных божеств мифологического пантеона, часто ассоциировавшегося с Солнцем⁴⁶, считается Дева Множества Тканей, [изготовленных из] Бумажного Дерева на [ткацком] станке. Как и в имени *Такэ/Амэ-хацути-но ками*, здесь вновь указывается на местный материал (*таку* — древнее название бумажной шелковицы) для тканья.

Последняя группа имен божеств не обнаруживает каких-либо связей с *Омононуси / Оонамути / Оокуниуси*.

Амэ-но-нукато-но микото — Бог Небесного Точильного Камня. В «Нихон сёки» это имя прочитывается как *Ама-но-арато-но ками* (*арато* — «точильный камень» — необходимый инструмент при изготовлении зеркал). Такая трактовка представляется вполне вероятной,

⁴² Кодзики. Т. 1, с. 45–46.

⁴³ Там же, с. 80–81.

⁴⁴ Нихон сёки. Т. 1, с. 150.

⁴⁵ Кодзики. Т. 1, с. 84–85; Нихон сёки. Т. 1, с. 147.

⁴⁶ Синто. Путь японских богов. Т. 1, с. 70–87.

поскольку в последующем тексте «Когосюки» сказано, что он являлся далеким предком изготовителей зеркал и отцом Исикоридомэ-но ками.

Нагасираха-но ками — Бог Большого Кимоно. В комментарии к «Когосюки» указывается, что происхождение этого божества не ясно. Вероятно, это обожествление голубых *нигитэ* — приношений богам в виде узких полос ткани. Ткани, одяняя занимают особое место в списке подношений богам, что, видимо, связано с их архаическим значением — «заменитель оболочки человека, вместилище его души»⁴⁷.

Сахимоти-но ками — Бог Владелец Кинжала. Морское божество, имело облик сказочного морского животного *вани*. В «Кодзики» и «Нихон сёки» — участник мифа о жемчужине прилива и отлива⁴⁸.

Амэ-но-танабата-цу-химэ-но ками — Небесная Дева Ткацких станков. В «Кодзики» и «Нихон сёки» не упоминается. Происхождение не определено. По-видимому, имеет отношение к церемониям храма Исэ, очевидно, была божеством, почитаемым родом Хатори — изготовителями ритуальных одеяний.

Общими для всех трех групп теонимов являются элементы, связанные с ткачеством, тканями, их объединяет так называемый «текстильный код» (из 13 божеств 5). Ткачество не только ассоциируется с порядком, но и является одним из первых ремесел, благодаря которым был создан мир или важнейшие его части⁴⁹. Вторую и третью группы объединяет меч, в то время как в первой, наиболее близкой к *Оомонокуси* / *Оонамути* / *Оокунинуси*, упоминаются иные виды оружия — стрелы, щит, палка. Вновь просматриваются разные мифологические комплексы.

Одним из самых сложных элементов исторического исследования, а тем более реконструкции является процесс мышления, пути и формы которого можно наметить лишь пунктиром. Делая выборку, я не предполагаю, что большинство теонимов с элементом, обозначающим вещь (предмет человеческой деятельности), окажутся связанными с божеством *Оомонокуси* / *Оонамути* / *Оокунинуси* родственными или сюжетными линиями, даже принимая во внимание его мироустроительные функции. Это, видимо, свидетельствует о сложности, многослойности мифологического мышления. Цель мифа, по определению К.Леви-Строса, «дать логическую модель для разрешения некоего противоречия (что невозможно, если противоречие реально)... мы будем иметь теоретически бесконечное число слоев, причем каждый будет несколько отличаться от предыдущего»⁵⁰. Думается, что в создании «логической модели» не последнюю роль играли сказители, а позже составители письменных памятников, которые кропотливо отыскивали множественные

⁴⁷ Ермакова Л.М. Речи богов и песни людей. М., 1995, с. 97.

⁴⁸ Кодзики. Т. 1, с. 92–94; Нихон сёки. Т. 1, с. 173–174.

⁴⁹ Мифы народов мира. Т. 2. М., 1982, с. 295.

⁵⁰ Леви-Строс К Структурная антропология. М., 1983, с. 206.

нити и связывали их в единое полотно, пусть и не всегда идеально гладкое, но соответствующее времени создания текстов.

Процесс создания единого мифологического пантеона, совпадающий со временем оформления государства на Японском архипелаге, достаточно определенно просматривается в письменной фиксации мифов, где наблюдаются как разнокультурные, так и разновременные «склейки»⁵¹. Авторы письменных текстов, оставаясь представителями своего времени, стремились сделать творение максимально «правдоподобным» для себя и своих современников. Видимо, именно поэтому в последовательность сюжетов с участием божества *Оомонокуси / Оонамути / Оокуинуси* вводится ряд имен божеств, элементами которых являются вполне конкретные «вещи». «Как ни элементарны орудия и утварь в первобытном обществе, но они сразу же фигурируют и в мифе. Все в нем реально, все в нем конкретно, ничего „мифического“, фантастического, неопределенно-туманного в нем нет»⁵². Список получился не столь велик, но достаточно репрезентативен. В нем представлены основные «вещи» земледельческого общества, большая часть которых имела и ритуальное значение. Тканями, мечами, зеркалами заполнялось священное пространство, перед тем как туда нисходило божество.

В версии мифа о «выманивании богини Аматэрасу из Небесного грота» в «Когосюи» подробно расписаны правила подготовки священного пространства: «Повелеть Амэ-но-махитоцу-но kami сделать различных мечей, топоров, железных колоколов (древнее слово *санаки*).

Когда эти вещи будут готовы, вырыть на горе Амэ-но-какояма пышное, с 500 ветвями и листьями, дерево сакаки (древнее слово *санукодзи-но-нукодзи-нинукодзи*), на верхние ветви подвесить драгоценные бусины, на средние ветви подвесить зеркала, на нижние — голубые и белые полосы ткани; повелеть Футодама-но микото почтительно держать и произносить славословие, а также [повелеть] Амэ-но-коянэ-но микото помогать ему молениями»⁵³.

⁵¹ Синто. Путь японских богов. Т. 1, с. 70–87.

⁵² Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1998, с. 61–62.

⁵³ Синто. Путь японских богов. Т. 2, с. 86.

От войны к ритуалу

Бронзы периода Яёй

Бронзы как «вещи» и культура моно

Понятие «вещь», вынесенное в название этого сборника, всего лишь один из аспектов сложной синкретической категории *моно*, занимающей едва ли не основополагающее место в истории японской культуры и цивилизации. Даже диапазон современных стандартных переводов этого слова весьма неоднозначен: *моно* 1) «вещь, предмет; нечто; то, что...»; 2) «живое существо; человек; некто; тот, кто...» (эти понятия записываются разными иероглифами); другими словами, «всё сущее». Имеются также такие значения, как «материал» (*дзайрё:*) и «материя, вещество» (*буссицу*).

При этом японские исследователи традиционной духовной и материальной культуры рассматривают *моно* как некое первичное вещество (*монодзанэ/моноданэ* — «семя вещей», «зародыш всего сущего»), из которого, по представлениям древних японцев, возникло и состоит всё сущее (божества, люди, животные, растения, предметы)¹. Примером такого взгляда на мир служат буквально первые строки древнейших японских мифо-летописных сводов. В «Кодзики»: «Имена богов, что

¹ При эстетическом анализе японской поэзии *моно* характеризуется как сокровенное ядро вещи, ее дух.

© Е.С.Бакшеев, 2003

В оформлении статьи использованы иллюстрации из каталога выставки «Красота *дотаку*: искусство бронзовых колоколов в древней Японии» (авторы текста и редакторы Макого Сахара и Хидэдзи Харунари, Национальный музей истории Японии). Токио: изд-во «Майнити симбунся», 1995–1996.

появились из Того, что (*моно*)² проросло подобно ростку тростника (*асикаби*), были: Умаси-асикаби-хикодзи-но ками (Юный бог прекрасных ростков тростника); за ним — Амэ-но токотати-но ками (Бог, навечно утвердившийся на Небесах)». Появление первого, по «Нихон сёки», божества Куни-но токо-тати-но микото (Владыки, навечно утвердившегося на Земле) выглядит так: «Между Небом и Землей возникло Нечто (*хитоцу-но моно*)³ — видом подобно ростку тростника (*асикаби*). И превратилось оно в божество — именем Куни-но токо-тати-но микото». Здесь в качестве *монодзанэ* выступают ростки тростника. В другом случае в качестве *монодзанэ* прямо выступают меч и *магатама*⁴, когда из этих предметов Аматаэрасу и Сусаноо порождают других божеств. При этом Аматаэрасу заявляет Сусаноо: «Что до происхождения (*монодзанэ*)⁵ этих родившихся детей, то явились они от моих/твоих вещей (*моно*)». Современные комментаторы поясняют, что *монодзанэ* — это «источник (начало; основа; причина; материал) возникновения (появления) вещей (*моно-но дэкиру мото*)».

Таким образом, в древней Японии под категорию *моно* подпадало всё живое и неживое в нераздельности телесного и духовного (иероглиф, который по-китайски читается *гуй* и означает «демон, бес», при фонетической записи японского фольклора и раннеписьменных текстов, например в «Манъёсю», иногда использовался в значении «вещь», «нечто», «то, что»). Затем, очевидно, произошло расщепление синкретического представления на отдельные понятия «предмет, вещь», «человек» и «дух». Поэтому *моно* — это и духи всех живых и неживых природных объектов (лес, горы, реки), свободные души, покинувшие тела или объекты (яп. *сэйрэй*; кит. *цзинлин*), духи мертвецов (*сирё*; ср. кит. *гуй*), призраки, привидения (*ёкай*), духи животных или других существ. В нарративе из «Нихон сёки» о встрече культурного героя божества Оанамути-но ками со своими двумя душами («счастливой» и «чудесной») ⁶, покинувшими тело своего носителя и выступавшими совместно, помогая ему в его великих деяниях по обустройству страны, говорится: «Божественный свет озарил море, и внезапно явился Некто (*моно*)⁷, несомый волнами».

С IX–XII вв. в японской культуре широко распространен феномен *моно-но-кэ*⁸ — злобных (вредоносных) духов (душ) живых и усопших,

² Записано иероглифом «вещь, предмет».

³ Записано иероглифом «вещь, предмет».

⁴ Крупные коммаобразные бусины — ритуальная утварь из полу- и драгоценных камней, глины или другого материала — ведут свое происхождение от клыков, когтей и клявов зверей и птиц, которые наделялись в древности особой магической силой.

⁵ Записано иероглифами «вещь» и «плод; семя; зерно; косточка; ядро» (*санэ/ми*).

⁶ *Сахимитама* и *кусимитама* соответственно; вкуче их условно можно назвать «духом-хранителем».

⁷ Записано иероглифом «тот, кто; человек».

⁸ Первоначально *кэ* записывалось знаком *ки* (кит. *ци* «дух, энергия»), позднее — знаком *кэ/кай* (кит. *гуй*) «необычный, странный, сверхъестественный; оборотень»

одержимость которыми приводила к болезни и смерти. Понятие *моно-но-кэ* отсутствует в ранних мифо-летописных сводах и впервые отмечено в «Продолжении последующих анналов Японии» («Сёку нихон коки», 869 г.; «Анналы Ниммё», годы правления 833–850). В хэйанской культуре, например в «Гэндзи моногатари» («Повесть о Гэндзи», начало XI в.), известна мания *моно-но-кэ*, в том числе так называемых «живых духов/душ» (*ихирё*; *икисудамэ*), когда ревнивая душа живой женщины преследовала более удачливую соперницу.

Едва ли не до настоящего времени в Японии сохранился феномен *цукимоно* («одержимости *моно*»), когда считается, что дух лисы, барсука, собаки или змеи вселяется в человека⁹; при этом *мономоти* (букв. «владельцы *моно*»), или *цукимоно судзи* («родословная линия *цукимоно*»), — потомственные шаманские династии, постоянно одержимые такими духами. Кстати, исследователи культуры древнего Идзумо полагают, что в основе сюжета о встрече Оанамути-но kami со своими душами может лежать местный культ змеи: с давних пор каждый год поздней осенью, когда в Японском море усиливается северо-западный ветер, в бухтах у полуострова Симанэ на поверхность всплывают водяные змеи (вид *сэгуроумихэби*¹⁰), которые почитаются за посланцев бога Морского дракона, а также за его воплощение.

Японские ученые следуют известной теории о трех стадиях развития древнейших верований: аниматизма (динамизма, преанимизма), анимизма и веры в индивидуальные божества. По их мнению, на первой стадии, в эпоху Дзёмон (неолит — несколько тысяч лет до н.э.), появились верования в некую безличную силу *моно*, имевшую характеристики полинезийской *мана*. На второй стадии (на рубеже эр), когда сакральное/нуминозное уже обрело конкретные формы и стало связываться с реальными объектами, сложилась вера в *тама* и *моно*. На третьей стадии (первые века н.э.) сформировалось понятие об отдельных божествах-духах *ками*. С этим вполне согласуется новейшая точка зрения синтоистских теологов, состоящая в том, что в целом такие представления исторически развивались от относительно примитивного комплекса «*тама, моно, они*¹¹» по направлению к более развитому комплексу «*синрэй (шэньлин), kami*»¹².

(*кайбуцу* «чудовишный оборотень»; *кайи* «оборотень, привидение»); в позднесредневековой и народной японской демонологии *кэ/кай* породило целый класс оборотней и привидений *ё:кай*.

⁹ До сих пор в Японии кое-где сохраняются суеверия, что психическая или физическая болезнь человека может быть вызвана вселившимся в него духом животного (например, змеи) или покойника; для изгнания такого духа привлекаются, в частности, экзорцисты из так называемых новых религиозных сект.

¹⁰ Букв. «морская змея черноспинная».

¹¹ Этимология *они* (совр. «черт») связывается с его омофоном *они* («невидимый») — так в древности был прочитан иероглиф, который обычно читается

Традиционные, особенно архаичные, представления японцев о сакральном и нуминозном отражают неоднородность истоков японской культуры. Некоторые японские исследователи делят все категории сакрального и нуминозного на две группы — «австронезийского» (*моно, тама, хи*) и «алтайского» (*ками, нуси, уси, цуми, цути, ти*) происхождения. Таким образом, традиционные представления японцев о «душе» обнаруживают много общего с концепциями «души» народов как Юго-Восточной Азии и Океании, так и Северной Евразии, Сибири и Дальнего Востока. Как показывают сравнительные исследования, древнеяпонские представления о душе многослойны и происходят из различных эпох и культур. В качестве рабочей гипотезы можно предварительно предложить следующую схему: 1) неолит (яп. *Дзёмон*): культура *моно* — очевидно, культура австронезийцев (охотников и прибрежных собирателей); 2) конец неолита (1-е тысячелетие до н.э.): культура *нуси* («хозяев») — алтайская культура лесных охотников (обнаруживает сходство с представлениями народов Сибири); 3) энеолит (с середины 1-го тысячелетия до н.э., яп. *Яёй*): культура *тама* — также австронезийцы — ризопроизводящий комплекс Южного Китая (много общего с индокитайскими народами — кхмерами, лао); 4) первые века н.э.: культура *ками* — тунгусоязычная культура Северо-Восточной Азии шаманистического толка; 5) с середины 1-го тысячелетия н.э.: культура *кочоро* (китайское влияние). Известно, что традиционной японской культурой предшествующая духовная культура не вытеснялась полностью, также она не подавлялась каждой последующей, а сливалась с ней и вступала в разностороннее взаимодействие, что давало в итоге сложный многомерный комплекс: в верованиях японцев соседствуют и *моно*, и *тама*, и *ками*, и многие другие духовные сущности.

Вероятно, изначально в древнейших представлениях и верованиях *моно* обладало амбивалентной сакрально-нуминозной (священной и опасной одновременно) природой; с ходом времени, как мы видим, *моно*

ин/какурэру (кит. *инь*) «скрываться, удаляться, скончаться». Термин *они* впервые встречается в *фудоки* (историко-географические описания, 713 г.), где записан иероглифическим биномом, читаемым как *тими* (сходные с *они* демоны, «гоблины»). *Они* стали ассоциироваться с миром мертвых в «Нихон сёки» (миф об Идзанаки и Идзанами), где уже использован ставший традиционным иероглиф (кит. *гуй*). В древности термин *они*, очевидно, охватывал целый спектр сверхъестественных существ от невидимых *моно* до видимых *тими* и *ё:кай* (привидение). Поскольку впоследствии термин *моно-но* кэ широко использовался для обозначения невидимых человеческих душ (духов), под *они* и *ё:кай* стали пониматься видимые фантастические существа (антропо- или зооморфные). Таким образом, слово *они* изначально означало «навь, неупокоенный бродячий дух мертвеца, злое земное божество», затем — «привидение, демон, бес, черт».

¹² *Синрэй* (кит. *шэньлин*) — *тамаси* (дух), *ками* (божество) или «священные души» покойных и здравствующих государей; также читается как *митама* — душа божества, предка или государя.

приобрело преимущественно негативную окраску, оставив позитивную для *тама*¹³.

В древности *моно* (в общем, как и *тама*) воспринималась как некая «духовная сила», энергия, содержавшаяся в «священных» предметах, а также в определенных словесных магических формулах (ср. *котодاما* — «душа слова», т.е. словесная магия). Одним из видов таких особо «священных» предметов было оружие, вооружение (*мононогу*); сюда же относились доспехи, другое воинское снаряжение, а также охотничьи и рыболовные снасти¹⁴, различные орудия труда, инструменты (совр. *до:гу*) и утварь (*тё:дохин*), в том числе ритуальная.

Вероятно, сила *моно* использовалась в военной магии; ее заключали в свое тело, а затем в нужный момент выпускали наружу люди, которых звали *мононофу*. Использование, часто достаточно формальное, в древней поэзии *макура-котоба* — словесных формул с постоянным компонентом «мононофу-но», таких, как «мононофу-но ясо удзи» — «много (букв. «восемьдесят») воинских родов», — указывает на архаичность этого понятия. Песни *мононофу* исполняли воины из рода Кумэ («Кодзики», песни № 9–14; «Нихон сёки», песни № 7–14). Слово *мононофу* («Манъёсю», № 264, 369, 3991, 4100, 4143¹⁵) в древности обозначало воинов (а позднее, в более широком смысле, придворных); записывается¹⁶ как *моно-но бэ* («Манъёсю», № 369, 4143) или как *буси* («воины», позднее — «самураи»). Широко представленный в истории древней Японии род Моно-но-бэ, очевидно, развился из общности людей, соединявшей характеристики воинской корпорации¹⁷ и гильдии шаманов, контролирующих и умиротворяющих *моно*. Согласно «Сэндай кудзи хонги» («Основные записи о деяниях прошлых эпох», иначе «Кодзики», конец IX в.), Умасимадзи-но микото, предок рода Моно-но-бэ, препод-

¹³ *Тама (тамаси)* — «свободная душа» человека, государя или божества, соощавшая ее носителю энергию и духовность.

¹⁴ В известном мифе («Кодзики») охотничьи и рыболовные снасти обладают магическими потенциями и именуются *ямасати* («горное счастье», «удача в горах») и *умисати* («морское счастье», «удача в море») (ср. встречу Оганамути с *моно* — его «счастливой душой»), причем рыболовные снасти (крючки) изготавливаются из меча.

¹⁵ № 264: «мононофу-но ясо удзи[гава]» — «многие военные роды/кланы»;

№ 369: «мононофу-но оми-но отоко» — «мужи, [ведомые] министром/главою воинских родов»;

№ 3991: «мононофу-но ясотомо-но о» — «главы многих воинских родов»;

№ 4100: «мононофу-но ясо удзибито» — «воины из многих родов»;

№ 4143: «мононофу-но ясо отомэра» — «восемьдесят девиц-фрейлин [суетятся], подобно придворным».

¹⁶ В «Манъёсю» слово *мононофу* часто записывается фонетически, но слог *мо* передается иероглифом *моно* («вещь»); № 3991, 4100.

¹⁷ При этом в ряде древних текстов род Моно-но-бэ ассоциируется именно с копиями и считаемыми (например, в «Когосюи»); другие роды (Отото, Кумэ), также выполняющие военно-охранные функции, изображаются с оружием в руках во время религиозных и придворных ритуалов («Когосюи»).

нес (в день Тигра 11-го месяца 1-го года правления) «десять чудесных сокровищ», в состав которых входили и меч, и бронзовое зеркало, первому (легендарному) императору Дзимму для вполне шаманского обряда по «усмирению духа» государя¹⁸. Так, известно, что шаманы (например, в Сибири, на Дальнем Востоке) и служители шаманоидных культов активно использовали и используют оружие, которым они сражаются с опасными враждебными духами, и доспехи или костюмы, произошедшие от воинских доспехов, для защиты от таких духов.

Оружие (*мононогу*), с одной стороны, содержало в себе силу потенциально опасного, но благого для его обладателя (*мономоти*)¹⁹ духа *моно*; с другой стороны, именно поэтому — не говоря о функции оружия по определению — оно считалось эффективным средством для борьбы с опасными, вредоносными духами, оборотнями и привидениями. В истории, культуре и искусстве традиционной Японии известно бесчисленное множество таких примеров; приведем лишь некоторые из них, касающиеся такого оружия, как лук. В классической литературе встречаются описания доблестных стражей императорского дворца, которые звоном тетивы боевого лука отпугивали злобных духов и ужасных оборотней. При этом в «Манъёсю» (песни № 96–99, 207, 230²⁰, 1829, 2830) часто упоминается *макура-котоба* «адзуса юми» — «лук из катальпы». В песне № 207, плаче Хитомаро на смерть своей жены, дважды упоминается катальпа, что помогает прояснить сакральное значение этого дерева и ритуальную функцию лука: «Посланец с ветвью катальпы в руках и с вестью... Его голос звучал как звон тетивы лука из катальпы» (*тамадзуса-но цукай-но изба адзусаюми ото но кикитэ*)²¹. Здесь явно имеется в виду не стрельба из лука, а его использование в качестве шаманского инструмента (подобно японской «цитре» *кото*) для призвания духов (в данном случае — души усопшей); причем материал (древесина катальпы), из которого изготовлен лук, имеет принципиальное значение²². Яркую картину такого применения лука дает пьеса Но «Аои-но уэ» (по мотивам романа «Гэндзи-моготари»), где шаманка Тэрухи призывает злобный дух *моно-но кэ*, терзавший Аои, жену Гэндзи, и оказавшийся «живым духом» (*икирё*): Ро-

¹⁸ Впервые исторически достоверно этот важнейший ритуал под названием *тин-консай* или *тамасидзумэ-но мацури* («ритуал усмирения души») проводился для императора Тэмму в 24-й день 11-го месяца 685 г.

¹⁹ Букв. «владелец вещи», совр. яп. — «богач».

²⁰ № 230 — Плач на смерть принца Сики (715 или 716 г.).

²¹ Ср. пер. А.Е.Глускиной: «С веткой яшмовой гонцу мне принес об этом весть...»

Словно ясеневый лук, прогудев, спустил стрелу...».

²² Недаром единственное за пределами Японии и ставшее уже классическим исследование японского шаманизма Кармен Блэкер называется «The Catalpa Bow» («Катальповый лучок», «Лук из катальпы»). В древнем Китае из древесины катальпы изготавливали гробы.

кудзё, возлюбленной принца²³. Подобный музыкальный лучок известен во многих шаманистических традициях; лук, собственно, и стал родоначальником многих струнных музыкальных инструментов²⁴.

В древней Японии, как и в других традиционных культурах, считалось, что сразу после смерти душа из-за привязанности к жизни «испытывает» сильные отрицательные эмоции, которые могут быть направлены на живых; душа индивида высокого социального или ритуального статуса может стать причиной природных катаклизмов. Чтобы избежать этого, в отношении таких лиц сразу после смерти проводились специальные обряды. По «Рё-но сюэ» («Административные законы с расширенным комментарием», ок. 920 г.), когда почил государь Кэйко (по традиции годы правления 71–130), семь дней и семь ночей не совершались подношения пищи духу усопшего. Из-за этого дух покойного государя причинил великие разрушения; появилась злые и опасные духи. Тогда отыскивали представителей корпорации *асоби-бэ*, и на восьмой день они усмирили дух государя. Как указывается, «*асоби-бэ* — это клан, который исполняет свою роль на границе между видимым и невидимым мирами и усмиряет злых и опасных духов».

Асоби-бэ — одна из групп традиционных японских шаманов, которые занимались обрядами упокоения душ усопших (*тинкон*) и гаданием; они также пели и играли на флейтах на различных празднествах, в том числе во время ритуала вступления нового государя на трон (*дай-дзёсай*). Можно считать, что истоки культа «злых духов мертвых» (*горё/онрё*), который получил в Японии X–XI вв. массовое распространение, обнаруживаются уже в VI–VIII вв. Из письменных источников известно, что в VII–VIII вв. в случае смерти государя императорский «погребальный дворец», где было выставлено его тело, представлял собой подобие крепости, защищенной высоким забором; он строго охранялся вооруженным отрядом воинов, что не в последнюю очередь было направлено против вторжения опасных духов, могущих покуситься на августейшего покойника.

Внутри и снаружи такого дворца происходило заупокойное обрядовое действие *могари*. При этом *асоби-бэ* исполняли шаманистские обряды экстатического характера с погребальными песнями и ритуальными плясками. По преданию, изложенному в «Рё-но сюэ», «когда государь преставлялся, было обыкновение проводить обряды в погребальном дворце. *Асоби-бэ* выбирали двух человек и называли их *нэги* и *ёси*.. Они

²³ Придворный: «Здесь же находится и знаменитая заклинательница Тэрухи. Позовем же ее к больной, пусть, откликнувшись на звон тетивы, дух нам поведает — живой он или мертвый.. Возьми же лук и скорее приступай к заклинаньям..»

Дух Рокудзё: «Я здесь, я злобный дух, и тетивы манящий звон призвал меня» (пер. Т.А.Соколовой-Делюсиной).

²⁴ *Хику* — «трогать (букв. тянуть) [струну] — не столько «стрелять [из лука], сколько «играть [на струнных инструментах]».

вдвоем входили внутрь и проводили обряды». При этом у *нэги* на поясе был меч, в руках — копьё; *ёси* также был препоясан мечом; известно, что оружие — традиционный шаманский инструментарий. По «Нихон сёки», у «погребального дворца» государя Тэмму «исполнялись всевозможные песни и танцы». Среди танцев исполнялся «танец со щитами»; его танцевали 10 мужчин в воинских доспехах со щитами и мечами в руках.

В состав многофигурных композиций изобразительных *ханива*²⁵, устанавливаемых на царских курганах *кофун*, входили как изображения оружия и другого воинского снаряжения (мечи, копьё, щиты, защитные доспехи, колчаны со стрелами, защитные нарукавники для стрельбы из лука), так и многочисленные фигурки вооружённых воинов; многие из них угрожающе стискивают рукояти своих мечей — будто они готовы выхватить их и защитить усопшего от нападения вредоносных духов. Традиция положения оружия в захоронения началась с эпохи Яёй (в основном бронзовые мечи) и утвердилась в период Кофун (железные мечи); даже в современной Японии нож, который, по древнему поверью, способен отпугнуть злых духов, кладут на грудь (на буддийских похоронах) или рядом с головой (на синтоистских похоронах).

Очевидно, что в синтоизме с его сильными шаманистическими корнями (особенно в его предыстории и в раннем периоде) большую роль играют бронзы и оружие. В древних текстах (например, в «Идзумо фудоки») также указывается, что копьё и щиты (*татэ*) изготавливаются для синтоистских храмов и подносятся в дар богам (в том числе богам-предкам). По «Когосюи», жреческий род Имубэ, ведавший ритуалами почитания божеств, занимался и изготовлением различных «священных сокровищ»: [бронзовых] зеркал, копий, щитов, бус, ритуальных одеяний из луба бумажной шелковицы и конопли. По «Нихон сёки», в 39-й год правления Суйнин брат императрицы, Инисики-но микото, приказал изготовить тысячу мечей и преподнести их храму Исоноками в качестве дара (пожертвования) небесным и земным божествам; сам он был назначен ведать «священными сокровищами» этого храма (позднее эту должность занял глава рода Мононобэ — Мононобэ-но Омурадзи). По древним народным поверьям, боги спускались с небес на меч, поднятый острием кверху. И в наши дни в синтоистском поминальном алтаре *тамая*, где почитаются души (*митама*) предков, помещается символизирующее их зеркало. Можно утверждать, что в японской культуре сформировалась устойчивая традиция сакрализации бронзовых и — шире — металлических «вещей» (оружия, зеркал), что наиболее полно отразилось в синтоистском культе *синтай* («тело божества») и в наборе императорских регалий. Эта традиция во многом берет начало в магико-шаманских функциях бронз периода Яёй, которым и посвящена настоящая статья.

²⁵ Другое их древнее название — *татэмоно* («установленные вещи»).

Общество Яёй:
рис, металлы,
война

Середина 1-го тысячелетия до н.э. — время коренных перемен на Японских островах. Хотя кое в чем в эпоху неолита (Дзёмон, ок. 10-го — середина 1-го тысячелетия до н.э.) жители архипелага опережали соседей — так, по современным научным данным, керамика здесь появилась едва ли не впервые в мире (ок. 12 тыс. лет тому назад) — и японское общество, несомненно, претерпело внутреннее развитие, они по-прежнему занимались сухопутным и прибрежным собирательством, охотой и морским промыслом, не зная производящего хозяйства. В целом развитие общества все же отставало от Кореи, не говоря о Китае. Примерно в V в. до н.э. на острова с Корейского п-ова началась массовая миграция носителей культуры заливного рисоводства, также владевших технологией обработки металлов (меди, бронзы и железа). Так японцы, знакомые только с естественными материалами — камнем, костью, деревом, раковинами, глиной, впервые столкнулись с металлом — «чудесным» рукотворным материалом, обладавшим необычными для них свойствами — особой прочностью и ярким блеском. Поначалу технология обработки металлов, очевидно, оставалась монополией переселенцев-носителей культуры Яёй, хотя бы потому, что именно они контролировали импорт бронз и других металлических изделий с континента; металлические изделия были пока ценными и редкими и в основном использовались в их среде. Дзёмонцы-старожилы, видимо, копировали бронзовое оружие и изготавливали боевое каменное оружие и ритуальное деревянное.

Внедрение заливного рисоводства стало фундаментальным фактором формирования японского этноса, а знакомство с металлическими изделиями («вещами») и технологией их изготовления имело политико-правовые²⁶ и религиозно-магические аспекты с длительным и мощным влиянием на государственное устройство и культурные традиции Японии.

В период Дзёмон, как свидетельствуют археологические данные, случались индивидуальные бои, но не было войн. Война как социальное явление появилась в период Яёй (по материалам захоронений: изрубленные кости, предметы оружия и доспехов; защитные сооружения) только после проникновения на Японские острова континентальной культуры, базирующейся на заливном рисоводстве и металлах (бронзе и железе). Военные действия шли в основном среди яёйцев, поскольку почти все жертвы — мужчины-яёйцы континентального происхождения. Малая территория, пригодная для заливного рисосеяния, быстрый

²⁶ Японские историки применяют здесь синтоистский термин *синхэн* букв. «власть камня», «священное право».

рост населения (около 1% в год), стремительная стратификация общества Яёй привели к образованию и последующему слиянию территориальных образований (общин) и появлению элиты. Период Раннего—Среднего Яёй²⁷ — это время важнейших социально-политических преобразований: происходит переход от административно-политических единиц в виде «поселений» (*мура*) к «владениям» (*хуни*), объединяющим несколько «поселений». Конкуренция за плодородные земли, водные и пищевые ресурсы между соседними деревнями в сельскохозяйственном обществе постепенно переросла в противостояние политической силы и вооруженных формирований протогосударственных объединений.

Железо и бронза

Железо и бронза были ввезены на Японские острова примерно в одно время (по новейшим данным, железо даже несколько раньше, чем бронза). Самые ранние находки металлических изделий²⁸ в Японии: железные топоры Начального (преф. Фукуока) и Раннего Яёй (преф. Кумамото), бронзовый чекан (клевец) и бронзовые наконечники стрел Раннего Яёй (преф. Кумамото). В общем, можно считать, что если железные орудия использовались в практических целях (сельскохозяйственные и другие бытовые режущие инструменты), то бронзовые изделия в основном имели хождение как ритуально-церемониальная утварь и сокровища. Из истории многих стран известно, что потребность в такой утвари порождалась социальным развитием и усложнением структуры общества, вызванным внедрением сельскохозяйственного производства. Главная причина функциональных различий между железными и бронзовыми изделиями состоит в их свойствах как металлов. Так, железную руду можно относительно легко добывать в большом количестве; у железных орудий, в том числе оружия, можно легко получить острую кромку (лезвие). Сырье для производства бронзы (медь, свинец, олово, сера, мышьяк) — более редкое и ценное; режущая кромка у бронзовых орудий не такая острая. В то же время бронзу можно отливать в самых различных сложных формах, и отлитые бронзы имеют чудесный золотистый цвет, что, несомненно, явилось одной из причин их использования

²⁷ Новейшая хронология периода Яёй, принятая в японской науке: Начальный Яёй (*сожи*) — V—III вв. до н.э.; Ранний Яёй (*дзэнки*), или Яёй-I, — III—II вв. до н.э.; Средний Яёй (*тюки*) делится на три фазы: Яёй-II — II в. до н.э., Яёй-III — II—I вв. до н.э., Яёй-IV — I в. до н.э. — I в. н.э.; Поздний Яёй (*коки*) делится на две фазы: Яёй-V — I—II вв. н.э. и Яёй-VI — III в. н.э. Ранний Кофун сейчас датируется второй половиной III в. — IV в. н.э.

²⁸ Находки железных изделий эпохи Яёй немногочисленны, это связано с их последующей переплавкой, а также легкой — по сравнению с бронзой — разрушимостью, но следы обработки железными орудиями видны на поверхности обнаруженных деревянных изделий.

в качестве ритуальной утвари и средства накопления сокровищ. Бронзы *Яёй* можно отнести к таким категориям материальной культуры (предметам, «вещам»), которые рассматриваются как знаки и символы, олицетворяющие образные представления японцев об окружающем мире. По мнению семиотиков, к таким предметам с постоянно высоким семиотическим статусом относятся украшения, амулеты, маски и т.п.: в сущности, это не «вещи», а знаки, поскольку их «вещность», утилитарность стремится к нулю, в то время как «знаковость» выражена максимально; подобные вещи безусловно относятся к духовной культуре.

Эстетическое отношение древних японцев к оружию и к другим бронзам было важной причиной превращения изначально бытовых вещей в знаковые. Таким образом, еще на заре формирования японской нации и культуры выявились те некоторые эстетические характеристики, которые отличали ее классические формы: ощущение фактуры материала, пластическое чувство, внимание к цвету, игра света.

Значение бронз

Систематический импорт бронз в Японию с континента начался не с начала периода *Яёй*, а через некоторое время, с началом формирования (благодаря внедрению сельскохозяйственного производства) относительно сложного стратифицированного общества, которому были нужны особо престижные вещи: культовая и церемониальная утварь, символы власти. Так, в древнем Китае производство и функционирование бронз контролировалось элитой; оружие и церемониальная утварь изготавливались для поддержания ее власти. Бронзовые барабаны культуры *донгшон* (Южный Китай — Северный Вьетнам²⁹), с которыми типологически сходны японские *дотаку*, служили, в частности, символом власти, знаком богатства и мерилom ценностей при товарообмене. Еще в XX в. у ламетов Лаоса они являлись показателем общественного положения и материального благополучия, выступая в качестве заменителя денег, стоимостного критерия всех остальных реальных ценностей и даже людей.

И в древней Японии также очевидно имела место манипуляция престижными материальными объектами, которые символизировали принадлежность к группе; она осуществлялась посредством контроля над их производством и распределением. Высказывается предположение, что вожди региона Кинай контролировали производство *дотаку* и, возможно, раздавали их «как милость» различным общинам. Точно так же режим Северного Кюсю, который контролировал изготовление ритуального оружия (копий), распределял их между подвластными ему территориями.

²⁹ Ареал распространения бронзовых барабанов весьма обширен: от Индонезии на юго-востоке до Бирмы на западе и Монголии на севере.

Импорт в Японию корейских бронз (мечи, копья, клевцы, зеркала, маленькие колокола; многие их исходные прототипы — китайские) происходил с конца Раннего Яёй до начала Среднего Яёй. Вскоре началось их местное производство по корейским образцам, которое стало превалировать со средней стадии Среднего Яёй; в это же время начался импорт китайских зеркал. Корейские бронзы (за исключением зеркал) копировались в Японии: сначала соблюдалось подобие, потом появилось своеобразие.

Районирование производства и распространения бронз менялось на протяжении периода Яёй.

1-й этап (Ранний Яёй — начало Среднего Яёй). Западный Сэто (Северный Кюсю — Западный Хонсю) — зона оружия: мечи нескольких типов, клевцы, копья. Восточный Сэто (Центральный Хонсю) — зона *дотаку*: *дотаку*, а также в некотором количестве мечи, копья, клевцы, но на крайнем востоке острова оружия нет. Центральный Сэто (пересечение этих зон): есть и оружие и *дотаку*. Другими словами, на раннем этапе, хотя тенденции к специализации уже обнаруживаются, две основные зоны еще не сделали окончательный выбор.

2-й этап (Средний Яёй). В этот период картина усложняется, появляются местные разновидности бронз, т.е. идет процесс формирования местных (региональных) культовых центров. Западный Сэто: копья, клевцы. Восточный Сэто: *дотаку*, оружие. Центральный Сэто: а) осакский тип клевца; б) особый, так называемый плоский (*хирагата*) меч в бассейне Внутреннего моря Сэтонайкай; в) особый тип меча из Идзумо.

3-й этап (Поздний Яёй). Происходит унификация производимых бронз, ритуальная идентификация двух основных зон завершена, их наложения (пересечения) практически не отмечаются, а ранее зависимые от них регионы отбросили навязываемые ритуальные символы и обрели свои качественно новые ритуальные формы. Западный Сэто: сохранились копья и клевцы, а мечи исчезли. Восточный Сэто: остались почти одни *дотаку*. Центральный Сэто: в Идзумо и на побережье Сэтонайкай бронз уже нет; в Киби на могильных насыпях (*функубо*) появляются прототипы *ханива* (погребальная пластика).

Оружие

В период Яёй основным вооружением были мечи и кинжалы, а ближний бой был основным видом военного противоборства, что, по мнению японских специалистов, оказало решающее влияние на тактику, стратегию и философию боя последующих исторических эпох. Китайская «Вэйчжи» («Записи царства Вэй», III в. н.э.) сообщает, что на Японских островах на рубеже эпох имелись копья, мечи, корейские луки,

стрелы с костяными и железными наконечниками, что соответствует данным археологии. Действительно, по данным раскопок, в эту эпоху оружие было железным, бронзовым, каменным, костяным и даже деревянным.

Четыре основных вида китайского бронзового оружия было завезено в Японию, в основном через Южную Корею (через китайский округ Лэлан), в Раннем Яёй (III—II вв. до н.э.): наконечники для стрел, клевцы, мечи, копья. Местное производство некоторых из них началось с первой половины Среднего Яёй (II—I вв. до н.э.). Фактически родоначальниками японского бронзового оружия периода Яёй, превратившегося затем в важные ритуальные символы, стали клевцы *гэ* (яп. *ка*) и копья, которые издавна использовались в Северном Китае, а также меч-кинжал, который впервые появился в северокаитайской провинции Ляонин; затем эти виды холодного оружия попали на Корейский полуостров.

В Японии изготавливались различные типы бронзовых наконечников для стрел, но они использовались главным образом как боевые и имели ограниченное ритуальное значение.

В Японию попало древнекитайское оружие под названием «клевец» (кит. *гэ*, яп. *ка*), у которого клововидное лезвие-крюк (20—30 см) закреплено на длинном деревянном (бамбуковом) древке под тем или иным углом; иногда его называют «алебарда». Клевец *цзи* (яп. *гэки*), сочетавший в себе качества копья и клевца *гэ*, развился в период Хань, но так и не достиг Японии. В древнем Китае клевцы были оружием воинов, сражавшихся на колесницах, а в ханьское время клевцы (теперь уже из железа) использовались конными и пешими бойцами против конных противников. В Японии периода Яёй кони еще не использовались для ведения боевых действий, поэтому клевцы *гэ* (яп. *ка*), хотя и производились в некотором количестве на Японских островах, все-таки имели ограниченное распространение, претерпев при этом различные изменения. Так, например, в подражание им здесь применяли топорики, у которых на коротком деревянном древке закреплялось отшлифованное каменное лезвие (Осака, I в. до н.э.); лезвие могло быть бронзовым, железным или деревянным.

Из Китая в Японию также попало несколько видов бронзовых мечей (*докэн*), которые еще называют *танкэн* (кинжалы), поскольку они были довольно короткими. *Кэн*, или *цуруги*, — это обоюдоострое колющее оружие с прямым широким и коротким лезвием, характерное для периода Яёй. Использовалось пехотой в ближнем бою. Это оружие следует отличать от меча *тати*, или (позднее) *катана*, — длинного однолезвийного (острого только с одной стороны) режущего оружия, получившего широкое распространение (уже из железа) в эпоху Кофун; оно ведет свое происхождение от длинного узкого меча китайской кавалерии и стало прародителем самурайского меча. Среди бронзовых мечей *кэн* (*цуруги*) периода Яёй основной тип — меч, который еще на конти-

ненте развился из кинжала ляонинского типа (Северо-Восточный Китай) (иначе — скрипковидного, или *пила*-образного³⁰, кинжала длиной до 32 см), а также китайские мечи, которые отливались вместе с рукоятью; в Японии бронзовые мечи *кэн* исчезли уже в Раннем Кофун. Мечи *кэн/цуруги* (в древних японских текстах используется именно этот иероглиф, а не знак *то:/тати/катана*) фигурируют во многих важнейших японских мифах и легендах, например о Ямато-такэру и происхождении императорских регалий; можно высказать предположение, что здесь имелся в виду именно бронзовый меч (а не позднейший железный меч периода Кофун). Таким образом, ядро этих сказаний, возможно, сформировалось уже в период Яёй.

Копье (пика) *мао* (яп. *хоко*) с бронзовым (позднее железным) наконечником и с деревянным (бамбуковым) древком длиной около 280 см в Китае было стандартным вооружением пехоты и кавалерии в ближнем бою. В Японии копья стали самым престижным боевым оружием. Бронзовые копья производились в Японии до конца II в. в небольшом количестве мастерских только на северо-востоке Кюсю; именно бронзовое копье (а не меч, как часто говорят) явилось главным ритуальным символом региона Западный Сэто (север Кюсю — запад Хонсю). Несколько важных мифов связаны с копьями: о Сарута-хико с «драгоценным копьем» (*тамахоко*), ставшем проводником бога Ниниги, внука Аматэрасу, при вступлении во владение Японией; о принце Амэно хибоко («Копье небесного солнца»), а также о Ятихоко-но ками («Бог восьми тысяч копий», другое имя Оо-кунинуси-но ками).

Бронзовое оружие: от боевого к ритуальному

На острове Кюсю и западе Японии производились некоторые виды боевого оружия и все виды ритуального; в Кинай — ритуальные мечи и клевцы. В Японии копья и мечи трансформировались из боевого в декоративное ритуально-церемониальное оружие. Изменение состояло в том, что оружие из узкого, толстого и с заточенным лезвием постепенно превращалось в широкое, тонкое и с тупой кромкой; это сопровождалось резким увеличением его размеров³¹, самым важным стал визуальный эффект. Весь процесс такой трансформации можно разделить на четыре последовательные стадии: 1) *хосогата* (боевые «узкие» копья;

³⁰ *Пила* (прототип японской *бива*) — китайский струнный музыкальный инструмент из семейства лютяевых.

³¹ Сходные процессы отмечались в то время и в странах Индокитая: так, длина бронзового наконечника копья из могилы Цинь Ши-хуанди составляет 15,3 см, а из преф. Нагасаки — 84,3 см; размеры боевого клевца из Сычуани — 25,2 см, а его ритуальной формы из Таиланда — 72,5 см.

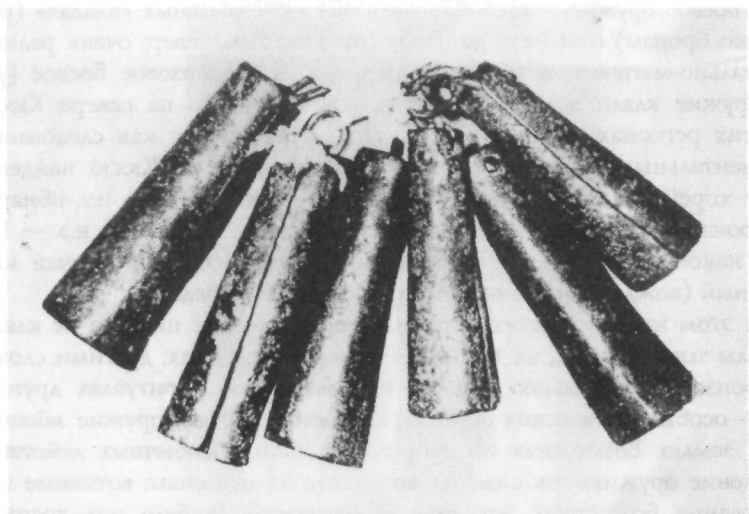


*В святилище Сува в качестве синтай
(«тела божества») используются
ритуальные колья (такахоко)
с железными наконечниками
и подвешенными железными
колокольцами*

производились на севере Кюсю, найдены литейные формы, но большинство импортировалось из Южной Кореи; размеры наконечников 20–50 см); 2) *накабосо* («среднеузкие»); 3) *накахиро* («среднеширокие» копьё 50–70 см длиной); 4) *хирогата* (копьё длиной более 70 см) и *хирагата* («широкие» мечи); при этом оружие типов 2–4 — ритуальное. Другими словами, довольно быстро бронзовые копьё и мечи утратили функцию оружия, которая перешла к железному и каменному, а бронзовое оружие стало использоваться как ритуально-церемониальная утварь.

Японские археологи не находят бронзы периода Яёй в поселениях. Их обнаруживают только: а) в захоронениях (лишь на севере Кюсю, и только боевое оружие, а также зеркала); б) в специальных «кладах» (ритуальные бронзы) от Кюсю до Тюбу (от Канто на север; очень редко). В ритуально-магическом обществе периода Яёй бронзовое боевое (узкое) оружие клали в могилы убитых воинов только на севере Кюсю (в других регионах этого не было), что расценивается как следование континентальным традициям; так, в захоронениях на Кюсю найдены боевые корейские мечи, в кувшинном захоронении I в. до н.э. обнаружен бронзовый клевец, в могильной насыпи *функюбо* II в. до н.э. — I в. н.э. — наконечник копьё и меч. Можно определить этот обычай как элитарный (вождеский) воинский погребальный обряд.

При этом важно отметить, что ритуальное оружие никогда не клали в могилы того периода; не найдено оно и в поселениях; другими словами, бронзовое ритуальное оружие использовалось в ритуалах другого типа — особых магических обрядах, во время которых оружие закапывали в землю. Возможная интерпретация таких необычных действий: поклонение оружию как символу воинского духа и силы; вотивные жертвоприношения божествам; изгнание и магическая победа над врагами и злыми духами, которые могли помешать хорошему урожаю или благополучной поездке; обозначение сферы интересов режима Северного Кюсю (поскольку копьё закапывались в особых, стратегических точках). Так, на острове Цусима найдено 81 ритуальное копьё (это больше, чем на всем Кюсю, где эти копьё производились); возможные мотивы того, что их закопали именно здесь: ритуалы с молениями об успешном путешествии на континент; магическая охрана границ Северного Кюсю. Складывается впечатление, что ритуалы с закапыванием бронзового оружия достаточно однотипны с закапыванием *дотаку* (об это ниже). В различных регионах Японии (за исключением Кюсю) — совр. преф. Хиросима, на Сикоку (Кагава, Токусима), Осака, Хёго, Сига — бронзовые мечи и клевцы закапывали вместе с *дотаку*. И только в Идзумо (преф. Симанэ; памятник Кодзиндани) вместе с 6 *дотаку* обнаружены 16 ритуальных копий, а также 358 мечей (общий вес 61 кг); причем мечи принадлежали к специфическому местному стилю Идзу-



*Железные колокольцы из синтоистского святилища Сува
(префектура Нагано)*

мо³² (тип *накабосо*; длиной ок. 50 см, в отличие от более широких и длинных ритуальных мечей, производимых на Кюсю), а *дотаку* и копья поступили из других регионов (все бронзы датируются 100 г. н.э.). Специалисты полагают, что бронзолитейная технология древнего Идзумо заимствована из государства Силла, которое находилось на восточном побережье Корейского полуострова, на другой стороне Японского моря, напротив Идзумо и металлургические технологии которого были известны во всей Восточной Азии. Японская мифология (сюжет о «подтягивании земли») также позволяет сделать вывод о тесных связях Идзумо и Силла; бог Сусаноо, возможно, происходит от силланского бога литейщиков и кузнецов; названия нескольких святилищ в Идзумо и г. Хирата намекают на их возможную связь с иммигрантскими сообществами, специализировавшимися на обработке металлов.

Бронзовые зеркала

Бронзовые зеркала, пожалуй, самые загадочные изделия в истории японской культуры. Бронзовые зеркала в их ритуальной функции встречаются во многих древних культурах (в том числе у ближайших соседей — китайцев и корейцев), но случай с Японией уникальный, и до сих пор точно не установлено, почему же древние японцы так их почитали. Здесь мы кратко рассмотрим лишь самое начало истории бытования бронзовых зеркал на Японских островах.

Впервые бронзовые зеркала появляются в период Яёй — почти только на севере Кюсю и почти только в захоронениях³³. Самые ранние (конец III в. до н.э.) — корейские *татюсамонкё* (с геометрическим узором и несколькими, обычно двумя, ушками) считаются не бытовым, а шаманским инструментарием; в Японии их копии не производились. Затем, в период Среднего Яёй (со 2-й половины II в. до н.э.), происходит импорт ханьских зеркал: их находят в некоторых кувшинных захоронениях на севере Кюсю, иногда да 35 штук в одной урне (подчас под мегалитическими погребальными сооружениями типа дольмена). Этот погребальный инвентарь на севере Кюсю сходен с найденным в китайских захоронениях Северной Кореи: ханьские зеркала, бронзовые клевцы, бусы. Однако большое количество зеркал в одной урне — особенность севера Кюсю; этого нет, например, в округе Кинай, где зеркала в захоронениях характерны только для эпохи Кофун; в захоронениях округа Лэлан

³² Это самая большая находка (1988 г.) бронз (в частности, мечей, которых до тех пор было обнаружено 300 штук) в Японии. В Симанэ также найдены литейные формы для изготовления таких мечей; состав бронзы указывает на южнокитайское происхождение сырья; очевидно, что Идзумо поддерживало связи с Китаем и Кореей на рубеже эпох.

³³ Такие зеркала обнаружены в захоронениях кочевников на северной границе Китая.

встречается по одному зеркалу. Типы зеркал, характерные для этого времени: для Среднего Яёй (преф. Фукуока) — раннеханьские: *рэнкомонкё* (узор в виде соединяющихся дуг), *сэйункё* (узор «звезды и облака»), *соё:монкё* (узор «травы и листья»), *дзю:кэнмонкё* (узор из нескольких концентрических окружностей); для Позднего Яёй (преф. Сага) — позднеханьские: *найко:камонкё* (узор «внутреннего цветка»), *сисинкё* (узор «четыре небожителя»), *хо:какукикуё:* (квадрат и узоры TLV). Всего археологами обнаружено чуть больше 300 зеркал, относящихся к периоду Яёй, причем свыше 90% — на севере Кюсю. Подавляющее большинство всех зеркал (ок. 80%) — импортные. В Японии зеркала стали изготавливать, очевидно, со II в. н.э. Так, по данным 1989 г., приводимым Танака Мигаку, для периода Яёй найдено литейных форм для бронзовых зеркал: на севере Кюсю только три комплекта, а в округе Кинай — ни одного. Для сравнения укажем, что найдено более 3500 зеркал, относящихся к периоду Кофун (конец III — VII в.); расцвет культуры/культы зеркал в погребениях — Ранний Кофун, в Позднем Кофун их количество сокращается. Тип погребальных сооружений на севере Кюсю аналогичен континентальным (южнокорейским): большие керамические урны, дольмены, цисты (каменные ящики), могильные насыпи, построенные по китайской технологии. Здесь бронзовые зеркала — погребальный инвентарь местной элиты (племенных вождей); собственность индивидов, личное богатство, особо престижные — поскольку импортные — вещи, символы высокого социального статуса и власти. Таким образом, в период Раннего–Среднего Яёй бронзовые зеркала занимали довольно ограниченное место в японской культуре (по территории распространения и по количеству) и в ритуалах (только погребальный обряд), хотя бы потому, что были в основном привозными (так, в Позднем Яёй из бронз в Японию ввозили почти только одни зеркала, а другие бронзы японцы уже производили сами). Разумеется, культовое (магическое или религиозное) значение бронзовых зеркал развилось уже в период Яёй на основе континентальных (китайских и корейских) представлений и верований, связанных с ними, и в среде переселенцев с материка или полуострова. Однако собственно японский культ зеркала начал активно формироваться, очевидно, с периода Позднего Яёй, когда в Японии стали производиться местные подражания и вариации (*босэйкё*), и сложился в Раннем Кофун не в последнюю очередь вследствие того, что импорт зеркал почти прекратился из-за смуты в самом Китае. Самый важный и многочисленный погребальный инвентарь в курганах Раннего Кофун — ханьские и китайские зеркала позднейших эпох, а также японские подражания³⁴.

³⁴ В IV–V вв. н.э. в Японии появляются своеобразные бронзовые зеркала с несколькими колокольцами (точнее, бубенцами) по периметру (4–10 шт.); таких зеркал найдено уже около 140; возможно, зеркало именно такого типа входит в состав императорских регалий.

Что такое *дотаку*?

Память о *дотаку*, традиция изготовления которых загадочно прервалась в III в. н.э., не сохранилась ни в народных преданиях, ни в мифологических текстах, но в исторических есть упоминания об их находках. Так, сам термин *дотаку* впервые появляется в «Сёку нихонги» (713 г.), но считается, что впервые *дотаку* были обнаружены, согласно «Фуся рьякки», в 668 г. у буддийского храма Суфукудзи (пров. Оми, преф. Сига). До настоящего времени найдено более 500 штук. Следуя иероглифической записи, *дотаку* — это «бронзовые [колокола] *таку*». В V–VI вв. в Японию из Кореи ввозились различные виды колокольчиков, которые использовались элитой Позднего Кофун как атрибуты власти и авторитета (их часто находят в курганных гробницах того периода). В VI–VII вв. вместе с буддизмом был импортирован еще один набор колоколов. Так, в Японии VII–VIII вв. использовались, в частности, два вида колоколов: 1) широко известные буддийские колокола *канэ*, или *сё*: (кит. *чжун*), без языка; в них бьют снаружи; 2) *таку* (кит. *до*) в виде так называемых *футаку* («ветряные колокольчики») с язычком, которые звенят на ветру. Такие находки при строительстве буддийских храмов *дотаку* считали благими знаменьями и принимали их за «ветряные колокольчики» *таку*, которые якобы висели на пагоде, построенной индийским правителем Ашокой (II в. до н.э.).

По «Когосюи», для извлечения Аматэрасу из Небесного грота божеству Амэ-но махитоцу-но ками было велено изготовить мечи, топоры и «железные колокольцы»; здесь использован иероглиф *таку* и поясняется, что в древности он читался как *санаки/санаги*.

Происхождение *дотаку*

Наиболее достоверна гипотеза о происхождении *дотаку* от корейских *тёсэн-сики до:рин*, *тёсэн-сики кодотаку* (размеры 8–12 см, максимум до 16 см) и их предшественников — ханьских колокольчиков, так называемых *батаку* («лошадиные колокольчики»), попавших в Японию через остров Цусима. Достоверно известно, что в Корею с ее мощными шаманистскими традициями такие колокольчики (яп. *рин/судзу*) использовались в магических шаманских обрядах призывания и общения с духами и божествами (так же как у народов Сибири и Дальнего Востока); их вешали на себя, на деревья и т.п. Корейская версия имеет надежное археологическое подтверждение³⁵. В Корею такие колокольчики находят в рядовых захоронениях III в. до н.э.; в Японии (Кюсю) на-

³⁵ Высказываются предположения о происхождении *дотаку* от южнокитайских колоколов, но доказательств пока недостаточно.

ходят не только их, но и литейные формы для их отливки; существует типологическая преемственность между ними и самыми ранними японскими *дотаку* (стадия I; II в. до н.э.; высота 20–25 см), которые к тому же имеют общий декор с корейскими бронзами (мечами, копьями, клевыми, зеркалами *татюсаймон*).

Типологически *дотаку* делятся на четыре хронологические стадии от II в. до н.э. до III в. н.э., примерно по одному веку на каждую стадию. Стадии, в свою очередь, делятся на типы. I–III стадии — колокольчики с язычками — их слушали, IV стадия — без язычка (только смотрели). Самые большие — *дотаку* IV-5 (стадия IV, тип 5) до 134,7 см. Сначала (стадии I–II) литейные формы были каменными, затем (стадии III–IV) — глиняные, что давало возможность более тщательной проработки рельефа и декора. Сырье, очевидно, привозное, сначала корейское, затем китайское; это относится и к готовым бронзовым изделиям.

Дотаку получили распространение от Кюсю и Сикоку (преф. Коти) до Канто (преф. Тотиги). Их производство было сосредоточено в нескольких крупных мастерских, продукция затем распределялась по регионам. Так, из одной литейной формы отливали несколько *дотаку*: например, мастерская находилась в Осака, а колокола, произведенные в ней, найдены и в Осака, и в Хёго, и даже в Кагава (о-в Сикоку). В начальный период (I в. до н.э., стадия II-2) в небольшом количестве *дотаку* производились на севере Кюсю (преф. Сага, необычный декор — «глаз»), на побережье Японского моря — в Идзумо (преф. Симанэ, Тоттори), на западе Хонсю на побережье Сэтонайкай — в префектурах Хиросима, Окаяма (тип Фукуда). Начало и главный центр производства и распространения — Кинай. Вторичный центр — Токай (Сига, Гифу, Айти), где производство началось с I в. н.э. (стадия III). На стадии IV (конец I — III в. н.э.) выработан так называемый тип *санвэнсикки* (от первых иероглифов в названиях провинций Микава и Тотоми). Особенностью этого типа являются овал в плане (для *дотаку* из Кинай характерен круг) и фигуры оленя и цапли, если изображения имеются. Производство этого типа прекратилось в Токай во второй половине — конце II в. н.э., но еще в начале III в. н.э. там были распространены *дотаку* из Кинай. Причем последняя фаза *дотаку* из Кинай восприняла стиль *санвэнсикки*, т.е., очевидно, использовались мастера из Токай. Одновременно это и свидетельство усиления влияния Кинай, где производство *дотаку* сохранялось до начала III в. н.э. В Кинай *дотаку* остаются в земле, т.е. обряды с их использованием прекращаются в середине — второй половине III в. н.э.

Декор *дотаку*

В целом декор *дотаку* можно подразделить на геометрический узор и фигуративные изображения. Геометрический узор *дотаку* схож с бы-

товой керамикой того времени, что говорит о том, что *дотаку* предназначались для всей общины. Узор *рюсуймон* идентичен гребенчатой керамике Яёй и интерпретируется как символ воды, столь важной в залирном рисоводстве. Стороны *дотаку*, на которые нанесен геометрический узор, являются зеркальным отражением друг друга. Мотив «глаз», или «очки» («личина» — *хэкидзямон*), возможно, является изображением глаз духа или божества; подразумевается, что его взгляд отвращает зло.

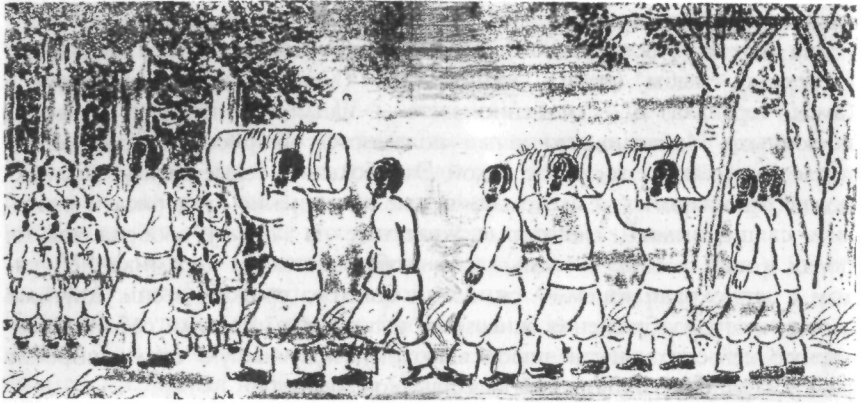
На *дотаку* встречаются фигуративные изображения: насекомые (стрекоза), рыбы (камп), земноводные (лягушка), пресмыкающиеся (змея, черепаха) и — особенно часто — цапля (из птиц) и олень (из животных). Известно, что цапли появляются на рисовых полях сразу после того, как их заливают водой. Эти большие белые птицы, возможно, воспринимались земледельцами как воплощение духа риса и считались священными³⁵. Некоторые животные на *дотаку* изображены на полях в начале лета. А олень часто изображается на керамике Яёй рядом с зернохранилищем — символом богатого урожая, осени. Другими словами, эти изображения животных и птиц представляли собой календарную сельскохозяйственную символику, получившую столь широкое распространение в японской классической культуре.

Имеются также разнообразные жанровые сценки сезонного характера: различные работы, связанные с рисом (сбор, обмолот риса, хранение урожая), а также охота, рыболовство. В целом предстает некая картина мира людей Яёй, их образ жизни, связанный главным образом с рисоводством.

Дотаку в ритуалах

Дотаку находят закопанными в землю (самая большая находка — 39 штук); новые и старые типы, только что отлитые и использованные, закапывали вместе, иногда в особых деревянных футлярах; сверху подчас возводилось деревянное строение. Однако *дотаку* никогда не обнаруживают в захоронениях или поселениях. Встречаются и смешанные «клады» *дотаку* и оружия: на острове Хонсю в префектурах Хиросима, Кобэ, Сига, Хёго, Симанэ (с копьями — единственный случай), на острове Сикоку — в Кагава и Токусима. Можно выделить два способа размещения *дотаку*: 1) *дотаку* стадий I—III (в том числе стадия III вместе с ритуальным оружием в одной яме) в течение всего периода их бытования закопаны вдали от селений на склонах гор; 2) *дотаку* стадий III—IV, т.е. в последней фазе, — рядом с селениями на равнине (без ритуального оружия). Этнографические материалы о древних ритуалах, сохранившихся в Японии до последнего времени, дают возможность сле-

³⁶ В Японии, как и в других рисоводческих цивилизациях, существовал культ духа риса, отождествляемого с душой человека, предка или божества.



Реконструкция обрядов с дотакху

дующего толкования. Первый способ относится к сельскохозяйственным обрядам, связанным с освоением земель (например, обряд *дзикон* — «умиротворение духа земли»), весенним обрядам, направленным на обеспечение плодородия почвы («разбудить» духов земли перед высадкой рассады в поле), к обряду испрашивания дождя (*амагои*), молению об обильном урожае и пр. Второй способ захоронения символизирует защиту границ поселений и общин в связи с возможным усилением соперничества между ними. С конца Среднего Яёй поселения стали перемещаться с равнин в горную местность; отмечается быстрый рост производительности труда и урожайности риса. В результате этого в Позднем Яёй население увеличивается и размеры поселений растут, что приводит к усилению трений между ними. Так, в Кодзиндани отмечаются многократные массовые закопки ритуальных бронз в «священной земле» (самый массовый «клад» — 358 мечей, 6 *дотаку* и 16 копий); очевидно, что маленькая община не справилась бы с таким грандиозным предприятием. Его можно рассматривать и как ритуал для сплочения такой большой общины; возможно, *дотаку* использовались и в ритуалах формального вступления вождей во власть (типа позднейшего *сокуи*), и в ритуалах наследования харизматической власти (типа *хицуги*, где *хи* также читается как *рэй* — «дух, харизма»). В Кодзиндани также обнаружены специфические четырехугольные могильные насыпи конца II — III в. н.э., предположительно вождей Западного Идзумо; исследователи полагают, что эти насыпи служили ритуальными площадками, где вся община проводила обряды, обеспечивающие благожелательное отношение духа покойного вождя, в частности направленные на то, чтобы он не причинял ей вред, а нес различные благодеяния (хорошую погоду, обильный урожай риса и т.п.).

Пока японскими археологами достоверно не восстановлены ритуалы с *дотаку*, но наиболее убедительной выглядит гипотеза, поддерживаемая многими видными учеными, о том, что *дотаку* постоянно хранились в земле и периодически извлекались для совершения обрядов. В пользу этого говорит и ритуальная практика народов Южного Китая, Вьетнама и ЮВА, до последнего времени сохранивших древнейшие обряды с бронзовыми барабанами, которые рассматриваются исследователями как ритуальный эквивалент *дотаку*: большую часть времени такие барабаны закопаны в земле и извлекаются лишь на период важных церемоний (например, когда в них бьют, чтобы вызвать духов предков). У каренов Бирмы еще в конце III в. бронзовые барабаны продолжали играть огромную роль в ритуальной, социальной и производственной сферах. Суммируя различное использование барабанов и те смыслы, которые им придаются, этнографы говорят о них как о средствах призыва неких сил (духов), чтобы «организовать» их или повлиять на них для достижения благоприятного результата в этой и иной жизни.

Возможный смысл сокрытия *дотаку* в земле: духам земли, божествам Роста подносятся бронзы, несущие изобилие; *дотаку* могли быть и ёри-

сиро (вместилищем) таких духов; когда же в них звонили, то призывали дух риса. В Южной Азии этнографам известны обряды призыва и удержания души риса с помощью музыкальных инструментов. В отличие от бронзовых зеркал, которые являлись собственностью отдельного лица и обнаруживаются в индивидуальных захоронениях, *дотоку* — ритуальная утварь, принадлежавшая всей общине и служившая благом всех ее членов. Возможно, *дотоку* закапывали в землю после обрядов сельскохозяйственного толка, призванных, в частности, стимулировать плодородие. Смысл обрядов с сокрытием *дотоку* в земле, возможно, заключался в идее трансмиграции (цикла рождений и смерти), когда благодаря поднесению божеству земли бронз, которые несут изобилие, вновь и вновь порождаются новые плоды.

В таких обрядах участвовала вся община, а проводили их, вероятно, жрецы-шаманы. Вначале звучащие магические колокола, очевидно, подвешивали на дерево или специальную П-образную стойку-ворота (напоминающую примитивные *тории*) у зернохранилища; в них звонили, чтобы призвать дух риса и обеспечить изобилие (так, рисунки на донгшонских барабанах показывают, что барабан подвешивали на веревках, пропущенных сквозь ушки у верхней кромки, под перекладину, укрепленную на стойках; несколько человек пестами для обрушивания риса били по его плоскости). Позднее, после того как *дотоку* значительно увеличились в размерах, лишились языка и умолкли, их ставили на специальные подставки, найденные впоследствии археологами, а рядом на деревянном шесте устанавливали деревянную фигурку птицы. Прорисовки японских жрецов с крыльями или птичьими головами встречаются на керамике Яёй (похожие изображения «крылатых» шаманов имеются на бронзовых барабанах культуры *донгшон* Южного Китая). Орнитологическая символика, связанная с ритуальным комплексом *дотоку*, может означать такие верования: птицы как посредники между небом и землей, посланцы небесных богов, приносят душу риса.

Во многих традиционных культурах металлическим изделиям придавалось особое, сакрально-магическое значение, а звон металла всегда осмысливался как ритуально-магический акт, обладающий как апотропейным (охранительным), так и очистительным действием. Как отмечал еще Дж.Фрэнгер, в различных этнических культурах мира звон металла, будь то колокольчики, цимбалы, бронзовые тарелки, гонг или металлические украшения, связан со всеобщей верой в его чудодейственную силу изгонять и отпугивать злых духов, «демонов». Поэтому такое значение, особенно в детском, женском и ритуальном (шаманском) костюме, придавалось звенящим металлическим украшениям, различным подвескам, колокольчикам или бубенцам, нашитым на одежду или вделанным в ручные и ножные браслеты. Среди установленных на «царских» курганах *ханива* у «воинов-шаманов» бубенцы закреплены на «коронах», остроконечных шапках (преф. Фукусима), «касках» (преф. Гумма), одеж-

де вокруг пояса (преф. Сайтама), бронзовых поясных подвесках (Киото) или подвязках под коленами (преф. Гумма), на *кото* (преф. Тотиги); у шаманок-*мико* на левом боку — бронзовое зеркало с бубенцами; у лошадей — бубенцы (на удилах) и колокольцы (на сбруе) (преф. Сайтама).

Кроме того, у многих народов с древнейших времен металлические предметы, издающие звон (в первую очередь различные колокола, бубенцы, гонги), широко применялись в магических и религиозных обрядах.

Дотаку укрывались в земле в местах, обладавших с древнейших времен особо сакральным смыслом; священный характер этих мест сохранялся на протяжении сотен лет, хотя сами бронзовые колокола исчезли из ритуальной практики. Так, находки *дотаку* соотносятся с расположением синтоистских святилищ в средние века (по императорскому указу X в.). Даже в современных названиях местностей, где находят *дотаку*, сохранились указания на их сакральность: Камика (преф. Хёго) — «Холм божества», Конокуса (там же) — «Семена божества», Камба (преф. Симанэ) — «Двор божества», Кодзиндани (там же) — «Долина гневного божества», Синрё (там же) — «Делянка божества», Коно (Осака) — «Присутствие божества».

Местность Камбара («Поле бога») находится на юго-западном склоне священной горы Каннаби, одной из четырех сакральных гор Идзумо. Отсюда видны все поселения на равнине и побережье Западного Идзумо. До последнего времени древний Камбара-дзиндзя нес священную стражу на южном склоне горы, а гигантский клад бронз в Кодзиндани «охранял» ее с севера. Возле залива Идзумо находился храм Кицуки (больше известен как знаменитый Идзумо тайся); в его пределах обнаружены следы поселения эпохи Яёй и клад из ритуальных мечей и копий. Храм Кицуки, очевидно, был основан как святилище морского божества, обеспечивавшего безопасное путешествие через Японское море, но после распространения в Идзумо рисоводства божество храма — Оонамути — тоже стало «курировать» сельское хозяйство. Археологи предполагают, что упадок культуры бронзы в Западном Идзумо мог быть вызван мощным культурным и политическим давлением со стороны Киби (так, курганы *кофун* и их сопроводительный инвентарь IV в. н.э. в Идзумо отчетливо демонстрируют стиль Киби).

*Ритуальные бронзы
как символы культурно-политической
самоидентификации регионов*

Итак, производство *дотаку* началось в Кишай в Раннем — начале Среднего Яёй. На севере Кюсю сначала производилось ритуальное оружие и небольшое количество *дотаку*; производство *дотаку*, бронзовых мечей и клевцов прекратилось рано; к началу II в. н.э. осталось только производство копий.

В Кинай сначала производились *дотаку* и некоторое количество мечей и копья! Ко II в. н.э. осталось только производство *дотаку*. Другими словами, с I в. до н.э. резко обострилось соперничество между режимами Северного Кюсю и Кинай. Сначала оба пытались освоить и принять ритуальную символику соперника, но эта модель не сработала. Тогда, видимо, был взят курс на стремление к независимости друг от друга этих регионов посредством усиления соревнования между ними или через наращивание воздействия своей ритуальной символики. В результате обострения соперничества оба режима сосредоточились на изготовлении и распределении своих собственных материальных символов, подчеркивая при этом их уникальность за счет массового производства, гипертрофированного увеличения размеров и обильного декора.

В итоге *дотаку* стали материальными ритуальными символами Кинай, а копья — Северного Кюсю. Только в Идзумо (раскопки в Кодзиндани) они использовались вместе. Это объясняется тем, что регион Идзумо находился между Кинай и севером Кюсю и в период Яёй был вынужден балансировать между ними и поддерживать культурные и политические связи с обоими соперниками. Помимо Идзумо и другие региональные и местные центры — регион Тюгоку, остров Сикоку, периферия Кинай (преф. Хёго, Вакаяма), находясь между севером Кюсю и Кинай, не изготавливали своих специфических ритуальных символов и приняли в качестве их и оружие и *дотаку* одновременно. Это было результатом «силовых отношений» этих районов с Северным Кюсю и Кинай, которые, снабжая их своими ритуальными символами, старались включить эти небольшие протогосударства (например, Коти) в сферу своего влияния, подчинить их, а в итоге — поглотить.

Почему *дотаку* исчезли?

Во второй половине — конце II в. н.э. прекратилось производство ритуальных копий и обряды, связанные с ними, на севере Кюсю, а изготовление *дотаку* стиля *санъэнсикки* прервалось в Токай. Прекратились и другие региональные обряды с бронзами, только в Кинай производство *дотаку* сохранялось до конца II — начала III в. н.э. Там общинные обряды с *дотаку* резко прервались во второй половине III в. н.э. Другими словами, *дотаку*, ритуальные бронзовые мечи и копья почти полностью исчезли к периоду Раннего Кофун.

В течение периода Яёй районирование *дотаку* и оружия также соответствовало различной погребальной практике в этих регионах. Но к концу II в. н.э. в некоторых регионах (например, в Тюгоку) ритуальная бронзовая утварь не просто исчезла, а была замещена ритуальными символами нового типа: в Идзумо (север Тюгоку) могильными насыпями (для захоронения элиты) типа *ёсуми тоссюцу-гата функюбо*, а в

Кибиды (юго-восток Тюгоку) — глиняной погребальной утварью *токусю кидай* (специальные подставки) и *токусю цубо* (специальные кувшины).

К концу периода Яёй сельскохозяйственные общины постепенно превратились в территориальные владения, подчиняющиеся могущественным кланам и аристократическим семьям жреческого происхождения. По археологическим данным, до I—II в. н.э. жилье и захоронения социальной и культовой элиты находились вместе с аналогичными сооружениями основной массы населения, что указывает на то, что элита участвовала в общинных ритуалах, в том числе с использованием бронз. В III в. н.э. в некоторых регионах жилые дома и погребения элиты начали сооружаться отдельно: ее представители стали жить в усадьбах вдали от деревень, для них строили отдельные могильные насыпи — предшественники курганов периода Кофун. Таким образом, элита стала проводить свои собственные ритуалы, и только для себя, а не для всей общины, что в итоге привело в III в. н.э. к прекращению использования *дотаку* и других ритуальных бронз. В науке до сих пор бытует гипотеза о том, что обряды с использованием *дотаку* в Кинай были насильственно прерваны вторжением с севера Кюсю, принесшим ритуалы с зеркалами; не вдаваясь в дискуссию, отмечу только, что скорее всего верования изменились в результате быстрого социально-экономического развития и от *дотаку* просто отказались. Сельскохозяйственные обряды общин с *дотаку* и другими ритуальными бронзами были заменены на индивидуальные вождеские погребальные обряды на курганах с использованием зеркал. Именно с начала периода Кофун (конец III в. н.э.³⁷) активно развились обряды, основанные на индивидуальной власти и авторитете племенных вождей и местных правителей.

*Бронзы, ханива,
курганы-кофун
и их предшественники*

В периоды Раннего и Среднего Яёй в погребальной обрядности населения Японских островов происходят значительные изменения, свидетельствующие о больших переменах и в социальной структуре общества, и в системе верований: появляется демаркация захоронения с помощью рва, что свидетельствовало о возникновении представлений о мире мертвых, отличном от мира живых; возник архаичный погребальный культ с использованием ритуальной керамической посуды; на общинных кладбищах для персон высокого статуса стали выделять особые участки и, позднее, строили могильные насыпи. В период Позднего Яёй происходит смена типа ритуалов: вследствие хозяйственного развития и соци-

³⁷ В настоящее время среди японских и зарубежных археологов сильна тенденция к удревнению начала строительства курганов *кофун* до середины III в. н.э.

альной стратификации происходит переход от общинных обрядов аграрного цикла с использованием *дотаку* и ритуального оружия к вождеским погребальным обрядам, совершаемым на местах их захоронений. В результате частично оружие и все *дотаку*, которые хранились закопанными в земле, так и ушли в клады. В Идзумо, где сочетались оба ритуальных комплекса — и оружия и *дотаку*, в поисках ритуальной идентификации в период Позднего Яёй сформировался уникальный тип погребального сооружения — квадратные могильные насыпи (размеры сторон 20–40 м) с четырьмя выступами по углам (*ё суми тоссюцу гата функюбо*). Они стали «фирменными» погребальными сооружениями Идзумо в период Яёй, распространились по всему Санъиндо вдоль Японского моря (преф. Хиросима, Тоттори, Фукуи, Исикава, Тояма), проникли и в Киби, но их не было ни в Кинай, ни в Сэтоути, ни в Токай; исчезли они в конце Яёй, замещенные стандартными унифицированными курганами *кофун* (с некоторыми местными отличиями). Региональная специфика, сохранившаяся в Идзумо в период Кофун, состояла в том, что там воздвигались в основном квадратные и так называемые квадратно-квадратные курганы, а не квадратно-круглые, которые ассоциировались с Кинай/Ямато.

Еще в период Среднего Яёй общинные кладбища и могильные насыпи *функюбо* строились в непосредственной близости от селений (Ёсиногари, I в. н.э.). Но в начале Позднего Яёй (со II в.) во многих районах (Окаяма, Хёго) отдельно от общинных кладбищ, на вершинах отдаленных от поселений гор и холмов начали возводиться относительно большие земляные могильные насыпи — квадратные, круглые, прямоугольные, овальные или квадратно-круглые — с каменной камерой ямного типа. Подножие могильного холма часто окружают камни, выложенные в виде стены. В японской археологии они с 1977 г. благодаря Кондо Ёсиро называются *функюбо* («могильная насыпь»). Центр их распространения — запад Ялонии (Хонсю), но встречаются они на востоке страны. Видимо, они формировались самостоятельно в каждом районе.

В период Яёй на могилы (в том числе на квадратные могильные насыпи со рвом *хокэй сюкобо*)³⁸ помещались комплекты глиняной посуды с жертвенной пищей, куда входили подставки *кидай*, на которые ставились горшки *цубо* (среди них много горшков с отверстием в дне). Установка ритуальной посуды означает появление одной из форм почитания душ усопших, это первый шаг к погребальным обрядам курганов *кофун*. К периоду Позднего Яёй, главным образом в районе Киби, эти простые подставки и горшки трансформировались в цилиндрические высокие «особые подставки» (*токусю кидай*) и «особые *цубо*» (*токусю цубо*) соответственно, которые устанавливались на *функюбо*. Именно

³⁸ Этот тип погребальных сооружений появился в Кинай в период Раннего Яёй и получил распространение по всему острову Хонсю в период Среднего Яёй; он стал предшественником могильных насыпей *функюбо* Позднего Яёй.

эта утварь стала прототипом *ханива* на курганах Раннего Кофун: *току-сю кидай* — прототипом цилиндрических *ханива* (*это ханива*), а вместе с *токусю цубо* — так называемая «*ханива* в виде *цубо*» (*цубо-гата ханива*), иначе — «*ханива* в виде *вьонка*» (*асагао-гата ханива*)³⁹.

При сравнении погребальных сооружений периодов Яёй и Кофун очевидно, что самое важное отличие унифицированных для всей страны *кофун* от *функюбо* состоит в явных региональных отличиях последних. Таким образом, курганы-*кофун* появились благодаря синтезу многих локальных особенностей их предшественников — *функюбо*. Так, *дзэмпо-коэфун* представляет собой развитие круглого *функюбо* с одним выступом; *дзэмпо-кохофун* — квадратного *функюбо* с выступом; *сохоэфун* — круглого *функюбо* с двумя выступами. Покрытие поверхности насыпи камнями, которое применялось только в некоторых *функюбо*, например в Идзумо и районе Санъиндо, стало обязательным элементом курганов *кофун*. Цилиндрические *ханива* представляют собой модифицированную форму, развившуюся из особых сосудов и подставок под них, которые устанавливались на *функюбо* в Киби (преф. Окаяма). Практика помещения сопроводительного инвентаря (бронзовых зеркал и оружия) в погребальную камеру под курганом-*кофун* происходит от погребального инвентаря *функюбо* на севере Кюсю, который обнаруживается в период Яёй только там.

Погребения-*функюбо* качественно отличаются от всех предшествующих *хокэй сюкобо* тем, что строились они как особые погребения отдельно от общинного кладбища. У них большая насыпь, их сооружение указывает на значительные затраты труда, у них богатый погребальный инвентарь. Очевидно, это погребение племенного вождя. Такое специфическое расположение погребений вождя и его ближайших родственников, образующих одну привилегированную группу, отдельно от других погребений общинников более низкого статуса, очевидно, представляет ту стадию развития курганных погребальных сооружений, которая предшествует появлению типичного кургана Раннего Кофун, когда по мере усиления авторитета вождей их стали хоронить в индивидуальных гробницах.

Погребения-*функюбо* могут рассматриваться в качестве непосредственных предшественников курганов Раннего Кофун с точки зрения не только формы, но и социально-политического значения. Появление унифицированных «квадратно-круглых» курганов *дзэмпо-коэфун* в период Раннего Кофун можно интерпретировать следующим образом: в типах погребальных сооружений *функюбо* вождей Позднего Яёй отмечается значительное разнообразие, что указывает на некоторую степень независимости вождей в каждом регионе, но принятие унифицированной

³⁹ На основе этих простейших *ханива* позднее развились фигуративные: изображения домов (середина IV в. н.э.), ритуальной утвари и оружия (IV–V вв. н.э.), людей и животных (V в. н.э.).

формы курганов *дзэмпо-коэнфун* означает союзы между вождями различных регионов или какую-то форму подчинения одному, самому мощному центру власти. Так, лидерство, которое вожди Ямато, видимо, обеспечивали себе в конфедерации или каком-то другом протогосударственном образовании, подтверждается фактами того, что самые большие *дзэмпо-коэнфун* находятся в Кинай.

Бронзы в японской мифологии

Бронзы фигурируют во многих важнейших японских мифах. Упомянем лишь некоторые из них. Например, согласно «Кодзики» («Записи Оэзин»), корейский принц Амэ-но хибоко («Копье небесного солнца») прибыл в Японию из Сираги (Силла) с восемью магическими предметами — ритуальной утварью для проведения обряда *тинконсай* («ритуал усмирения души»), среди которых было два бронзовых зеркала и две *тама* (бусины, жемчужины или драгоценных камня). Эта утварь корреспондируется с «волшебными амулетами», которые, по «Кодзики», вручила Аматаэрасу своему внуку, «благословляя его на царство». Видный японский исследователь Куно Акира, специально занимавшийся этим сюжетом, считает, что в древности между Силла и севером Кюсю существовали тесные связи, а в имени принца отразились солярный культ и обряд, в котором воздвигалось копьё, а на него вывешивалось бронзовое зеркало.

Другой маститый ученый, Сэнда Минору выстраивает гипотезу, по которой *дотаху* использовались в ритуалах поклонения божеству Окунинуси. Он обращает внимание на описание в «Харима-но куни фудоки» (Харима — западная часть совр. преф. Хёго) соперничества между Окунинуси и Амэ-но хибоко, который привез из Кореи зеркала, *тама* и кинжал, ставшие прототипом императорских регалий. Амэ-но хибоко стали поклоняться как божеству в святилищах Хёдзу в Западной Японии (главный храм Хёдзу находится у горы Макимуку возле г. Сакураи в преф. Нара, где Амэ-но хибоко одержал решительную победу), но изначально божество Хёдзу было одним из восьми богов на полуострове Шандун в III в. до н.э. Таким образом, Амэ-но хибоко был родом из этого региона и добирался до Японских островов через Корейский полуостров, проявляясь в различных культурах (это предположение в целом соответствует установленному маршруту миграции культуры, основанной на заливном рисоводстве). Сэнда Минору подчеркивает, что, по археологическим данным, *дотаху* исчезли в конце периода Яёй и бронзовые зеркала стали широко распространенной ритуальной утварью. Это означает, по его мнению, что религиозные верования сместились от культа земли к культу солнца и неба. На наш взгляд, культ земли и пло-

дородия и культ солнца и неба не только сосуществовали в период Яёй, но и взаимодействовали в рамках общего комплекса религиозных представлений, просто солярный культ еще не был связан с зеркалами, а оперировал другими символами (в основном орнитоморфными, например деревянными изображениями птиц). Ритуалы периода Кофун, среди которых, очевидно, можно выделить погребальную обрядность, прототипы культа Аматэрасу и других богов, церемонии наследования власти, магические и шаманские обряды типа *тинконсай*, соединили культ солнца и неба с бронзовыми зеркалами в попытке выстроить иерархическую систему генеалогии богов и правителей.

Рассмотрев виды и типы бронзовых изделий и их роль в ритуалах периода Яёй (ок. V в. до н.э. — III в. н.э.), можно сделать вывод, что в этот период бытовали ритуалы двух типов с использованием бронз.

1-й тип: индивидуальный воинско-вождеский погребальный обряд с положением в захоронение боевого бронзового оружия и бронзовых (в основном привозных ранне- и позднеханьских) зеркал. Такой обряд следовал континентальным образцам и имел ограниченное распространение (только на севере Кюсю).

2-й тип: коллективные общинные ритуалы сельскохозяйственного рода с закапыванием в землю ритуального бронзового оружия (копий, мечей, клевцов; центр — север Кюсю, главный символ — ритуальное копье) и бронзовых колоколов-*дотаку* (центр — Кинай). Такие специфические ритуалы не имели явных корейских и северокайских прототипов и были широко распространены от Кюсю до Канто. В конце периода Яёй — начале Кофун (III в. н.э.) в результате качественной трансформации общества произошел, начиная с Кинай, кардинальный переход от разнородных общинных сельскохозяйственных ритуалов (с закапыванием бронз) к унифицированному вождескому погребальному обряду, связанному с курганами-*кофун* и использованием бронзовых зеркал (в том числе местного производства), вследствие чего *дотаку* остались в земле.

Еще только формировавшееся эстетическое отношение древних японцев к оружию и другим бронзам обусловило превращение изначально бытовых вещей в знаковые; бронзовое зеркало и меч (предположительно также бронзовый) вошли в состав императорских регалий; зеркало и меч приобрели статус важнейших символов и в синтоизме, и во всей японской культуре.

Пожалование и подношение в официальной культуре Японии VIII века¹

Функционирование японского государства VIII–X вв. строилось в соответствии с письменным законодательством, и потому в историографии за ним утвердилось название «государства, основанного на законах» (*рицурё кокка*). Расцвет этого типа государства приходится на VIII в. Государство *рицурё* во главе с императором (*тэнно*) стремилось к максимальной централизации управления и представляло собой высокоиерархичное образование с точки зрения как государственных институтов (соподчинение учреждений), так и ранжирования бюрократии². Иерархичность последней достигалась за счет нескольких маркеров: ранг,

¹ Главным источником для написания статьи послужила официальная хроника «Сёку нихонги» («Продолжение „Анналов Японии“»). Хроника была составлена в 794 г. и охватывает период с 697 по 791 г. «Сёку нихонги» является основным сохранившимся источником по истории и культуре рассматриваемого периода.

² Стремление к ранжированию было таким всеобъемлющим, что пожалованию рангом подлежали не только люди. «Посланный ранее в Когурё корабль под названием „Ното“ во время возвращения домой попал в страшный шторм. Его носило по морю. В возглашенной на корабле молитве говорилось: „Если дух корабля счастливо позволит нам целыми и невредимыми добраться домой, обязательно попросим у двора пожаловать кораблю почетный ранг“. В связи с тем что молитва оказалась успешной, кораблю была пожалована нижняя степень 5-го младшего ранга. Головной убор был пошит из парчи на шелковой подкладке с завязками лилового цвета» (Тэмплё ходзи, 7–8–12, 763 г.).

должность, наследственный титул (*кабанэ*)³. Их комбинационное применение создавало такую ситуацию, когда ни один член государственного организма не мог быть равен другому. Иными словами, такое устройство государственной жизни предполагало не столько отношения равенства, сколько отношения властвования и подчинения, старшего и младшего.

Государство, персонифицируемое в политической элите (император, аристократия, а также высшее чиновничество, которое по своему составу почти совпадало с аристократией), стремилось к максимальной определенности, предсказуемости, прогнозируемости и однозначности любой социальной ситуации и консервации существующего положения, что достигалось, в частности, за счет повсеместного распространения отношений типа старший/младший, ибо отношения равенства воспринимались как нежелательная неопределенность, хаос и источник конфликтов. Требование такой определенности имело для государства того времени универсальный мировоззренческий характер: точно так же обстояло дело и в международной теории и практике, принципиально исключавшей отношения равенства. Это было связано с такой моделью мира (она была разработана в Китае и принята в Японии), у которой может быть только один культурный центр — двор собственной страны во главе с императором. Сопредельные государства (или племена) имеют статус культурной периферии (применительно к Японии это были государства Силла и Бохай, племена эмиси на северо-востоке Хонсю и хаято на Кюсю; Китай в этой модели занимал особое положение). При этом под «культурностью» понималась прежде всего образованность на китайский лад.

Универсальность иерархического принципа государственной организации может быть продемонстрирована в самых разных областях. Одной из важнейших является информационная составляющая государственной структуры, поскольку без ее четкого функционирования невозможно сколько-нибудь эффективное управление.

Японское государство рассматриваемого времени порождало весьма значительный объем письменной информации, потоки которой циркулировали в предписанных законом направлениях. Адресатами и адресантами в этом процессе выступали государственные учреждения в лице их сотрудников. Все документы, находившиеся в государственном обороте, делились на три категории: *дзэ* (распоряжения — информация, отправленная от вышестоящего лица к нижестоящему), *гэ* (донесения — информация от нижестоящего к вышестоящему) и *и* (сообщения —

³ По вопросам ранжирования японской бюрократии см.: Грачев М.В. Правовые привилегии чиновничества в Японии в VII–VIII вв. // Вестник Восточного института. СПб., 1998, № 2 (8); *он же*. О составе древнеяпонского придворного чиновничества в первой половине VIII в. // История и культура Японии. М., 2001; *он же*. Положение иммигрантских родов в социальной иерархии Японии в VII–IX вв. // *Orientalistica Juvenili*. Вып. 2. М., 2002.

информация, направленная равному по статусу)⁴. Хроника «Сёку нихонги» объективирует главным образом отношения первых двух типов, оставляя в стороне отношения информационного равенства. Таким образом, и пожалование/подношение (циркуляция вещей, услуг, статусов), и обмен информацией (циркуляция письменных текстов), и дипломатическая практика вполне могут быть представлены как варианты одной и той же парадигмы более общего свойства⁵.

Государство — это система с обратной связью. Практически все члены государственного организма вовлечены в процессы обмена — вещами, услугами, информацией. Пожалование и подношение (т.е. обмен «по вертикали») являются частным случаем этого многообразного обмена. При этом переход вещи от одного владельца (распорядителя) к другому, оказание различного рода услуг оформляются с помощью двух основных «иерархически окрашенных» глаголов: *тамау* (от высшего к низшему — «пожалование») и *татэмацуру* (от низшего в высшему — «подношение») ⁶.

Составителей хроники больше всего интересуют отношения император–подданный. Под подданными понимается все население подведомственной императору (*тэнно*) территории. В наиболее общем виде его можно подразделить на две категории: чиновники и «народ». Формы их участия в обменном процессе с *тэнно* были различными.

«Народ» — это прежде всего крестьяне, которые обязаны платить налоги. Эти налоги вносятся продуктами сельского хозяйства (в основном рисом) и продуктами ремесла (главным образом продуктами ткачества). Объем указанных налогов был не слишком обременителен (в условиях малого распространения товарно-денежных отношений аккумуляция значительных материальных запасов не имеет особого смысла), и основной формой, в которой крестьяне участвовали в обменном процессе с властью (и ее олицетворением — императором), являлась трудовая повинность, т.е. «подношение» услуг. Крестьяне чрезвычайно широко использовались на строительстве: императорского дворца, сто-

⁴ Подробнее об информационной структуре древнеяпонского государства см.: Мещеряков А.Н. К вопросу об объеме письменной информации в Японии VIII–X вв. // С.Г.Елисеев и мировое японоведение. М., 2000, с. 123–143.

⁵ Описание обмена подарками между равными (или приблизительно равными) по своему положению людьми, которое безусловно имело место в реальном социуме, хроника не приводит (такие отношения равенства, принадлежащие к бытовой сфере, объективируются в более позднем жанре художественной литературы — *моногатари*, см. ст. М.В.Торопыгиной в наст. изд.).

⁶ На самом деле «иерархическая» глагольная система устроена сложнее (так, пожалование ранга с 1-го по 5-й оформляется с помощью глагола *садзукэ*, а предоставление более низких рангов обозначается как *тамау*), но эти глаголы не употребляются по отношению к чиновникам, равным по статусу. Для простоты изложения мы употребляем в дальнейшем только глаголы *тамау* и *татэмацуру*.

лицы, учреждений (столичных и провинциальных), буддийских и синтоистских храмов, дорог, ирригационных сооружений, захоронений знати и т.д. Трудовая повинность исчислялась, согласно законодательству, в днях (как правило, она составляла от 30 до 60 дней в год, но в действительности крестьяне могли привлекаться к работе и на более длительный срок). Кроме того, они могли привлекаться и для исполнения воинской повинности. Таким образом, крестьяне «подносили» императору и властям определенную часть своего времени. Нам неизвестны случаи открытого отказа от уплаты налогов (хотя временами управления провинций подавали прошение об их сокращении в связи, скажем, с неурожаем), но источники достаточно часто фиксируют случаи бегства крестьян со строящихся объектов и с мест прохождения воинской (в основном пограничной) службы.

Процесс «подношения» налогов и времени был вполне рутинным (он подробно регулировался законодательством: возраст налогооблагаемых, объем/продолжительность, сроки и способы доставки), и хроника никогда не фиксирует доставку налогов или же истечение срока трудовой повинности, если они проходили без отклонений от закона. Хроника регистрирует лишь случаи изменения в нормах налогообложения и повинности: их пересмотр и отмену (частичную или полную — по большей части в связи со стихийными бедствиями и неурожаем; обычными были также послабления по поводу радостного события: интронизации, смены девиза правления). При этом послаблений в части отработочной повинности обычно не наблюдается. Важной особенностью такого обменного процесса является то, что размер «подношений» определяется не дарителем, а адресатом подношения.

Что же предлагалось императором в обмен на «подношения» со стороны народа? Во-первых, земельные наделы, которые считались собственностью государства и предоставлялись каждому свободному крестьянину. Во-вторых, весьма частая помощь, которая оказывалась во время стихийных бедствий (засухи, наводнения, ураганы, землетрясения), неурожая, эпидемий. Эта помощь («пожалование») предоставлялась главным образом продуктами питания (зерно и соль), посевным материалом, лекарствами. Легко заметить, что и в этом случае размер «пожалований» также определяется властями (при этом необходимо помнить, что японское государство периода *рицзурё* было достаточно социально ориентированным и со своими обязанностями по оказанию помощи населению справлялось весьма неплохо, о чем свидетельствует, в частности, отсутствие в стране сколько-нибудь массовых антиправительственных движений⁷).

⁷ Исключение составляют племена хаято (юг Кюсю) и эмиси (предки айнов на северо-востоке Хонсю), которые еще не были достаточно интегрированы в структуру Японского государства.

Обычно государство также берет на себя обязанность по защите своих подданных от иноземных вторжений, но в японском случае эта оборонная функция оказалась малоактуальной ввиду того, что обороняться было не от кого (существовавшие одно время опасения по поводу военной угрозы со стороны Китая и Силла не оправдались, эмиси и хаято серьезной угрозы не представляли). Отказалось Японское государство и от попыток влиять с помощью силовых методов на ситуацию в Корее, и от задач по расширению территории (в начале IX в. наступление на эмиси было прекращено).

Чиновничество Японии не платило налогов. Его основным «подношением» императору было время. В связи с этим время, которым располагали чиновники и которое они должны были отдавать государственной службе, подлежало весьма строгой — причем гораздо более строгой — регламентации, чем в случае с крестьянами⁸. Повышение по службе, принимавшее форму регулярных аттестаций, непременно обуславливалось помимо прочего тем временем (количеством дней в году), которое «преподнес» подданный государю, являясь на службу ко двору или же в провинциальное учреждение. При этом требование о нахождении во дворце распространялось и на родственников *тэнно*⁹. Количество дней, которое чиновник должен был находиться на службе, составляло около 240 в году (если он пропускал больше 120 дней даже по болезни, то подлежал увольнению). При этом требование о пребывании в присутствии распространялось только на обладателей рангов: «В последнее время в управления уездов и в командование провинциальных воинских частей стали назначаться люди, не обладающие рангами. Вследствие этого люди пребывают в своих домах, но считаются находящимися на службе, получают жалованье, но не знают, что такое служба государю. Поэтому верно-подданные чувства, которые подобны сыновнему долгу, значительно ослабли, руководить людьми стало трудно. Отныне соответствующему ведомству разрешается проводить аттестацию и назначение на вышеуказанные должности только тех людей, которые обладают рангами»¹⁰.

Идеалом (разумеется, недостижимым) является полное отсутствие у подданного личного времени. Такое положение вещей отражает убеждение, что «хозяином» времени является император (см. систему деви-

⁸ «Высший государственный совет Ладзёкан распорядился: „Отныне должно предоставлять левому и правому министрам ежемесячный доклад о количестве выходов на службу для всех работников, начиная от писцов и выше. После их ознакомления передавать доклад для ознакомления с ним старшему государственному советнику *дайнагон*“» (Тэмпё, 2-6-1, 730 г.).

⁹ «Введены правила: „Родственникам государя, которые находятся на службе менее 140 дней в году, сезонное обеспечение одеждой не производить (таким образом, для выплаты за весну и лето необходимо присутствие в течение 70 дней. То же самое — для осени и зимы)“» (Тэмпё, 17-5-25, 745 г.).

¹⁰ Тэмпё Ходзи, 1-1-5, 757 г.

зов правления, составления календарей от лица императора, составления исторических хроник по государеву указу¹¹; данные хроники о важности государственного регулирования времени подданных подтверждаются данными о четких графиках выходов мелких служащих на работу).

Проведенное на государственной службе время компенсировалось чиновникам земельными наделами (ранговыми и должностными) и регулярным жалованьем (ранговым, должностным и сезонным), которое выплачивалось материей (шелк и полотно), ватой, мотыгами, деньгами. Количественный состав этих выплат определялся законом и корректирующими его указами. Законом оговаривались и сроки этих «плановых» выплат.

Одной из основных форм установления контакта между правителем и высшим чиновничеством были устраиваемые *тэнно* пиры (например, по случаю Нового года или других праздников годового цикла), на которые обычно приглашались чиновники 1–5-го рангов. Обычно они сопровождались пожалованиями. Поскольку такие пиры проводились ежегодно и на них неизменно приглашались люди одного и того же статуса, то ничего «неожиданного» в получении пожалования не было. Список пожалованных составляли все присутствующие на пиру чиновники, причем их имена и номенклатура пожалований почти никогда не приводятся. Стандартная формулировка хроники — «пожалованы соответствующие (рангу) подарки» — отсылает к закону и обычаю. Из тех не слишком многочисленных случаев, когда номенклатура подарков все-таки приводится, понятно, что она ничем не отличается от регулярного жалованья. Такие пожалования не обеспечивались какими-то особыми заслугами чиновников, т.е. они имели статусный и «обезличенный» характер.

Внерегулярные пожалования императором подданных за какие-либо особые заслуги отличались от регулярных не столько своим качественно иным вещным «наполнением», сколько размерами (они обычно оговариваются в тексте соответствующего указа) и условиями, при которых происходило вручение (пожалование). В качестве внерегулярных пожалований в «Сёку нихонги» фигурируют: различные виды шелка (тонкий, узорчатый, обычный, цветной), полотна (обычное и тонкое), вата, нитки, одежда, одеяла, мотыги, мечи, деньги, соль, просо, рис (в снопах и обмолоченный), земля, крестьянские дворы, железо. Чуть ли не единственным «особым» пожалованием, не вписывающимся в приведенную номенкла-

¹¹ Время, проведенное за отправлением своих государственных обязанностей, является универсальным показателем преданности интересам социума. Сам *тэнно* зачастую характеризует себя именно через этот временной код, заявляя, например: «Мы, обладая добродетелью малой, повелеваем четырем морям, обзревая их. Встаем рано, ложимся поздно — дела народные беспокоят Нас» (Тэмпи, 20–3–8, 748 г.). Подразумевается, что в этом случае между *тэнно* и его подданными происходит обмен однородными услугами, исчисляющимися во времени.

туру подарков, является пожалование посоха и паланкина в связи с преклонным возрастом¹².

За особые заслуги, в связи с которыми и совершались внерегулярные пожалования, почитались: хорошее управление вверенной провинцией, успешное выполнение порученного дела (например, составление законов, организация выплавки железа, строительство столицы или храма, сочинение стихов), посольских обязанностей, преподнесение благоприятного знака, соблюдение конфуцианских норм семейного поведения (верные сыновья, дочери и жены)¹³, высокая квалификация (выдающаяся ученость или целительское умение), услуги, оказанные *тэнно* во время его выездов «на места» (награждению подлежали свита и местное руководство на уровне провинции и уезда) и во время празднования основного синтоистского действия — праздника урожая (или же его разновидности — ритуала интронизации), военные победы над эмиами и хаято, активное участие в подавлении заговоров и т.д. Кроме того, пожалованиями могли отмечаться: назначение на высокую должность, совокупность служебных заслуг (посмертно), рождение близнецов, преклонный возраст. В периоды проведения пробуддийской политики пожалования предоставлялись за вклады в храмы¹⁴. В отличие от массовых «регулярных» пожалований на пиру такие пожалования имеют обычно персонифицированный характер, т.е. указ приводит имена награжденных. Как правило, указывается и размер пожалований.

Следует заметить, что почти все эти пожалования имели прежде всего дополнительный и символический смысл — они обычно сопровождали указ о повышении (присуждении) ранга или же (в тех редких случа-

¹² См., например, сообщение «Сёку нихонги» от Момму, 4–1–7 (700 г.), когда посох и паланкин были вручены правому министру Тадзихи-но Сима.

¹³ См., например, следующую запись: «После смерти мужа женщина по имени Такахаши-но Мурадзи Хадзимэмэ из уезда Камицуагата с острова Цусима поклялась служить отцу своего мужа и этому обещанию не изменяла. Однако тесть тоже умер, и тогда она поставила возле могилы хижину и каждый день принимала пищу только один раз. Она являла собой образец родственной верности, проходившие мимо люди бывали поражены. Вследствие этого на ее воротах укрепили табличку [с описанием ее достоинств], а сама она была освобождена до конца жизни от уплаты полевого налога» (Дзинго Кэйун, 2–2–5, 768 г.).

¹⁴ «Ранее Араки-но Оми Митимаро из левой части столицы, верхняя степень 8-го младшего ранга, и его сын Осикунэ, без ранга, преподнесли храму Сайдайдзи 100 *тё* поднятой нови, 12 500 снопов риса и 3 строения, а Оотомо-но Сугури Хитонуси из провинции Оми, верхняя степень 7-го внешнего старшего ранга, преподнес 10 000 снопов риса и 10 *тё* поднятой нови. В настоящее время Митимаро скончался. Посмертно ему была пожалована нижняя степень 5-го внешнего младшего ранга. Осикунэ и Хитонуси пожалована нижняя степень 5-го внешнего младшего ранга. Осакабэ-но Окатарэ из уезда Ама провинции Овари, нижняя степень 8-го внешнего старшего ранга, преподнес двум провинциальным храмам данной провинции 1000 *коху* риса. Ему пожалована нижняя степень 5-го внешнего младшего ранга» (Дзинго Кэйун, 1–5–20, 767 г.).

ях, когда ранг не присваивался) об освобождении от налогов (полное или частичное, временное или пожизненное). Именно ранг, являвшийся символическим обозначением статуса, имел наибольшее материальное (практическое) значение, поскольку обеспечивал всем необходимым до конца жизни. Кроме того, в качестве составляющей «наградного пакета» пожалования мог быть и указ о смене фамилии, в чем проявлялась всеобъемлющая роль императора по определению статуса своих подданных.

Пожалование со стороны государя не требует и не предполагает одностороннего подношения со стороны подданных. Правом/обязанностью на пожалование земли, подарков, рангов, титулов-кабанэ, фамилий и еды пользуется только сам император¹⁵. В то же самое время в обществе существовало и представление о том, что услуга (подношение) и пожалование должны быть эквивалентны: «20-го дня 2-й луны сего года уездам, которые находятся поблизости от провинции Оми, было приказано доставить в хранилище Мацухара 50 000 коку неочищенного риса. Указом государыни было определено, какие ранги жалуются взамен на поставки. Хотя прошло достаточно времени, ни один человек поставок не осуществил. Дело в том, что предоставляемые ранги оказались слишком низки, и поэтому никто не откликнулся. Теперь устанавливаем, что за доставку 10 000 коку будет жаловаться нижняя степень 5-го внешнего младшего ранга»¹⁶.

В этом сообщении обращает на себя внимание то, что «материальное» (рис) обменивается на «статусное» (ранг). К этому же типу обмена относится и получившая довольно широкое распространение практика покупки рангов за деньги — обмен богатства на статус (в результате таких сделок можно было получить только низшие ранги).

Отличительной особенностью пожалований является то, что даритель (правитель) сохраняет за собой право вернуть себе пожалованное, т.е., в отличие от «обычного» подарка, пожалование имеет обратную силу. Это происходит в случае серьезного нарушения закона (например, заговора), когда преступник лишается ранга, должности, жалованья, титула, фамилии, а его надел с приписанными к нему крестьянами подлежит конфискации. Следует, правда, заметить, что такие случаи были достаточно редки и обычно опосредовались законом (т.е. они не имеют характера немотивированной «опалы»).

¹⁵ Хроника не фиксирует преподнесения подарков императору. Ему можно «преподнести» совсем другое: поздравления, благопожелания, здравицы, песни и танцы (все эти действия обозначаются одним и тем же глаголом *татэмацуру*). В обмен на это император жалует нечто более материальное. «Члены Сого (государственный орган, который координировал дела буддийской церкви. — А.М.) во главе 90 монахов и монахинь преподнесли поздравления по случаю рождения кровного принца. Им были пожалованы соответствующие подарки» (Дзинги, 4-11-2, 727 г.).

¹⁶ Тэмпё Дзинго, 2-6-12, 766 г.

Следует отметить, что главной целью пожалований императора (как плановых, так и экстраординарных) была консервация уже существующих отношений и структур, и их нельзя рассматривать как скольконибудь значимый рычаг для обеспечения социальной мобильности. Несмотря на частые декларации о необходимости поощрять тех, кто этого действительно заслужил, в японской системе управления господствовал аристократический, а не меритократический принцип — она практически не допускала возможности для обновления состава правящей элиты, а также исключала появление фаворитов и временщиков (единственным исключением является монах Докё — фаворит государыни Сётоку¹⁷). В связи с этим даже выдающиеся с точки зрения официальной идеологии заслуги низкоранговых чиновников или простолюдинов вознаграждались весьма скромно.

Приведем указ Кокэн о переименовании девиза правления — события огромной идеологической значимости. Этот указ был принят в момент кризиса, сразу же после раскрытия заговора Татибана-но Нарамаро (757 г.), когда Кокэн во что бы то ни стало нужно было доказать, что Небо не оставило ее. После сетований на коварство заговорщиков Кокэн продолжает: «И вот Канадзаси-но Тонэри Мадзи из уезда Якидзу провинции Сурута преподнес Нам [чудесные] знаки, образованные яйцами шелковичного червя. Они гласят: „5-я луна, 8-й день, Тайсяку [Брахма], открытие, обещание, государыня, 100 лет“. Все в стране при виде этого чудесного знамения заплясали-запрыгали от радости, ослепели от изумления, но не знали, как то истолковать. И тогда повелели Мы поданным своим хорошенько над тем подумать. И вот они доложили: „8-й день 5-й луны 9-го лета Тэмплё Сёхо, года *хинототори* — это последний день проведения государыней поминальных служб и покаянных молитв по случаю годовщины смерти прежнего государя [Сёму]“. Упоминание имени Тайсяку означает, что в ответ на искренность государыни и супруги бывшего государя он открыл небесные врата и наблюдает, что за чудесные дела творятся внизу, обещая государыне долгое правление в течение 100 лет. Все люди, живущие под светом солнца и луны, увидят, как будут благоденствовать потомки государыни. Все живущие на земле узнают, что правление государей — вечно. Это чудесное знамение указывает на то, что человеколюбие и культурность укоренятся и государство будет пребывать в спокойствии. Почтительно размышляем о том, что шелковичный червь обладает окрасом тигра, но со временем меняет его; у него рот лошади, но он никогда не ссорится. Он живет под крышей и дает Поднебесной одежду. Он дает нам блеск шелковой нити, благодаря ему мы облачены в эти придворные одежды. И поэтому божественный червь явил нам знаки — через них мы позна-

¹⁷ О «деле Докё» см.: *Мецераков А.Н. Докё: ошибка японской истории // Политическая интрига на Востоке. М., 2000, с. 167–174.*

ем божественно-таинственное. Эти чудесные знаки были явлены во времена беспокойные, о них было доложено в тот день, когда копья были уже сложены. Вот она, помощь Неба! Твори хорошее — и будешь вознагражден. Если же умножить пять на восемь, получим возраст государыни. Знаки „луна“ и „день“ — одинаково сияючи, соединенные вместе, они обещают долгую жизнь дворцу государыни.

Мы почтительно приняли эти чудесные знаки, хотя и стыдимся своей малой добродетельности. Как могли Мы одни заслужить такое? Нет, это заслуга Наших мудрых помощников. Так получим же [эти чудесные знаки] все вместе! Воля Неба явлена, она обещает начало земного процветания. Желасем, чтобы все в Поднебесной сделались бы причастны чудесному. С 18-го дня 8-й луны 9-го года Тэмпё Сёхо вводится девиз правления Тэмпё Ходзи [Небесное спокойствие и драгоценные знаки]. В соответствии с прежним указом один уезд во всех провинциях Поднебесной ежегодно освобождается от натурального налога *тё* и замещающей натуроплаты *ё*. Кроме того, в этом году и все остальные уезды освобождаются от этих налогов».

После такого торжественного заявления «поднебесно-космической» значимости было бы, казалось, уместно ожидать, что обнаруживший такое чудесное знамение будет вознагражден самым щедрым образом. Однако это предположение не оправдывается: «Обнаружившему чудесные знаки Канадзаси-но Тонэри Мадзи, без ранга, жалуются верхняя степень 6-го младшего ранга. Ему также жалуются 20 *хики* шелка, 40 *тон* ваты, 80 *тан* полотна и 2000 снопов риса. Посыльному охраннику-тонэри из центральной управы охраны дворца по имени Камо-но Кими Цугитэ, верхняя степень 1-го начального ранга, доставившему [шелковичного червя], жалуются нижняя степень 8-го младшего ранга, 10 *хики* шелка, 20 *тон* ваты и 20 *тан* полотна»¹⁸.

Таким образом, человеку, который оказал огромную помощь в сохранении императорских полномочий за Кокэн, жалуются довольно неплохие подарки, но ему фактически отказано в придворной службе (т.е. он не получил 5-го ранга, необходимого для того, чтобы занять должность при дворе).

Император жалует своих подданных (*тамау*), но существуют «инстанции», по отношению к которым он сам выступает в качестве «нижнего». Так, от его имени совершаются подношения (*татэмацуру*) синтоистским богам и могилам предков. Эти подношения могут иметь регулярный характер (сезонная обрядность), бывают они и экстраординарными (в случае засухи или проливных дождей святилищам преподносятся предназначенные в жертву белые или гнедые кони; дань от иностранных государств также может доставляться могилам предков¹⁹).

¹⁸ Сёку нихонги. Тэмпё ходзи, 1-8-18, 757 г.

¹⁹ См., например, Момму, 2-1-19, 698 г.; Момму, 3-8-8, 699 г.; Тэмпё, 2-9-25, 730 г.

Кроме нормативных подношений (налоги, время) императору хроника фиксирует и экстраординарные подношения правителю. Они имеют надчеловеческое, божественное и природное происхождение. Дело в том, что, согласно китайским представлениям, Небо, Земля и Человек находятся в неразрывной связи. Если деяния императора по управлению социумом хороши, если он обладает достаточным запасом энергии-добродетельности (яп. *току*, кит. *дэ*²⁰), то Небо дает знать о своем удовлетворении через появление на Земле благоприятных знаков. Задача подданных — обнаруживать благоприятные знаки, которые доставляются в управление провинции, аккумулируются в Астрологическом отделе (*Оммёрё*), а затем подносятся императору (обычно во время празднования Нового года).

Судя по данным хроники, к категории благоприятных знаков относятся следующие: белая черепаха, белый олень, белая ласточка, белый голубь, белый воробей, белая ворона, белый фазан, белая лисица, белые и воронные кони, красная ворона, шелковичный червь, несколько колосьев риса на одном стебле, стебель проса с рисовым колосом, «чудесная тыква», «чудесные деревья», медь, золото и др. Наряду с обнаружением «чудесных облаков» (красный низ и золотой верх; чисто визуальный знак) и «чудесных иероглифов» (сами собой проступили на занавеске, на листе растения — образованы яйцами шелкопряда) многое из перечисленного (черепаха, конь, медь) служило непосредственным поводом для введения нового девиза правления или же сопровождало его.

Кроме этих благоприятных знаков провинции подносили государю олово, серебро, компоненты для изготовления краски, квасцы и др. Обращает на себя внимание, что в представленном списке нет «готовых изделий» (продуктов ремесла). Наоборот, многое из подносимого можно отнести к необработанному сырью. Задача императора заключается в том, чтобы «окультурить» это сырье (точно так же, как основной его задачей по отношению к подданным является обучение их грамоте, моральное и церемониальное воспитание, т.е. приведение в состояние культурности) и довести его до состояния готовой «вещи», которую затем можно пожаловать.

То же самое можно утверждать и относительно регулярных налогов: зерно (рис) и иное пищевое сырье («сырое») превращается в государевом дворе в «вареное» (угощение на государевом пиру), ткани и красители — в готовую одежду; металл — в мотыги, мечи, зеркала, буддийские статуи, деньги и т.д. Иными словами, император играет роль универсального культурного героя (покровителя письменности, школ, сочинительства, наук, передовой агротехники, ремесленного производства), который с помощью своих преобразующих потенций (если говорить

²⁰ О восприятии этой категории в Японии подробнее см.: Мещеряков А.Н. Рецепция теории «мандата Неба» в древней Японии (VII–VIII вв.) // Япония. Путь кисти и меча. 2002, № 1, с. 52–58.

более конкретно, при помощи придворных умельцев, которыми он управляет) приводит природный мир хаоса в гармоничное, сбалансированное и окультуренное состояние.

Поскольку никто не может быть равен императору в этом деле, то хроника практически не фиксирует случаев преподнесения *тэнно* готовых к употреблению вещей²¹. Согласно записям хроники, даже иностранные посольства (Силла, Бохай) преподносят *тэнно* не продукты ремесла, а диковинных для Японии животных и птиц, шкуры, мед²² и т.д., т.е. то «природное», что не подверглось обработке (подверглось ей в минимальной степени). Это совсем не означает, что среди подарков посольств не было вещей антропогенного происхождения, но, согласно логике составителей летописи, страны-данники могли преподносить японскому *тэнно* только то, что произведено (рождено) самой природой. Поэтому-то и список вещей антропогенного происхождения летописью не приводится. Показательно, что из Китая, который не считался японским данником даже в самых смелых мыслительных конструктах японских идеологов, вполне можно привозить и подносить *тэнно* совсем другой, не «природный», а «культурный» набор вещей: «Симоцу-мити-но Асоми Макиби, обучавшийся в Китае, преподнес 130 свитков Танских церемоний, 1 свиток календаря „Тайэнрэкикэй“, 12 свитков календаря „Тайэнрэкирисэй“, металлический измеритель солнечной тени, медный камертон, металлический ксилофон, 10 свитков музыкального сочинения „Гакусё ёроку“, 1 покрытый лаком костяной лук со свертывающейся тетивой, 1 костяной лук с изображением пьющего воду всадника, 1 лук, покрытый лаком в четырех местах, 20 пробивающих доспехи стрел, 1 церемониальный лук»²³.

Значимость вещей, которые фигурируют в «Сёку нихонги» в качестве пожалований и подношений, во многих случаях определяется прежде всего заключенными в них символическими смыслами. Важна не столько (не только) вещь как таковая, сколько на каких условиях и в каких обстоятельствах она была пожалована (преподнесена). Особенно хорошо это видно в дипломатической практике. Так, по прибытии в Японию посольства Силла посланный для его встречи Тадзихи-но Махито Хиничукури докладывал: «Посольство Силла больше не называет [привезенные им дары] данью, именуя их „дарами своей земли“. [Сопроводи-

²¹ Чуть ли не единственным исключением является преподнесение игрушек только что родившемуся сыну императора Сёму (Сёку нихонги. Дзинги. 4-11-2, 727 г.).

²² См., например, послание правителя Бохай, в конце которого говорилось: «Посылаю семь тигриных и семь медвежьих шкур, 6 шкур леопарда, 30 *кин* женшеня и 3 коку меда. Прошу освидетельствовать указанное количество» (Тэмплё, 11-12-10, 740 г.). Среди подарков Силла значатся: попугаи, мулы, породистые собаки (Тэмплё, 4-5-19, 732 г.).

²³ Сёку нихонги. Тэмплё, 7-4-26, 735 г.

тельное письмо с изъявлением покорности отсутствует], есть только список привезенного. Это является нарушением давно заведенного порядка и принятых правил вежливости». Высший государственный совет Дадзёкан распорядился: «Вызвать [соответствующих случаю людей], включая гребцов, и отправить с ними наше послание о нарушении [посольством Силла] правил вежливости с приказанием о немедленном возвращении [посольства на родину]»²⁴.

Как следует из данного сообщения, японские власти интересовались не качеством и количеством подарков от Силла (во всяком случае, никаких претензий по этому поводу не высказывается), а тем, называется ли преподнесенное «данью». При этом следует отметить, что и признание Силла данником Японии также имеет по преимуществу символический смысл, поскольку ни о каком реальном подчинении Силла Японии не могло идти речи (к тому же, согласно дальневосточным дипломатическим правилам, пожалования посольству должны были превосходить по стоимости поднесенное им). Иными словами, вещи, фигурирующие в процессе обмена, как бы не существуют сами по себе, их смыслы актуализируются только в момент передачи от одного агента (физического лица, института, страны) другому.

Однако было бы неверным сводить пожалование/подношение исключительно к символическому. Частые указания (в тексте законов и хроники) на количество пожалованного/подносимого свидетельствуют о том, что символический аспект был неразрывно связан с практической жизнью и потребительской ценностью вещи.

²⁴ Тэмплё, 15—4—25, 743 г. См. также аналогичные упреки, адресованные вану Бохай, несмотря на преподнесенные его послом Босимо подарки: «Государыня [Кокэн] с уважением обращается к вану страны Бохай. Мы обладаем добродетелями малыми, однако Нам достался драгоценный трон, воспитываем-милуем народ, освещаем все восемь сторон. Пребывая в далекой стороне, ван отправил посла к Нашему двору. Мы весьма обрадованы такому проявлению сердечной верности и совершенной чистоты. Однако, прочтя послание, не обнаружили в нем, что [ван Бохай] называет себя Нашим подданным. Просмотрев старые записи относительно Когурё [Бохай считала себя правопреемницей Когурё. — А.М.], обнаружили, что в послании, отправленном в те времена, когда страна пребывала в мире, было сказано: Мы — словно старший и младший брат, а по сути — господин и подданный. [Когурё] просила у нас военной помощи, радовалась, когда [японские государи] восходили на трон. Эта страна должным образом приносила дань, проявляла верность и искренность. Поэтому во время посольства, присланного во времена прошлого государя [Сёму], он высказал свою похвалу и оказал посольству особые милости. Он пожелал [вану] пышного процветания, которое не прервет череда дней. Содержание этого послания должно быть [вану] известно, так что ограничимся лишь его упоминанием. Это государево послание было отправлено после последнего визита [посольства Бохай]. Так отчего же в этом году отсутствует послание должного содержания? Правила поведения не должны изменяться в зависимости от обстоятельств. Ван должен серьезно задуматься над этим. Настало жаркое лето. Надеемся, что у вас все без изменений. При возвращении посольства ему были высказаны добрые пожелания и преподнесены подарки, список которых приводится отдельно» (Тэмплё сёхо, 5—6—6, 753 г.).

Если оценивать ситуацию в целом, то государство *рицурё* действительно старалось выстроить всю свою деятельность в соответствии с законами и многочисленными правилами. Как уже говорилось, главной управленческой целью политической элиты этого времени было обеспечение максимальной предсказуемости во всех областях государственного процесса. В связи с этим пожалования и подношения имели по преимуществу «плановый» характер. Составителей хроники более всего интересовало соблюдение норм, поскольку именно норма была идеалом. Поэтому их мало волновали вещи как таковые, вещи-носители эстетического начала, потому что всякое эстетическое, даже вписанное в рамки канона, все-таки вполне уникально, а потому в значительной степени лишено нормативного смысла и не может быть измерено, что противоречит всем установкам государственного понимания порядка²⁵. Пожалования и вещи в хронике можно исчислить и измерить, но они лишены каких бы то ни было эстетических определений и характеристик.

²⁵ Приведем редчайший случай развернутого описания подарка: «В этот день... Косэ-но Асоми Надэмаро, верхняя степень 4-го младшего ранга, была пожалована верхняя степень 4-го старшего ранга. Кроме того, ему был пожалован бамбуковый посох, украшенный золотом и слоновой костью» (Тэмпё, 13-7-13, 741 г.). Но и в данном случае характеристики посоха имеют скорее статусный, а не эстетический характер.

Подарки,
пожалования и подношения
в эпоху Хэйан

(на материале романа XI в.
«Гэндзи моногатари»)

В эпоху Хэйан (IX–XII вв.) как политическая, так и культурная жизнь Японии в значительной степени сосредоточилась в одном центре — столице государства городе Хэйан. Эта эпоха знаменита достижениями в различных культурных областях, но особенно — своей литературой.

Роман Мурасаки Сикибу «Гэндзи моногатари» — произведение жанра *цукури моногатари* («сделанные моногатари»), того жанра, которому еще современники дали кредит художественного вымысла, поэтому, используя произведение в качестве исторического или же культурологического источника, необходимо иметь в виду особенности этого жанра. Прежде всего, следует помнить, что написанные на японском языке произведения жанра *моногатари* объективируют по преимуществу ту часть жизни аристократического общества, которую мы назвали бы «японоязычной». Это означает, что жизнь двора как политического образования в этой литературе фактически не отражается. Главный предмет произведений жанра *моногатари* — частная жизнь, и потому жизнь государственная отражена в них лишь опосредованно.

Рассматривая тот богатейший материал, который дает роман Мурасаки Сикибу для изучения интересующего нас вопроса, мы ставили перед собой две основные задачи: выяснить ситуации дарения и выявить номенклатуру предметов, циркулировавших в обществе в качестве подар-

ков. Для выполнения этих задач на основании сплошного обследования романа была составлена база данных (приводится в форме таблицы), вслед за которой приводится наш комментарий.

Приведенная ниже таблица требует некоторых пояснений. Рассмотрение ситуаций, связанных с дарением, проводилось по нескольким параметрам. В графе «Глава», кроме названия главы, мы ссылаемся на номера страниц, где описан эпизод. Страницы приводятся по изданию «Гэндзи моногатари» в серии «Нихон котэн бунгаку тайкэй»¹. В скобках даны номера страниц в переводе романа «Гэндзи моногатари» на русский язык (пер. Т.А.Соколовой-Делюсиной)². В графе «Описание ситуации» мы постарались рассмотреть ситуации дарения в максимально сжатой форме, по возможности абстрагируясь от сложных сюжетных перипетий романа. В графе «Существительное, обозначающее „дар“» мы указываем японские слова, употребляемые в разных случаях для общего обозначения дара. В графе «Глагол „дарить“» приводятся соответствующие глаголы, связанные с ситуацией дарения (при этом мы не фиксируем глаголы, обозначающие другие действия, связанные со сменой собственника вещи: «давать», «раздавать» и т.д.). В графе «Номенклатура подарков» приводится список подаренных вещей. Мы не включаем в число «подарков» письма, которыми обмениваются герои произведения, если при этом не послано какого-либо предмета, и не отмечаем в таблице, что подаркам сопутствовало письмо (или письма), мы не считаем «подарком» также угощение, предоставляемое хозяином своим гостям, но считаем еду «подарком», если она посылается в качестве такового. В этой графе мы приводим японские слова и пояснения, взятые нами из комментариев к японскому и русскому изданиям произведения, а также из японских справочных изданий. Мы опускаем все описания предметов, поскольку основная цель этой статьи выяснить номенклатуру подарков, а не их эстетические или потребительские характеристики. Поскольку мы имеем дело с произведением очень большого объема, безусловно, нам не удалось учесть все случаи дарения, однако, как нам представляется, приводимый в таблице материал все-таки дает общую картину ситуаций дарения и номенклатуры подарков в «Гэндзи моногатари».

При подготовке материала использована база данных (компьютерной версии издания серии «Нихон котэн бунгаку тайкэй»), составленная Токийским Институтом японской литературы (Коку бунгаку кэнкю сирёкан). В статье помещены иллюстрации к роману «Гэндзи моногатари» эпохи Эдо.

¹ Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 14–18. Гэндзи моногатари. Под ред. Ямагиси Токухэй. Токио: «Иванами сётэн», 1958–1963.

² Гэндзи моногатари. Т. 1–4. Приложение. М., 1991–1993. Пер., вступит. ст., коммент. Т.А.Соколовой-Делюсиной.

Таблица
Подарки, пожалования и подношения
в романе «Гэндзи моногатари»

Глава	Описание ситуации	Существительное, обозначающее «дар»	Глагол «дарить»	Номенклатура подарков
«Кирицубо», т. 1, с. 38 (т. 1, с. 13)	После смерти Кирицубо (матери Гэндзи), во время траура ее мать посещает придворная дама. В память об умершей мать дарит ей вещи дочери.	<i>окуримоно</i> (подарки)		Одежда (<i>сё:дзоку</i>) ³ . Женский костюм <i>сё:дзоку</i> состоял из верхнего платья <i>коутики</i> и нижнего (нижних) <i>хитозэ</i> ; предметы ухода за волосами (<i>хусиагэ-но тё:до</i>)
«Кирицубо», т. 1, с. 44 (т. 1, с. 16)	Кореец-гадатель предсказывает судьбу Гэндзи. Пораженный достоинствами мальчика гадатель подносит ему дары; в уплату за услугу двор жалует гадалею «множеством вещей».	<i>окуримоно</i>	<i>сасагэру, тамау</i>	
«Кирицубо», т. 1, с. 49 (т. 1, с. 19)	Проходит церемония совершеннолетия Гэндзи. Хотя Гэндзи не является наследным принцем, по пышности она не уступает церемонии совершеннолетия наследника престола. Подарки получают все участники, в первую очередь — человек, делающий мальчику мужскую прическу.	<i>року</i> (вознаграждение)	<i>тамау</i>	Ооутики — верхнее платье, длинное и с длинными рукавами, часто использовалось именно как подарочный предмет; человек, получивший такое платье, мог подшить его на свой рост; одежда (<i>мидзо</i>) — мужской костюм хэйанского аристократа; включал верхнее платье (<i>уз-но кину</i>), нижнее платье (<i>ситагасанэ</i>), шаровары (<i>хакама</i>); лошадь ; сокол ;

76

				<i>томудзики</i> — рисовые колобки, по форме напоминающие яйцо, обычно служили подношением от вышестоящих нижестоящим; <i>орибицумоно</i> — ларец, обычно делался из <i>хиноки</i> (кипарисовик японский). Может быть четырехугольным, шестиугольным, круглым. В <i>орибицу</i> подавали рыбу или сладости; <i>комоно</i> — корзина, сплетенная из веток, в таких корзинах хранили плоды; <i>карабицу</i> (<i>року-но карабицу</i> ; <i>карабицу</i> букв. «китайский ящик») — большой ящик на шести ножках, использовался для хранения одежды и утвари
«Хахакиги», т. 1, с. 56 (т. 1, с. 22)	Из дома жены, где Гэндзи бывает довольно редко, ему присылают подарки.			Одежда-ёсои (набор предметов может быть различным)
«Югао», т. 1, с. 124 (т. 1, с. 57)	Гэндзи — молодой человек, явно ищущий приключений, просит одного из своих приближенных сорвать цветок в саду бедного дома. Из дома выходит девочка-служанка и подносит ему белый вээр.		<i>татэмацуру</i>	Вээр-ооги (<i>сироки ооги</i> — белый вээр, пропитанный благовониями)

77

³ Слово «одежда» обозначает здесь любой костюм, состоящий из набора предметов.

Глава	Описание ситуации	Существительное, обозначающее «дар»	Глагол «дарить»	Номенклатура подарков
«Югао», т. 1, с. 171–172 (т. 1, с. 81)	На 49-й день после смерти Югао — возлюбленной Гэндзи — проводятся соответствующие обряды на горе Хиэ (Хиэй). Гэндзи одаривает монахов и делает пожертвования.	дзукэ (подношение)		Одежда (сё:дзоку); украшения для сутр (хё:-но кадзари); украшения для изображений Будды (хотокэ-но кадзари)
«Югао», т. 1, с. 174 (т. 1, с. 82)	Узнав, что его тайная возлюбленная уезжает с мужем, Гэндзи в секрете от всех посылает ей подарки.			Гребни (хуси); веера (ооги); нуса — палочка или веточка с молитвенными бумажками, это подношения в синтоистские святилища; коутики — верхнее платье
«Вакамурасаки», т. 1, с. 197 (т. 1, с. 94)	18-летний Гэндзи видит 10-летнюю девочку Мурасаки, которую хочет взять к себе в дом, с тем чтобы впоследствии сделать своей женой. При отъезде Гэндзи и брат бабки Мурасаки, монах Содзу, обмениваются дарами. Подарки Гэндзи не перечисляются, о дарах, преподнесенных ему, рассказывается довольно подробно. Гэндзи одаривает не только монаха Содзу, но и монахов, читавших сутры, и «горных жителей».	окуримоно, фусэ (подношение), дзукэ.	сасагэру	Токо — ритуальный предмет, используемый в основном в обрядах Сингон. Представляет собой стержень, заостренный с обоих концов, символизирует оружие, поражающее злых духов; четки (дзудзу); лекарства (хусури)

78

«Суэцумухана», т. 1, с. 262 (т. 1, с. 127)	Во время новогодних праздников Суэцумухана посылает Гэндзи подарок. Суэцумухана — одна из возлюбленных Гэндзи, о которой он продолжает заботиться, даже когда их роман уже закончился.			Одежда (ёсои)
«Суэцумухана», т. 1, с. 264 (т. 1, с. 129)	В ответ на подарок Суэцумухана Гэндзи посылает ей одежду.			Одежда (хоромо); одежда (мидзо)
«Момидзи-но га», т. 1, с. 280 (т. 1, с. 138)	Гэндзи находится в доме своей жены Аои. Тестя старается угодить зятю, дарит ему пояс.			Пояс (оби)
«Момидзи-но га», т. 1, с. 296–297 (т. 1, с. 146–147)	Гэндзи и его друг, брат его жены То-но тюдзэ, в шутку дерутся из-за уже молодой дамы. В результате у одного оказывается чужой пояс, у другого — оторванный рукав соперника. Эти вещи они отсылают друг другу в подарок.		татэмацуру	Пояс (оби); штаны (сасинуки); оторванный рукав
«Хана-но эн», т. 1, с. 307 (т. 1, с. 152)	Первое свидание Гэндзи и Обородзукё. Они обмениваются веерами.			Веер
«Аои», т. 1, с. 326 (т. 1, с. 163)	Случайная встреча между Гэндзи и Гэн-найси-но сукэ (немолодой дамой, из-за которой повздорили Гэндзи и То-но тюдзэ). Она передает ему веер.			Веер

79

Глава	Описание ситуации	Существительное, обозначающее «дар»	Глагол «дарить»	Номенклатура подарков
«Аои», т. 1, с. 335 (т. 1, с. 168)	У Гэндзи и Аои рождается мальчик. В положенные дни в доме Аои принимают подарки.	<i>убьясинаи</i> (подарки к рождению ребенка)	<i>татэмацуру</i>	
«Аои», т. 1, с. 342 (т. 1, с. 172)	Рокудзэ-но мясудокоро присылает Гэндзи письмо с хризантемой.			Хризантема (<i>хику</i>)
«Аои», т. 1, с. 349 (т. 1, с. 176)	Жена Гэндзи Аои умерла. На 49-й день ее отец дарит дамам, служившим Аои, подарки на память о ней.	<i>катами</i> (вещь на память)		
«Аои», т. 1, с. 363 (т. 1, с. 182)	Мать умершей жены, как и прежде, на Новый год дарит Гэндзи платье.		<i>татэмацуру</i>	Одежда (<i>ёсои</i>)
«Сакаки», т. 1, с. 370 (т. 1, с. 186)	Гэндзи дарит Рокудзэ-но мясудокоро, своей тайной возлюбленной, ветку священного дерева сакаки.			Сакаки — клейера японская, священное дерево в синтоизме
«Сакаки», т. 1, с. 372 (т. 1, с. 188)	Дочь Рокудзэ-но мясудокоро — Акиконому — выбрана жрицей Исэ. Гэндзи одаривает ее и ее сопровождающих.			Одежда (<i>сё:дзоку</i>); утварь (<i>тё:до</i>)
«Сакаки», т. 1, с. 399–400 (т. 1, с. 204–205)	Во дворце проводятся Восьмичастные чтения (торжественное чтение восьми свитков «Лotosовой сутры»). Подношения делают государь,	<i>хо:моти</i> (подношение)	<i>кюё:дзуру</i> , <i>сасагэру</i>	Сутры (<i>кё:</i>); драгоценные валики (<i>тама-но дзика</i> букв. «валики для свитков»); шелковая оберточная бумага (<i>ра-но хё:си</i>); плетеные украшения (<i>дзису-но</i>

	государыня, прежний государь, принцы.			<i>кадзари</i>); украшения для изображений Будды ; столики-ханадзукэ (букв. «цветочный стол») — столик перед изображением Будды, на него ставятся цветы, кладутся сутры и другие предметы, столешница часто выполняется в виде цветка
«Сакаки», т. 1, с. 407 (т. 1, с. 209)	Брат первой жены Гэндзи То-но тюдзэ устраивает угощение в честь победителей поэтической игры.	<i>какэмоно</i> (дары победителям, выигрыш)		
«Сакаки», т. 1, с. 408 (т. 1, с. 209)	На приеме сын То-но тюдзэ прекрасно играет на флейте. Гэндзи дарит мальчику платье.		<i>кадзукэ</i>	Одежда (со своего плеча)
«Сума», т. 1, с. 27 (т. 1, с. 226)	Гэндзи посылает принцу (в действительности своему сыну) ветку сакуры.			Сакура
«Сума», т. 2, с. 49–51 (т. 1, с. 240–241)	Гэндзи находится в ссылке. Его навещает То-но тюдзэ. С подарками приходят рыбаки.			Раковины (<i>кашумоно</i>)
«Сума», т. 2, с. 49–51 (т. 1, с. 240–241)	Гэндзи и его гость одаривают рыбаков.		<i>кадзукэ</i>	Одежда (<i>коромо</i>)
«Сума», т. 2, с. 49–51 (т. 1, с. 240–241)	При расставании То-но тюдзэ дарит Гэндзи вещи, привезенные из столицы. Гэндзи в ответ дарит коня. То-но тюдзэ дарит Гэндзи флейту.	<i>охуримоно</i> , <i>катами</i>	<i>татэмацуру</i>	Лошадь (<i>курогома</i> — вороной конь); флейта (<i>фуэ</i>)

Глава	Описание ситуации	Существительное, обозначающее «дар»	Глагол «дарить»	Номенклатура подарков
«Акаси», т. 2, с. 67 (т. 1, с. 250)	Гэндзи награждает гонца, который прибыл с письмами из столицы, и отправляет с ним письма.		<i>тамау</i>	
«Акаси», т. 2, с. 77 (т. 1, с. 256)	Гэндзи награждает гонца, принесшего письмо из дома Акаси (возлюбленной Гэндзи).		<i>кадзуку</i>	Мо — шлейф, закрепленный на поясе, принадлежность женского костюма
«Акаси», т. 2, с. 91 (т. 1, с. 264)	Гэндзи возвращается в столицу, оставляя Акаси. Отец Акаси одаривает Гэндзи.			Одежда (дорожные костюмы — <i>таби-но сё:доку</i>); одежда (<i>ёсои</i>); сувениры (<i>охуримоно</i>). В данном случае имеются в виду изделия местных мастеров
«Акаси», т. 2, с. 91 (т. 1, с. 264)	При расставании Гэндзи и Акаси обмениваются платьями.		<i>татэмацуру</i>	Одежда (охотничий костюм — <i>кари-но сё:доку</i>); одежда (Гэндзи дарит Акаси свое платье)
«Миоцукуси», т. 2, с. 122 (т. 1, с. 282)	Акаси совершает подношения богу Сумиёси.	<i>митэгура</i> (подношение)	<i>татэмацуру</i>	
«Ёмогиу», т. 2, с. 137 (т. 1, с. 289)	Мурасаки, жена Гэндзи, посылает ему в подарок платье (сам он находится в ссылке).			Одежда (<i>кари-но ёсои</i>)
«Ёмогиу», т. 2, с. 149 (т. 1, с. 296)	Дзидзю, женщина, давно прислуживавшая Суэцумухана, покидает ее, поскольку, пока Гэндзи в	<i>катами</i>	<i>тамау</i>	Накладка из собственных волос (<i>кадзура</i>); благоволия (<i>хунэко</i>):

82

	ссылке, она осталась без поддержки и бедствует. Суэцумухана должна была бы подарить Дзидзю свое платье, но такового не оказалось, поэтому она дарит Дзидзю накладку из собственных волос и благоволия.			
«Ёмогиу», т. 2, с. 158 (т. 1, с. 301)	Гэндзи в столице. Накануне праздника Камо и обряда Священного омовения в дом Гэндзи присылали множество разнообразных вещей, которыми он затем одаривал тех, кто в этом нуждался.	<i>татэмацуруитару моно</i> (то, что было преподнесено)		
«Эвасэ», т. 2, с. 171 (т. 2, с. 8)	Отрекшийся от престола государь присылает подарки по случаю представления ко двору бывшей жрицы Исэ. Он хотел взять ее в жены, однако ее отдают за нынешнего государя Рэйдзэй (сына Гэндзи).			Одежда (<i>ёсои</i>); шкатулка для гребней (<i>мигуси-но хако</i>); коробка (<i>утиמידари-но хако</i> — мелкая коробка без крышки, в которую складывали накладные волосы на время сна либо ненадолго клали предметы одежды или личные вещи); шкатулка с благоволиями (<i>ко:го-но хако</i>); курения (<i>такимоно</i>); благоволия для платья (<i>хунэко</i>); шкатулка с украшениями для прически (<i>сасигуси-но хако</i>)

83

Глава	Описание ситуации	Существительное, обозначающее «дар»	Глагол «дарить»	Номенклатура подарков
«Эвасэ», т. 2, с. 173 (т. 2, с. 9)	Государев гонец получает вознаграждение.	<i>року</i>	<i>тамау</i>	
«Эвасэ», т. 2, с. 178 (т. 2, с. 12)	За любовь государя борются две женщины, одна из них — бывшая жрица Исэ. Гэндзи посылает бывшей жрице картины.			Картины (<i>э</i>)
«Эвасэ», т. 2, с. 182 (т. 2, с. 15)	Бывший государь Судзакү вознаграждает гонца, принесшего письмо от бывшей жрицы Исэ.	<i>року</i>		
«Эвасэ», т. 2, с. 187 (т. 2, с. 18)	Завершается праздник сравнения картин. Хозяйкой праздника является государыня Фудзибо. Государыня преподносит подарки гостям.	<i>року</i>	<i>тамау</i>	Одежда (<i>мидзо</i>)
«Эвасэ», т. 2, с. 187 (т. 2, с. 18)	Гэндзи преподносит хозяйке праздника — государыне Фудзибо — выполненный им свиток.			Свиток (<i>маки</i>)
«Мацукадзэ», т. 2, с. 208, 209 (т. 2, с. 29–30)	Гэндзи находится в усадьбе Кацура-ин, где развлекается со своими приближенными. Гэндзи подносят птичку и ветку хаги. Государь посылает к нему гонцов. Гонцов полагается		<i>кадзуку</i>	Птичка (<i>котори</i>); ветка хаги (<i>оги-но э</i>); одежда (<i>сё:дзоку, онна-но сё:дзоку</i>)

	одарить, однако у Гэндзи нет ничего под рукой, поэтому он посылает за дарами в дом своей возлюбленной Акаси.			
«Мацукадзэ», т. 2, с. 210 (т. 2, с. 31)	Заканчивается праздник, который устраивал Гэндзи. Гэндзи одаривает гостей.		<i>кадзуку</i>	
«Усугумо», т. 2, с. 222 (т. 2, с. 37)	Свою дочь от Акаси Гэндзи перевез к себе, и о ней заботится его жена Мурасаки. Происходит церемония надевания хакама, для нее заказана специальная, почти игрушечная утварь. Мать девочки присылает платья для дам.		<i>окуру</i>	Одежда
«Отомэ», т. 2, с. 273, 274 (т. 2, с. 65)	Наступает Новый год. Срок скорби по ушедшей государыне Фудзибо закончен, но Асагао (бывшая возлюбленная Гэндзи) по-прежнему грустит. Гэндзи спешит обеспечить ее всем необходимым.			Ветка глицинии (<i>фудзи-но хана</i>)
«Отомэ», т. 2, с. 280 (т. 2, с. 68)	Проводится церемония наречения сына Гэндзи Югири. Эта церемония проводилась в домах ученых-конфуцианцев, когда юноша, успешно сдав эк-		<i>тамау</i>	

Глава	Описание ситуации	Существительное, обозначающее «дар»	Глагол «дарить»	Номенклатура подарков
	замены, должен был получить псевдоним. Обычно этот псевдоним состоял из одного фамильного иероглифа и второго, выбранного специально. Гэндзи приглашает ученых и юношей, овладевающих науками. Юношей одаривают.			
«Отомэ», т. 2, с. 306 (т. 2, с. 81)	Для праздника Нового урожая готовят танцовщиц-госэти. Гэндзи и государыня-супруга (бывшая жрица Исэ) готовят для танцовщиц одеяния.		<i>татэмацуру</i>	Одежда (<i>сё:дзоку</i>); одежда (<i>рё</i>)
«Отомэ», т. 2, с. 321 (т. 2, с. 90)	Идут приготовления к празднованию 50-летия отца жены Гэндзи Мурасаки. Гэндзи должен приготовить угощение, предоставить музыкантов и танцоров. Мурасаки готовит подарки.	<i>року</i>		Сутры (<i>кё</i>); изображения Будды (<i>хотокэ</i>); одежда (<i>сё:дзоку</i>)
«Отомэ», т. 2, с. 324–325 (т. 2, с. 92)	Самые дорогие для Гэндзи женщины переехали в дом на Шестой линии. Мурасаки и государыня-супруга обмениваются письмами и подарками.		<i>татэмацуру</i>	Шкатулка, на крышке которой разложены разные цветы и листья; шкатулка, на крышке которой разложены мох и небольшие камешки; искусственная ветка пятигольчатой сосны ⁴

⁴ Гоё:но мацу (другое название — *химэ комацу*) — разновидность сосны, имеющая пять иголок в пучке; произрастает от Хоккайдо до Кюсю.

«Тамакадзура», т. 2, с. 361 (т. 2, с. 110–111)	Узнав о местонахождении Тамакадзура (дочери Югао, умершей возлюбленной Гэндзи), Гэндзи хочет взять ее к себе в дом в качестве приемной дочери. Гэндзи посылает Тамакадзура подарки.			Одежда (<i>сё:дзоку</i>); одежда (<i>рё</i>)
«Тамакадзура», т. 2, с. 365 (т. 2, с. 113)	Гэндзи уговорил Тамакадзура переехать к нему (в качестве приемной дочери). Гэндзи одаривает Тамакадзура.		<i>татэмацуру</i>	Узорчатый шелк (<i>ая</i>)
«Тамакадзура», т. 2, с. 369 (т. 2, с. 115)	Гэндзи делает Тамакадзура подарки к Новому году.			Убранство покоев (<i>сицураи</i>); одежда (<i>сё:дзоку</i>)
«Тамакадзура», т. 2, с. 371–372 (т. 2, с. 115–116)	К празднику Нового года Гэндзи посылает подарки дамам (в выборе подарков принимает участие Мурасаки).			Коутики — верхнее платье; одежда (<i>хосонага</i>) — верхнее платье (накидка); одежда (<i>горё</i>); одежда (<i>мидзо</i>)
«Тамакадзура», т. 2, с. 372 (т. 2, с. 116)	Дамы одарили гонцов, доставивших подарки.	<i>року</i>		Утики — нижнее платье
«Хацунэ», т. 2, с. 383 (т. 2, с. 123)	В доме Гэндзи происходит праздник по случаю Нового года. Гэндзи одаривает своих гостей.	<i>хихидэмоно</i> (подарки гостям), <i>року</i>		
«Хацунэ», т. 2, с. 386 (т. 2, с. 125)	Суэцумухана, отдав брату-монаху свою меховую накидку и позаботившись		<i>татэмацуру</i>	Шелк (<i>кину</i>); узорчатый шелк (<i>ая</i>)

Глава	Описание ситуации	Существительное, обозначающее «дар»	Глагол «дарить»	Номенклатура подарков
	о нем, не успела ничего сшить для себя. Узнав об этом, Гэндзи присылает ей необходимые вещи.			
«Котё», т. 2, с. 399–400 (т. 2, с. 132)	Праздник в доме Гэндзи продолжается, поскольку государыня-супруга устраивает церемонию сезонного чтения сутр. Мурасаки присылает цветы как подношение Будде.		<i>татамацуру</i>	Цветы сакура в серебряных вазах; цветы ямабуки (<i>керрия</i>) в золотых вазах
«Котё», т. 2, с. 399–400 (т. 2, с. 132)	Участников праздника (девочек, подносящих цветы, музыкантов и др.) одаривают государыня-супруга (бывшая жрица Исэ) и Мурасаки.	<i>окуримоно, року</i>	<i>тамау</i>	Одежда (<i>хосонага</i>); одежда-хитозасанэ (нижние платья); отрезы шелка (<i>хосидзаси</i>); одежда (<i>онна-но сё:дзоку гасанэ</i>)
«Хотару», т. 2, с. 426 (т. 2, с. 146)	У Тамаказура, приемной дочери Гэндзи, появляются все новые поклонники. Ей присылают обереги- <i>кусудамы</i> к празднику пятого дня пятого месяца (<i>ицука-но сэтсиэ</i>).			Кусудамы — мешочки из парчи, наполненные ароматическими веществами (в том числе корнями айра и польнью), украшенные пятицветными шнурами; их вешали в помещении, чтобы оградить себя от несчастий и злых духов
«Хотару», т. 2, с. 428 (т. 2, с. 147)	Сын Гэндзи Югири и его друзья состязаются в стрельбе из лука в доме Гэндзи. Участники получают вознаграждение.	<i>року</i>	<i>тамау</i>	

«Хотару», т. 2, с. 430 (т. 2, с. 148)	Сезон дождей. Все скучают и от нечего делать читают. Акаси присылает своей дочери свиток с картинками.		<i>татамацуру</i>	Свиток с картинками (<i>э-но моно-гатари</i>)
«Новаки», т. 3, с. 61 (т. 2, с. 178)	Сын Гэндзи Югири пишет письмо жене отца — Акаси и привязывает его к стеблю мисканта.			Мискант (<i>хая</i>)
«Миюки», т. 3, с. 85–87 (т. 2, с. 190)	Проводится церемония совершеннолетия (надевания <i>мо</i>) Тамаказура, приемной дочери Гэндзи. Дамы, имеющие отношение к Гэндзи, присылают подарки.		<i>татамацуру</i>	Шкагулка для гребней (<i>мигуси-но хако</i>); китайское платье-карагину (недлинное верхнее платье-накидка с широкими рукавами); одежда (<i>сё:дзоку</i>); предметы ухода за волосами (<i>мигусиагэ-но гу</i>); китайские благовония ; одежда (<i>рё:</i>); гребни (<i>хуси</i>); всера (<i>ооги</i>); одежда : <i>хосонага</i> ; <i>хакама</i> ; <i>коутики</i>
«Миюки», т. 3, с. 91 (т. 2, с. 193)	Участники церемонии совершеннолетия Тамаказура получают подарки и вознаграждение.	<i>окуримоно, хикиндэ-моно, року</i>		
«Макибасира», т. 3, с. 143 (т. 2, с. 219)	Происходит мужское песенное шествие (<i>отокододжа</i> , праздник проводился в 15-й день 1-й луны). Все участники получают одно и то же вознаграждение.		<i>кадзуку</i>	Одежда

Глава	Описание ситуации	Существительное, обозначающее «дар»	Глагол «дарить»	Номенклатура подарков
«Мумэгаэ», т. 3, с. 159–162 (т. 2, с. 228–230)	Гэндзи решил заняться составлением ароматов. Все участники предполагаемого соревнования шлют друг другу подарки, из закромов вытаскиваются старые подношения. Домочадцы Гэндзи готовят дары и вознаграждение. Асагао — бывшая жрица Камо, присылает Гэндзи благовония. Гэндзи одаривает гонца.	окуримоно, року	татэмацуру, тамау, кадзукү	Благовония (ко:); узорчатый шелк (ая); кисея (усумоно); красная с золотом парча (хигонки-но рё:); одежда (хосонага); одежда (онна-но сёдзюку); горшочки-цуки (имеются в виду горшочки с благовониями); ко:го-но хако (ящичек для горшочков с благовониями, в такой ящичек ставилось четыре горшочка); ветка сосны; ветки сливы
«Мумэгаэ», т. 3, с. 166 (т. 2, с. 233)	Заканчивается праздник составления ароматов. Гэндзи одаривает принца — судью соревнований — и участников.	окуримоно	татэмацуру	Одежда (наоси-но ёсои, ёсои); благовония (такимоно); хосонага; коутики
«Мумэгаэ», т. 3, с. 175 (т. 2, с. 237)	Придворные увлечены каллиграфией и рассматриванием свитков. Это началось с того, что Гэндзи решил составить библиотеку для своей дочери. Все шлют друг другу дары.		татэмацуру	Свитки (маки); китайские книги (хара-но хон); корейская флейта (комбуэ)
«Фудзиураба», т. 3, с. 187 (т. 2, с. 242–243)	Министр двора (То-но тюдзё) хочет выдать за сына Гэндзи свою дочь. Он приглашает сына Гэндзи к		татэмацуру	Одежда (мидзо)

	себе. Гэндзи дарит сыну платье.			
«Фудзиураба», т. 3, с. 193 (т. 2, с. 246)	Сын Гэндзи одаривает гонца, принесшего письмо от его возлюбленной.	року	тамау	
«Фудзиураба», т. 3, с. 194 (т. 2, с. 246)	В дом Гэндзи привезли из храма статую Будды-младенца. Обитательницы женских покоев прислали девочек-служанок с подношениями. В день Омовения Будды (камбуцу) (на 8-й день 4-й луны) эту статую окропляли водой.	фусэ		
«Фудзиураба», т. 3, с. 205 (т. 2, с. 253)	Государь Рэйдзэй посещает дом Гэндзи. Государю подносят дары.		сасагэру, со:су	Рыба, выловленная в пруду; птицы (тори хитоцугаи — пара птиц)
«Фудзиураба», т. 3, с. 205 (т. 2, с. 253)	На празднике государь дарит мальчику-танцору платье со своего плеча.		тамау	Одежда (мидзо)
«Вакана» (1), т. 3, с. 231–232 (т. 3, с. 13)	Происходит церемония совершеннолетия Третьей принцессы (она станет женой Гэндзи). Дары преподносят государь, наследник, Гэндзи, государыня-супруга.	року, хикиидэмоно	татэмацуру	Карамоно (китайские вещи); одежда (сёдзюку); шкатулка для гребней (хуси-но хако)
«Вакана» (1), т. 3, с. 237 (т. 3, с. 16)	Гэндзи берет в жены Третью принцессу. Он проводит ночь в ее доме. Его спутники получают дары.	року	тамау	

Глава	Описание ситуации	Существительное, обозначающее «дар»	Глагол «дарить»	Номенклатура подарков
«Вакана» (1), т. 3, с. 241–245 (т. 3, с. 18–20)	Проходят церемонии и праздники по поводу 40-летия Гэндзи. В празднике принимает участие Тамакадзура. Тамакадзура, другие гости и Гэндзи обмениваются подарками.	<i>року, окуримоно</i>	<i>татэмацуру</i>	Первая зелень (вакана). Побег со-сен и первые травы собирали в 1-й день Крысы 1-й луны. Набор трав мог быть различным. Считалось, что кушанье, приготовленное из этой зелени, приносит долголетие; корзины (комоно); ларцы (орибцу)
«Вакана» (1), т. 3, с. 253 (т. 3, с. 25)	Гэндзи отправляет Третей принцессе письмо, привязав его к ветке сливы.		<i>татэмацуру</i>	Ветка сливы
«Вакана» (1), т. 3, с. 257 (т. 3, с. 27)	Отец Третей принцессы прислал письмо Мурасаки. Мурасаки одаривает гонца.		<i>кадзуку</i>	Одежда (онна-но сё:дзоку); хосонага
«Вакана» (1), т. 3, с. 270 (т. 3, с. 34)	Мурасаки делает подношения Будде в честь 40-летия Гэндзи.		<i>хуё:дзуру</i>	Изображения Будды (хотокэ); шкатулки для сутр (кё:бако); украшения для свитков (дзису)
«Вакана» (1), т. 3, с. 271–272 (т. 3, с. 34)	Мурасаки устраивает пиршество в честь 40-летия Гэндзи. На празднике одаривают гостей, музыкантов.	<i>року</i>	<i>тамау</i>	Томудзики; одежда (сироки моно); року-но карабицу
«Вакана» (1), т. 3, с. 273 (т. 3, с. 35–36)	Государыня-супруга (бывшая жрица Исэ) отмечает 40-летие Гэндзи праздничными молебнами в семи великих храмах Нара. Она делает подношения этим храмам и еще сорока храмам вблизи столицы.	<i>дзукё.</i>		Шелк (кину); полотно (нуно)

«Вакана» (1), т. 3, с. 274 (т. 3, с. 36)	Государыня-супруга задает пир в честь 40-летия Гэндзи. Она одаривает гостей.	<i>року</i>	<i>тамау</i>	Одежда (сё:дзоку); хосонага; отрезы шелка (хосидзаси); одежда (онна-но сё:дзоку); пояс (оби); меч-оберэг (хакаси)
«Вакана» (1), т. 3, с. 276 (т. 3, с. 37)	Празднества по поводу 40-летия Гэндзи продолжают. Государь одаривает Гэндзи.	<i>охуримоно</i>	<i>татэмацуру</i>	Японское кото (вагон — шестиструнный щипковый музыкальный инструмент); корейская флейта (комабуэ); китайские книги (хара-но хон); японские книги (сё-но хон)
«Вакана» (1), т. 3, с. 276 (т. 3, с. 37)	Государева охрана получает вознаграждение.	<i>року</i>	<i>тамау</i>	Лошади
«Вакана» (1), т. 3, с. 283–284 (т. 3, с. 41)	Дочь Гэндзи, в это время <i>нёго</i> (жена) наследного принца, родила сына. Правящий государь, отрекшийся, государыня, Мурасаки посылают подарки.	<i>убужинаи-но кото</i>		Шелк (кину); куклы-обереги (амагцу)
«Вакана» (1), т. 3, с. 287, 288 (т. 3, с. 43)	Отец Акаси, монах, уходит в горы. Все свои вещи он оставляет храму, ученикам и дочери Акаси.		<i>татэмацуру</i>	Бива — четырехструнный щипковый музыкальный инструмент; кин — семиструнный щипковый музыкальный инструмент; одежда (горё)
«Вакана» (2), т. 3, с. 334 (т. 3, с. 67)	Гэндзи с домочадцами совершает паломничество в Акаси. Они везут подношения синтоистским святилищам.	<i>синдакара (подношение синтоистским богам)</i>		

Глава	Описание ситуации	Существительное, обозначающее «дар»	Глагол «дарить»	Номенклатура подарков
«Вакана» (2), т. 3, с. 337 (т. 3, с. 69)	Гэндзи готовит дары государю-монаху.			Одежда (<i>хо:буку</i> — монашеские одеяния); яства для постного стола (<i>имои-но гомо:кэ-но сицураи</i>)
«Вакана» (2), т. 3, с. 354 (т. 3, с. 77)	Проходит музыкальный вечер в покоях Третьей принцессы (молодой жены Гэндзи). Гэндзи, Третья принцесса, Мурасаки одаривают участников концерта.		<i>кадзуку, татэмацуру</i>	Одежда (<i>мидзо</i>); <i>хосонага</i> ; <i>хакама</i> ; одежда (<i>сё:дзоку</i>); корейская флейта (<i>комабуэ</i>)
«Вакана» (2), т. 3, с. 402 (т. 3, с. 100)	Ободзукиё присылает Гэндзи письмо с веткой бадьяна.			Ветка бадьяна (<i>сикими</i>)
«Вакана» (2), т. 3, с. 403–404 (т. 3, с. 100–101)	Тамакадзура (приемная дочь Гэндзи) собирается стать монахиней, Гэндзи и его жены готовят для нее все необходимое.			Одежда (<i>сама каваритамаэраму сё:дзоку</i> — одеяния для отрекшихся от мира); оплечье (<i>кэса</i>); одежда (<i>хо:буку</i> — монашеские одеяния); утварь (<i>ама-но гу</i> — утварь для монахини); сиденья (<i>ситонэ</i>); подстилки (<i>увамусиро</i>); ширмы (<i>бё:бу</i>); занавеси (<i>китё</i>)
«Касиваги», т. 4, с. 19 (т. 3, с. 114)	Третья принцесса, молодая жена Гэндзи, рождает мальчика. Подарки присылают жены Гэндзи, госуда-	<i>убуясинаи</i>		Угощение для матери (<i>хомоти-но омаэ-но моно</i>); каша (<i>каю</i>); <i>томудзики</i> ;

	рыня-супруга, государь, принцы, сановники.			<i>осики</i> (подносы с невысокими стенками для еды, имеется в виду, что была поднесена еда); <i>цуигасанэ</i> — подносы с едой, составленные в ряд на специальной подставке; <i>такацуки</i> — невысокий сервировочный столик на одной ножке
«Ёкобуэ», т. 4, с. 55 (т. 3, с. 132)	Умер Касиваги, настоящий отец сына Третьей принцессы. Гэндзи одаривает монахов.			Золотые монеты (<i>коганэ хяку рё</i> — 100 рё золотом)
«Ёкобуэ», т. 4, с. 56 (т. 3, с. 132)	Отец Третьей принцессы — государь-монах — присылает ей дары.		<i>татэмацуру</i>	Побеги бамбука (<i>таконэ</i>); клубни ямса (<i>токуро</i>)
«Ёкобуэ», т. 4, с. 57 (т. 3, с. 133)	Третья принцесса одаривает гонца.		<i>тамау</i>	Одежда (<i>хитокасанэ</i>)
«Ёкобуэ», т. 4, с. 64 (т. 3, с. 136)	Принцесса Отиба, жена умершего Касиваги, дарит сыну Гэндзи Югири флейту мужа.	<i>окуримоно</i>	<i>татэмацуру</i>	Флейта (<i>фуэ</i>)
«Судзумуси», т. 4, с. 80 (т. 3, с. 144)	В доме Гэндзи освящают молельню, предназначенную для Третьей принцессы, молодой жены Гэндзи, ставшей монахиней. Делаются пожертвования.	<i>хо:моти, дзукё:-но фусэ</i>		Одежда (<i>ситисо:-но хо:буку</i> — одеяния для семи служителей закона); одежда (<i>ёсои</i>); оплечья (<i>кэса</i>)
«Судзумуси», т. 4, с. 86 (т. 3, с. 148)	Гэндзи и государь Рэйдзэй обмениваются письмами. Государева гонца щедро вознаграждают.	<i>року</i>		

Глава	Описание ситуации	Существительное, обозначающее «дар»	Глагол «дарить»	Номенклатура подарков
«Югири», т. 4, с. 96 (т. 3, с. 152)	Сын Гэндзи Югири ухаживает за принцессой Отиба, женой его умершего друга Касиваги. Принцесса с матерью собираются ехать в Оно, где у них дом, и готовятся к оберегающим службам. Югири старается обеспечить их всем необходимым.	фусэ	татэмацуру	Экипажи (курума); одежда (дзёэ — одеяния чистоты)
«Югири», т. 4, с. 145 (т. 3, с. 176)	Проходят молебны по случаю смерти матери принцессы Отиба. Связанные с ней люди присылают пожертвования.	дзукё:		
«Югири», т. 4, с. 146 (т. 3, с. 176–177)	Югири готовит дом для принцессы Отиба.			Шторы (кабэсиро); ширмы (бёбу); занавеси (китё); сиденья (омаси)
«Минори», т. 4, с. 174 (т. 3, с. 190)	Когда-то Мурасаки, жена Гэндзи, дала обет тысячу раз переписать сутру Лотоса и поднести ее в дар Будде. Должна состояться церемония подношения.		куё:дзуру, тамау	Сутра Лотоса (хоккэки); одежда (ситисо:-но хо:буку)
«Минори», т. 4, с. 175 (т. 3, с. 190–191)	Во время празднества по поводу подношения Лotosовой сутры другие участ-	дзукё:, хо:моти		

96

4 — 8333

	ники также делают свои подношения.			
«Минори», т. 4, с. 176 (т. 3, с. 191)	Во время празднества исполняется танец «Князь Лин-ван» (рё:о:-но маи). Гости снимают с себя платья, чтобы подарить танцору.			Одежда
«Мабороси», т. 4, с. 207 (т. 3, с. 206)	Умерла любимая жена Гэндзи Мурасаки. Гэндзи безутешен. Ко дню смены одежда ⁵ Ханатирусато (одна из его жен) дарит ему платье.		татэмацуру	Одежда (сё:дзоку)
«Мабороси», т. 4, с. 210–212 (т. 3, с. 208–209)	Прошел год со дня смерти Мурасаки. Гэндзи делает подношения Будде.		куё:дзуру	Мандала земли Вечного блаженства (гокураку-но мандара)
«Мабороси», т. 4, с. 214 (т. 3, с. 210)	Гэндзи все чаще думает об уходе от мира. Он оделяет своих домочадцев памятными дарами.		тамау	
«Мабороси», т. 4, с. 215 (т. 3, с. 211)	Монахам, проводящим службы, Гэндзи дает вознаграждение.	року	тамау	
«Мабороси», т. 4, с. 216 (т. 3, с. 212)	Новый год в доме Гэндзи отмечают с необыкновенной пышностью. Гэндзи одаривает участников празднеств, принцев и министров.	хикшидэмоно, року		

97

⁵ Днями смены одежда (коромогаэ) были 1-й день 4-го месяца и 1-й день 10-го месяца.

Глава	Описание ситуации	Существительное, обозначающее «дар»	Глагол «дарить»	Номенклатура подарков
«Кобай», т. 4, с. 244 (т. 3, с. 226)	Один из сыновей То-но тодзэ хочет выдать дочь замуж за принца Ниоу. Намекая на это, он посылает принцу ветку сливы.		<i>татэмацуру</i>	Ветка сливы (мумэ)
«Такэкава», т. 4, с. 262 (т. 3, с. 235)	Дальнейшее действие романа происходит уже после смерти Гэндзи. Каору, младший сын Гэндзи (сын Гэндзи и Третьей принцессы, на деле — сын Касиваги), посещает дом Тамакадзура (приемной дочери Гэндзи), он дружен с ее сыновьями. Тамакадзура одаривает Каору.		<i>кадзуку</i>	Коутики; хосонага
«Такэкава», т. 4, с. 274–275 (т. 3, с. 243)	Старшая дочь Тамакадзура представлена ко двору государя Рэйдзэй. Высшие чиновники присылают ей дары.		<i>татэмацуру</i>	Экипажи (курума)
«Такэкава», т. 4, с. 284 (т. 3, с. 248)	Старшая дочь Тамакадзура родила государю Рэйдзэй девочку. Югири (сын Гэндзи) и другие присылают дары.		<i>убуясинаисуру</i>	
«Хасихимэ», т. 4, с. 323–324 (т. 3, с. 268)	Каору, младший сын Гэндзи, посещает Восьмого принца (младшего едино-			Одежда (мидзо); хибариго — коробка для еды, обычно изготовлялась из дерева хиноки;

	кровного брата Гэндзи), живущего в Удзи с двумя дочерьми. От одной из дам он узнает, кто его настоящий отец. В доме Восьмого принца есть сторож, которого Каору одаривает.			в данном случае в коробке были, вероятно, сладости
«Хасихимэ», т. 4, с. 324 (т. 3, с. 268)	Каору одаривает Восьмого принца. Вещи, подаренные Каору, принц отдаст монахам-участникам служб.	<i>фусэ</i>		Вата; шелк (кину); оплечья (кэса); одежда (коромо)
«Сиигамото», т. 4, с. 353 (т. 3, с. 283)	Восьмой принц удалился в горную обитель, где занемог. Его дочери беспокоятся о нем и шлют ему необходимые вещи.		<i>татэмацуру</i>	Одежда (мидзо)
«Сиигамото», т. 4, с. 359 (т. 3, с. 285)	Принц Ниоу (внук Гэндзи) присылает гонца с письмом к дочерям Восьмого принца, по возвращении гонца щедро награждает его.	<i>року</i>	<i>тамау</i>	
«Сиигамото», т. 4, с. 366 (т. 3, с. 289)	Восьмой принц умер, его дочери остались одни. Местные жители и монахи Адзари присылают девушкам все необходимое.		<i>татэмацуру</i>	Хворост (такиги); орехи (ко-но ми); уголь (суми)
«Сиигамото», т. 4, с. 367 (т. 3, с. 289–290)	Дочери Восьмого принца шлют в горную обитель вещи, как это всегда делал их отец.			Вата; шелк (кину)

Глава	Описание ситуации	Существительное, обозначающее «дар»	Глагол «дарить»	Номенклатура подарков
«Агэмаки», т. 4, с. 381 (т. 4, с. 3)	Во время поминальных служб по Восьмому принцу основные приготовления взяли на себя Каору и монах Адзари. Дочери также принимают участие в подготовке службы.			Одежда (<i>хо:буку</i> — монашеские одеяния); украшения для сутр (<i>кё:-но кадзари</i>); шнурки для мешочков со священными благовониями (<i>мё:го:-но ито</i>)
«Агэмаки», т. 4, с. 408 (т. 4, с. 15)	Каору присылает письмо с веткой дочерям Восьмого принца.			Ветка (<i>э</i>)
«Агэмаки», т. 4, с. 419 (т. 4, с. 20)	К дочерям Восьмого принца прибывает гонец от принца Ниоу. Девушки одаривают его.		<i>тамау</i>	Хосонага ; хакама
«Агэмаки», т. 4, с. 422 (т. 4, с. 22)	Дочери Восьмого принца получают письмо и подарки от Каору.			Шелк (<i>кину</i>); узорчатый шелк (<i>ая</i>); одежда (<i>горё</i>)
«Агэмаки», т. 4, с. 434 (т. 4, с. 28)	Каору присылает подарки дочерям Восьмого принца ко дню смены одежды.			Занавеси к пологу (<i>митё:-но катабира</i>); шторы (<i>кабэсиро</i>); одежда (<i>сё:дзоку</i>)
«Агэмаки», т. 4, с. 435 (т. 4, с. 29)	Принц Ниоу и другие слуги в Удзи любоваться алыми листьями. Каору присылает все необходимое дочерям Восьмого принца, чтобы они могли принять Ниоу.		<i>татэмацуру</i>	Фрукты (<i>худамоно</i>); рыба (<i>сахана</i>)

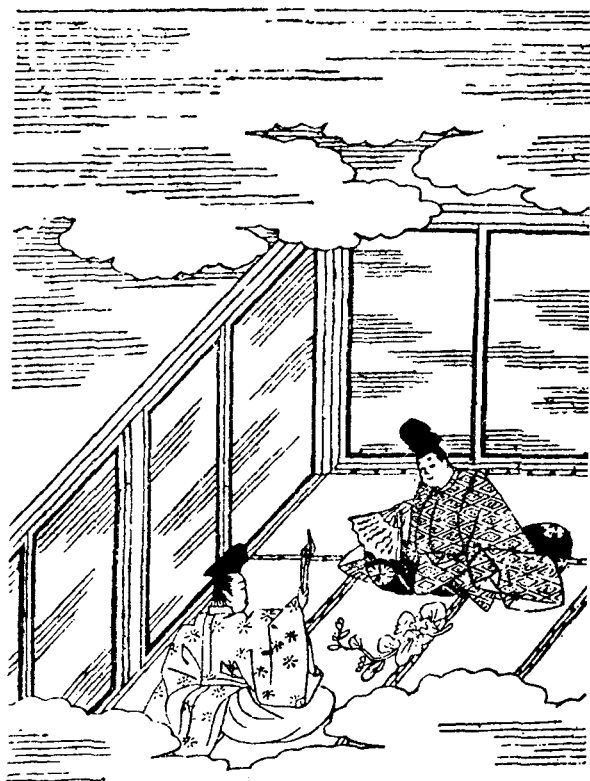
«Савараби», т. 5, с. 11 (т. 4, с. 49)	Умерла Оокими, старшая из дочерей Восьмого принца, младшая — Нака-но кими — осталась одна. Монах Адзари присылает ей папоротник и хвоц.			Папоротник (<i>варабид</i>); хвоц (<i>цукудзукуси</i>)
«Савараби», т. 5, с. 12 (т. 4, с. 49)	Гонца, прибывшего от монаха Адзари, Нака-но кими щедро вознаграждает.	<i>року</i>		
«Савараби», т. 5, с. 17 (т. 4, с. 51)	Принц Ниоу перевозит Нака-но кими в столицу. Каору по-прежнему заботится о ней. К обряду Священного омовения он присылает ей все необходимое.		<i>татэмацуру</i>	Экипажи (<i>курума</i>); одежда (<i>коромо</i>)
«Савараби», т. 5, с. 23 (т. 4, с. 55)	Бэн — дама, прислуживавшая дочерям Восьмого принца, решает стать монахиней, а не сопровождать Нака-но кими. Нака-но кими оставляет ей утварь, которой раньше пользовалась ее сестра.			Утварь (<i>тё:до</i>)
«Ядорики», т. 5, с. 65 (т. 4, с. 73)	Свадьба принца Ниоу и дочери Югири Року-но кими. Гости получают подарки.			Одежда (<i>онна-но сё:дзоку</i>); хосонага ; каригину ; мо ; хакама

Глава	Описание ситуации	Существительное, обозначающее «дар»	Глагол «дарить»	Номенклатура подарков
«Ядориги», т. 5, с. 83–84 (т. 4, с. 82–83)	Каору продолжает заботиться о Нака-но кими — жене принца Ниоу, присылая ей вещи, необходимые для жизни.		<i>тамау</i>	Одежда (<i>онна-но сё:дзоку</i>); одежда (<i>горё</i>); хосонага ; шелк (<i>кину</i>); узорчатый шелк (<i>ая</i>); пояс (<i>коси</i>); коутики
«Ядориги», т. 5, с. 101 (т. 4, с. 89)	Каору превращает старый дом Восьмого принца в Удзи в храм и строит новый дом. Он одаривает монаха Адзари, монахиню Бэн и других монахов.		<i>окуру, тамау</i>	Шелк (<i>кину</i>); вата ; полотно (<i>нуно</i>)
«Ядориги», т. 5, с. 101 (т. 4, с. 90)	Каору срывает побег плюцца, чтобы преподнести Нака-но кими.			Плюцц (<i>цута</i>)
«Ядориги», т. 5, с. 109–110 (т. 4, с. 93–94)	Нака-но кими родила принцу Ниоу мальчика. Каору, Ниоу, государь Киндзё присылают ей положенные дары.			Томудзика ; дары для победителей игры в го (<i>готэ-но дзэни</i>); о:баму (большие блюда с рисом); цуигасанэ ; одежда (<i>тиго-но мидзо</i> — платья для младенца); пеленки (<i>муцуки</i>); осики ; такацуки ; хивариго ; меч-оберег (<i>хакаси</i>)

«Ядориги», т. 5, с. 111 (т. 4, с. 95)	Прошла церемония совершеннолетия Второй принцессы, дочери государя Киндзё. Ее тут же выдают замуж за Каору. Люди Каору получают вознаграждение.	<i>року</i>	<i>тамау</i>	
«Ядориги», т. 5, с. 112–113 (т. 4, с. 95)	Сыну Нака-но кими исполнилось 50 дней. Каору присылает дары.			Мотиш ; корзины (<i>хомоно</i>); хивариго
«Ядориги», т. 5, с. 118 (т. 4, с. 97–98)	Расцвели глицинии, по этому поводу происходит празднество у государя. Участники получают дары.	<i>року</i>	<i>тамау</i>	Одежда (<i>годзо</i>)
«Адзумая», т. 5, с. 134 (т. 4, с. 105)	В доме правителя Хитати дочерям нанимают учителя игры на бива, которого щедро вознаграждают, если дочери делают успехи.	<i>року</i>		
«Укифунэ», т. 5, с. 204–206 (т. 4, с. 139–140)	Укифунэ (побочная дочь Восьмого принца) присылает из Удзи письмо и подарки своей сестре Нака-но кими.		<i>татэмацуру</i>	Корзинка (<i>хигэко</i> — корзинка, украшенная медной проволокой); искусственная ветка сосны (<i>хомацу</i>); новогодние молоточки (<i>удзути</i> — молоточки, сделанные из слоновой кости или дерева с привязанными пятицветными шнурами — оберег от злых духов)
«Укифунэ», т. 5, с. 247 (т. 4, с. 161)	За Укифунэ ухаживают и Каору и Ниоу. Каору готовится перевезти ее в сто-			Одежда (<i>сё:дзоку</i>)

Глава	Описание ситуации	Существительное, обозначающее «дар»	Глагол «дарить»	Номенклатура подарков
	лицу. Он отделяет для нее дом и заботится о нарядах для прислуживающих ей дам.			
«Укифунэ», т. 5, с. 273 (т. 4, с. 173)	Матери Укифунэ приснился тревожный сон. Она присылает дочери письмо и дары, которые дочь передаст монахам.	дзукэ		
«Кагэро», т. 5, с. 299–300 (т. 4, с. 186)	Укифунэ пропала. Принц Ниоу дарит Дзидзю (служившей Укифунэ даме) то, что предназначалось для Укифунэ.	окуримоно		Шкатулка для гребней (мигуси-но хако); коромбако
«Кагэро», т. 5, с. 305 (т. 4, с. 189)	Монах Адзари должен отслужить поминальные обряды по Укифунэ. Он готовит подношения.		куё:дзуру	Сутры (кё); изображения Будды (хотокэ)
«Кагэро», т. 5, с. 308 (т. 4, с. 190)	Каору пишет слова соболезнования матери Укифунэ и предлагает позаботиться о ее сыновьях. Мать Укифунэ одаривает гонца.	року		Пояс (оби); меч (тати)
«Кагэро», т. 5, с. 310 (т. 4, с. 191)	На 49-й день после исчезновения Укифунэ Каору решает проводить поминальные обряды. Он щедро вознаграждает всех 60 монахов, участвующих в церемонии.	фусэ		

«Кагэро», т. 5, с. 310 (т. 4, с. 191)	К обряду поминовения принц Ниоу присылает подношение (передает через посредницу).		тамау	Серебряный горшочек, наполненный золотом (сироганэ-но цубо)
«Кагэро», т. 5, с. 313 (т. 4, с. 193)	Государыня-супруга Акаси — дочь Гэндзи — устраивает Восьмичастные чтения.		куё:дзуру	Сутры (кё); изображения Будды (хотокэ)
«Кагэро», т. 5, с. 323 (т. 4, с. 197–198)	По инициативе Каору, которому правится Первая принцесса (старшая сестра Ниоу), государыня-супруга, Первая и Вторая принцессы, Каору обмениваются иллюстрированными свитками.			Свиток (э)
«Тэнраи», т. 5, с. 339 (т. 4, с. 205)	У некоего монаха Содзу есть мать и сестра. Они совершают паломничество в Хацусэ. Они подносят дары храму.		куё:дзуру	Изображения Будды (хотокэ); сутры (кё)
«Тэнраи», т. 5, с. 397 (т. 4, с. 234)	Спасенная Укифунэ становится монахиней. Монах Содзу — ее наставник. Содзу одаривает Укифунэ.		татэмацуру	Узорчатый шелк (ая); кисея (усумоно); шелк (хицу)
«Тэнраи», т. 5, с. 403 (т. 4, с. 237)	Весна. Местные жители подносят монахам первую зелень.			Первая зелень (вакаиа)
«Тэнраи», т. 5, с. 403 (т. 4, с. 237)	Монахини делают «весенние» подношения Будде.		татэмацуру	Освященная вода (ака); цветы (хана)
«Юмэ-но укихаси», т. 5, с. 417 (т. 4, с. 243)	Каору совершает паломничество. Он делает подношения храму.		куё:дзуру	Сутры (кё); изображения Будды (хотокэ)



Гл. «Югао». Гэндзи рассматривает веер,
полученный от Югао

Нам удалось выделить несколько слов, обозначающих «подарок», «пожалование», «подношение». Самым часто употребительным из них является *року* — «вознаграждение, пожалование». Нами отмечено 33 случая употребления этого слова в романе. Вознаграждение всегда получает гонец, прибывший с письмом или подарками. Вознаграждение получают также участники церемоний, гости, пришедшие на пир, и т.д. Как правило, это слово сочетается с глаголом *тамау* («жаловать»). Отмечено 15 случаев такой сочетаемости.

Окуримоно — «подарок». Зафиксировано 13 случаев употребления существительного *окуримоно* и четыре случая употребления глагола *окуру* — «дарить».

Хикаидэмоно — подарки гостям. В тексте «Гэндзи моногатари» слово встречается четыре раза.

Катами (букв. «увиденный образ») — подарок на память, прощальный подарок. Вещь, которая должна напоминать об умершем человеке либо о человеке, с которым расстался.

Убуясиунаи — комплекс праздников и подарков по поводу рождения ребенка. В третью, пятую, седьмую и девятую ночь после рождения устраивались праздники. Родственники и близкие люди присылали в дом новорожденного подарки и угощение. Встречается также в форме глагола. Отмечено 12 случаев употребления этого слова.

Один раз встретилось слово *какэмоно*, означающее «выигрыш», «дар победителю».

Несколько слов, употребляемых в «Гэндзи моногатари», представляют собой буддийские термины и употребляются в значении «подношение», «пожертвование» именно по отношению к буддийским храмам, монастырям, священнослужителям и монахам.

Фусэ — «подношение». Встречается шесть раз.

Слово *дзукё*: («чтение сутр») обозначает «подношение» при ритуале чтения сутр. В «Гэндзи моногатари» употребляется 12 раз (в двух значениях — «чтение сутр» и «подношение»), встречается также глагольная форма.

Хомоти — подношение богам. Слово может употребляться по отношению как к синтоистским богам, так и буддам (в «Гэндзи моногатари» употребляется один раз).

Для обозначения даров синтоистским святилищам употреблены слова *митэгура* (один раз) и *синдакара* (один раз).

Глаголы «дарить» следующим образом выражают статус участников акта дарения: отношениям равенства соответствует глагол *татэмацуру*, направление снизу вверх (от низшего к высшему) обозначается глаголом *сасагэру*, направление сверху вниз (от высшего к низшему) — глаголом *тамау*. Подношение императору выражает глагол *со:су*.

Встречается также глагол *кадзукү*, семантически связанный с одеждой, его основное значение — «надевать (одежду)».

Буддийский термин *күё*, который может означать весь спектр обращенных к буддам действий (возжигание благовоний или огня, подношение пищи или вещей, сооружение пагод или статуй Будды, чтение сутр), употребляется в «Гэндзи моногатари» только в глагольной форме *күё:дзу-ру* и означает «подносить» или «жертвовать».

Ситуации пожалования, дарения, подношения

Любой подарок, если он посылался, а не вручался непосредственно, обязательно сопровождался письмом (письмами), которое, как правило, содержало в себе стихотворение. Письмо-стихотворение часто бывало прикреплено непосредственно к даримой вещи. В стихотворении часто мог обыгрываться подарок, особенно если это растение — цветок или ветка дерева, так что подарок составлял единое целое с текстом, что является еще одним подтверждением правильности представления об эпохе Хэйан как эпохе в первую очередь литературной, когда письменный текст имел важнейшее значение. В связи с литературной доминантой эпохи скажем, например, о таком подарке, как веер. Веер — особенно частый подарок среди партнеров по любовной игре, и немаловажное значение тут имеет созвучность слов «веер» (*ооги*, в старом написании *афуги*) и глагола «встречаться» (*ау*, в старом написании — *афу*).

В хэйанском аристократическом обществе большое значение имели посредники. Когда мужчина хотел начать отношения с дамой, он прежде всего должен был найти себе посредницу из числа близких к этой даме женщин (участница свиты, молочная мать и т.п.). Подарки тоже обычно посылались не непосредственно даме, а через посредницу. При успехе предприятия посредница тоже получала определенные подарки. Чрезвычайно выигрышно было быть гонцом — человеком, доставляющим письмо или подарок, поскольку гонцы всегда вознаграждались за труды и, кроме того, человек, выполняющий подобные поручения, естественно, становился доверенным лицом того, кто поручил ему эту миссию.

Полученные подарки полагалось показывать. Целый ряд сцен «Гэндзи моногатари» описывает героев, рассматривающих подарки. Некоторые подношения в «Гэндзи моногатари» сделаны с таким расчетом, что их увидит другой человек, что человек, которому подарок адресован, обязательно покажет его третьему лицу.

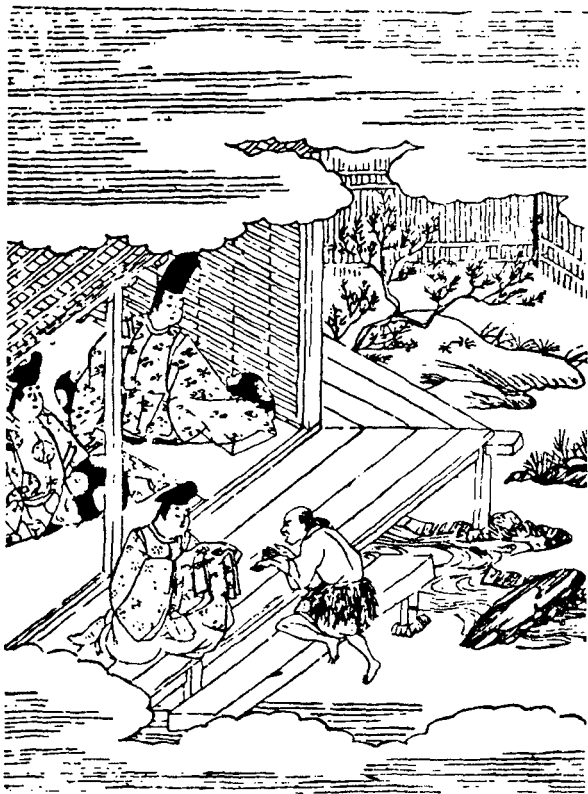
Как и современные японцы, японцы эпохи Хэйан были большими мастерами аранжировки подарков. Даже посылая «хулиганский» (шуточный) подарок — пояс от одежды соперника, доставшийся ему после

драки, Гэндзи заворачивает свой подарок в бумагу одного цвета с этим поясом (гл. «Момидзи-но га»). Монах Содзу, преподнося Гэндзи четки из семян священного дерева бодхи (*комуго:дзи-но дзудзу*), кладет их в драгоценную китайскую шкатулку, затем завязывает шкатулку в узелок (*фужуро*) из тонкой ткани и прикрепляет ветку пятиигольчатой сосны (гл. «Вакамурасаки»). Асагао, бывшая жрица святилища Камо, присылает Гэндзи в подарок два драгоценных горшочка с благовониями, поставив их в шкатулку из аквилярии (*дзин-но хако*), горшочки завернуты в *корооба* и к ним прикреплены: ветка сосны — к горшочку цвета морской волны и ветка сливы — к белому горшочку, привязаны же ветки одинаковыми нитями (гл. «Вакана»-1). *Кокороба* (обозначается иероглифами «сердце» и «лист») — специальный предмет, использовавшийся для того, чтобы горшочки плотно стояли в шкатулке. Это небольшое двухслойное шелковое покрывало, украшенное сделанными из серебра или меди цветками с пятью лепестками (слива) и прикрепленными к вделанным в них колечкам шнурками.

Подарок должен подходить человеку, которому он адресован. В первую очередь он должен соответствовать его социальному статусу. Одежда аристократа совершенно не подходит сторожу (гл. «Хасихимэ»), мальчик-слуга, присылаемый принцем Ниоу, получает *хосонага* цвета «астрасион» (*сион иро*) и трехслойные *хакама* — подарок, слишком шикарный для него (гл. «Агэмаки»). Подарки, предназначенные для госпожи, слишком хороши для прислуживавшей ей дамы (гл. «Кагэро»). Дарительницей неудачных подарков постоянно выступает Суэцумухана, воспитанная в старинных правилах дочь принца, оставшаяся без поддержки и бедствующая до появления в ее жизни Гэндзи. Гэндзи наблюдает, как ее дамы едят скудную пищу с тарелок китайского фарфора, которыми из-за их ценности и редкости могли пользоваться только члены императорского дома, а сама Суэцумухана одета в накидку из собольего меха, одежду роскошную, дорогую и редкую, но слишком тяжелую, а потому ей неподходящую. Сама она дарит то немодное платье с вылинявшими рукавами, то верхнее платье без нижнего (гл. «Суэцумухана», «Тамакадзура»).

Кроме «подходящести» и «неподходящести» того или иного подарка применительно к социальному статусу, хэйанцам следовало помнить и о том, что есть случаи, когда подарки уместны и наоборот. Так, в период траура не дарят дорогих подарков, а одаривать гонца и вовсе не принято (гл. «Кирицубо», «Кагэро»).

В понимании японской аристократии периода Хэйан, в ценность вещи включалась ее история. На страницах «Гэндзи моногатари» рассказана история многих вещей: откуда они были привезены или где сделаны, кто этими вещами раньше владел, как и когда они переходили из рук в руки. Монах Содзу преподнес Гэндзи четки, привезенные принцем Сётоку-тайси из страны Кудара (гл. «Вакамурасаки»). В главе «Вакана» (1)



Гл. «Суми». Рыбак подносит Гэндзи раковины

государыня-супруга дарит Гэндзи (в честь его 40-летия) знаменитые пояс и меч, доставшиеся ей по наследству, после чего, как сказано в тексте, в доме Гэндзи на Шестой линии оказались собранными все самые знаменитые в мире редкости.

В «Гэндзи моногатари» очень мало примеров общения героев произведения за пределами своего круга. Можно привести лишь немногочисленные исключения из этого правила. Так, находясь в ссылке и принимая своего друга, Гэндзи приглашает рыбаков, которые преподносят господам моллюсков (гл. «Сума»). В главе «Сиигамото» местные жители присылают дочерям Восьмого принца, оставшимся без отца, хворост и орехи.

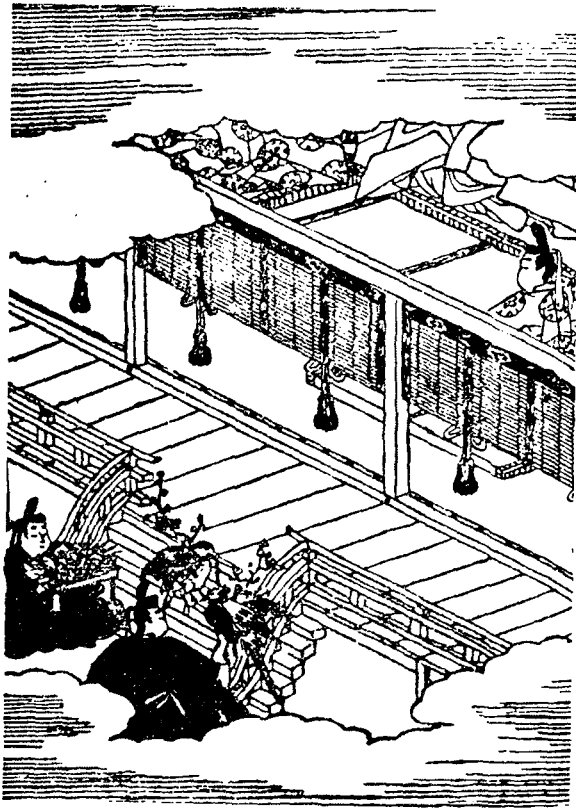
Обмен предметами является обязательным атрибутом существования общества. Однако в разных ситуациях этот обмен имеет свои особенности. Ситуации дарения, приведенные в таблице, можно разделить (с определенной долей относительности, конечно) на следующие категории, каждая из которых имеет свои особенности: 1) подарки в частной жизни (сюда мы включаем семейную жизнь и заботу мужчины о женщинах, с которыми он имеет любовные отношения); 2) подарки по случаю обрядов жизненного цикла; 3) подарки в публичной жизни (в жизни, выходящей за рамки семьи, как то: празднества, банкеты, церемонии, в которых принимают участие не только члены семьи, но более широкий круг людей); 4) подношения буддийским храмам, монастырям, священникам и монахам; 5) подношения синтоистским святилищам.

1. Подарки в частной жизни

Большинство подарков, которые делают герои «Гэндзи моногатари», — это подарки в частной жизни.

Как известно, хэйанской аристократии было свойственно многоженство. Обычно мужчина имел несколько жен, а женщина — одного мужа, однако она легко могла расстаться с ним и выйти замуж за другого. Браки бывали матрилокальные (женщина остается в доме родителей, муж переселяется к ней), дуолокальные (супруги остаются жить каждый в своем доме) и неолокальные (супруги поселяются в собственном доме). Для хэйанской аристократии нехарактерен патрилокальный брак — женщина обычно не переселялась в дом родителей мужа.

Первый брак хэйанского аристократа это, что называется, «брак по расчету», брак, подготовленный родителями. В брак вступали очень молодые люди, часто сразу после обряда совершеннолетия, невеста могла быть немного старше жениха. Зять часто поселялся в доме родителей жены, и семья жены брала на себя заботы о нем либо молодые оставались жить каждый в своем доме. Первый брак Гэндзи был вполне типичным для хэйанского аристократа. Гэндзи и его жена Аои остались жить каждый в своем доме, т.е. их брак был дуолокальным. При этом семья Аои проявляла заботу о Гэндзи, посылая ему подарки (гл. «Хахакиги»). Но все же более характерной для жизни хэйанской семьи (в той степени, как она известна нам из произведений художественной литера-



Гл. «Фудзисураба». Подношение государю

туры) является забота мужчины о женах и возлюбленных. Забота выражается в обеспечении женщины жильем, предметами обстановки, одеждой, слугами.

Забываясь о женщине, мужчина обеспечивает не ее одну, но и ее свиту и служанок. Иногда это не оговаривается, как вещь само собой разумеющаяся, иногда говорится, какие предметы были подарками для самой женщины, а какие — для ее дам.

Подарки в частной жизни, как правило, требовали ответного дара.

Наиболее частым даром является одежда, причем одежда, преподнесенная женщиной, позволяет судить о вкусе дарительницы. Дело в том, что дарится, как правило, одежда, изготовленная под наблюдением этой женщины, она выступает «дизайнером» многослойного костюма, требующего изрядного вкуса в подборе тканей.

В помещенной в данном сборнике статье А.Н.Мещерякова «Пожалование и подношение в официальной культуре Японии VIII века» автор выделяет три основные функции даров: практическо-потребительскую, эстетическую и семиотическо-символическую. Подарки в частной жизни — это прежде всего подарки практические, обеспечивающие человека всем необходимым. Однако в аристократической среде хэйанского времени ценность самых практических вещей всегда поверяется их эстетической ценностью. В приведенной выше таблице мы опустили описания предметов, а между тем чуть ли не о каждом из них говорится, какого цвета был этот предмет и из чего он был сделан — хэйанцы были тонкими ценителями «вещного» мира, для них большее значение имело не *что* это за предмет, а *какой* это предмет.

Часть вещей, входящих в номенклатуру «частных» подарков, имеет исключительно эстетическую ценность (в первую очередь цветы и ветки деревьев, которые присылают с письмом или подарком, а также свитки-картины, свитки-книги, музыкальные инструменты).

Литература-*моногатари* — в первую очередь литература о любви. Часть предметов, которыми обмениваются герои, имеет смысловой подтекст, герои дарят друг другу вещи памятные (имеющие историю в отношениях данной влюбленной пары), возлюбленным дарят свою одежду.

Особенно много подарков делается в Новогодние праздники и к Дням смены одежда (*коромогаэ*).

2. Подарки, приуроченные к обрядам жизненного цикла

Подарки, приуроченные к обрядам жизненного цикла — дело, прежде всего, семейное. Основной особенностью этих подарков является их определенный набор, куда входят ритуальное угощение, пеленки и одежда для младенца, обереги. Семантико-символическая функция этих подарков безусловна. Однако «Гэндзи моногатари» на то и великое литературное произведение, чтобы, кроме типичного, вдруг появилось что-то неожиданное. В главе «Ядогири» приводится довольно большой список

вполне обычных подарков к празднованию рождения ребенка, но, кроме этого, присланы дары для победителей игры в *го*.

3. Подарки в публичной жизни

Главной особенностью «публичных» подарков является их четкая зависимость от социального статуса человека. Обычной для «Гэндзи моногатари» формулировкой является утверждение, что люди получают подарки (или пожалования), соответствующие их положению (это может относиться и к «частной» жизни), но всего несколько примеров дают представление о том, что же это могло быть за соответствие.

В главе «Вакана» (1) рассказывается о празднествах, которые устраивают один за другим герои произведения в честь 40-летия Гэндзи. Когда праздник устраивает государыня-супруга, высшие сановники (*камудатимэ*) получают дары, не уступающие дарам Великого пиршества (прием, устраиваемый для высших сановников государыней-супругой совместно с наследным принцем на 2-й день 1-й луны); принцы, вдобавок к обыкновенным дарам, получили еще по женскому наряду (*онна-но сё:дзоку*); придворные, имеющие 4-й ранг, но не имеющие должность *санги* (советник государственного совета), и придворные 5-го ранга (в тексте сказано *мо:ти киндати*, т.е. следующие за ними аристократы) и простые придворные получили белые *хосонага* и по отрезу шелка.

Еще более подробна «роспись» подарков в главе «Ядориги», где эти подарки были получены гостями на свадьбе принца Ниоу и дочери Югири — Року-но кими. Шесть чиновников 4-го ранга получили женские наряды с *хосонага*; десять человек 5-го ранга — трехслойные китайские платья со складчатыми шлейфами (разных цветов, это оговаривается специально; можно предположить, что люди равного социального статуса должны были получать абсолютно одинаковые вещи); четыре человека 6-го ранга получили *хосонага* и *хакама* из узорчатого шелка. Тут же говорится, что, поскольку число подношений ограничивалось предписаниями (*кагириару кото*), были выбраны лучшие по окраске и покрою вещи.

Герои «Гэндзи моногатари», безусловно, осознают, насколько они связаны формальностями: чем выше статус человека, тем менее он волен в своих действиях. Празднуя свое 40-летие, Гэндзи, пользуясь тем, что это празднество не является «официальным», одаривает своих гостей гораздо щедрее, чем это положено (гл. «Вакана»-1).

В «Гэндзи моногатари» действуют, сменяя друг друга на троне, несколько государей. Однако в основном они в «Гэндзи моногатари» предстают перед нами в частной, семейной жизни. Лишь в одной сцене (гл. «Фудзиураба») делается «официальное» подношение государю. Подносятся рыба, пойманная в пруду, и пара птиц, пойманных сокольниковыми из Государевой канцелярии (*куро:додокоро*).

4. Подношения буддийским храмам, монастырям, священникам и монахам

Отношения с буддийской церковью составляют важную часть жизни хэйанской аристократии, эти отношения, прежде всего, призваны обеспечить «достойную» жизнь человека после смерти. Проводятся регулярные буддийские церемонии, в которых участвуют аристократы (например, Восьмичастные чтения в императорском дворце), к буддийской церкви обращаются в случае болезни или других несчастий. Все заупокойные церемонии также находятся в ее компетенции. Многие герои «Гэндзи моногатари» — монахи, несколько героев, которых можно определить как «главных» героев произведения, принимают монашество в ходе повествования.

При проведении каких-либо церемоний в императорском дворце или в домах аристократов «хозяева» обеспечивают церемонию всем необходимым (сутры, изображения Будды, украшения для свитков, картин, убранство помещения, одежда для участников церемонии и т.д.).

При проведении церемоний в храмах человек, заказавший церемонию, «оплачивает» ее, делая подношения храму, священнослужителям и монахам, участвующим в церемонии.

При принятии монашества кем-либо из высокопоставленных особ, этот человек мог не менять места жительства (пример: молодая жена Гэндзи — Третья принцесса, приняв монашество, остается жить там же, где жила), однако в любом случае было необходимо сменить обстановку, утварь, гардероб.

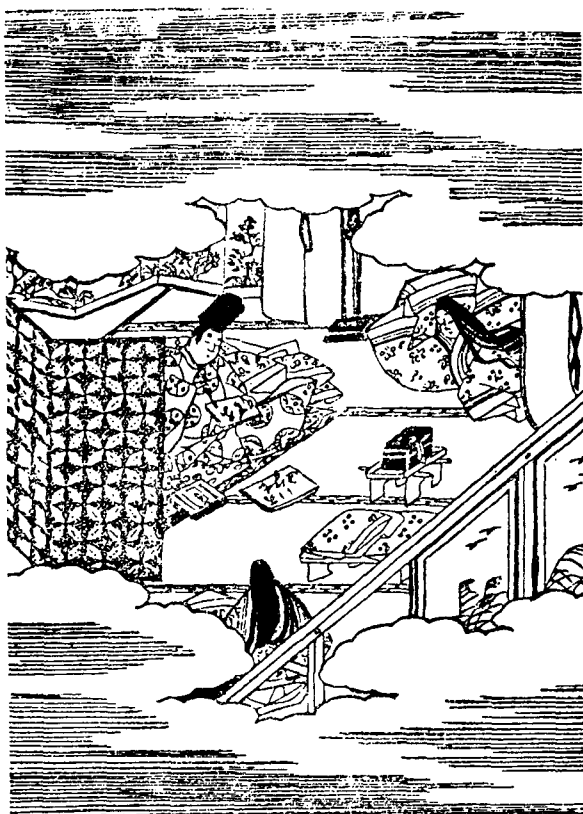
Принятие монашества не означало, что данный человек лишался своих доходов, поэтому дары, присылаемые, скажем, государем-монахом дочери (клубни ямса, побеги бамбука) (гл. «Ёкобуэ») есть, прежде всего, символическое обозначение своего положения.

5. Подношения синтоистским святилищам

Единственным конкретным предметом, выступающим в роли подношения синтоистским святилищам в «Гэндзи моногатари» является *нуса*. Слово *нуса* может обозначать как палочку (веточку) с молитвенной бумажкой, так и «подношение» в целом.

Номенклатура подарков

Одежда. Одежда является наиболее частым подарком. Аристократический костюм этого времени состоит из определенного набора предметов, и их сочетаемость в костюме очень важна. Одежду часто дарят не отдельными предметами, а целыми костюмами. Существует ряд слов, обозначающих «костюм» как необходимое сочетание определенных предметов. Велика и номенклатура отдельных предметов туалета, и, соответственно, отдельно даримых предметов. Особые священнические и



Гл. «Вакана» (1). Перед Гэндзи лежат подарки,
преднесенные на его 40-летие

монашеские одеяния дарятся священникам и монахам для проведения определенных церемоний. Обычным предметом одежды, подносимым монаху (монахине) является оплечье. Пеленки и детская одежда — предметы дарения к торжествам по поводу рождения ребенка.

Ткани. Обычный подарок, подходящий и как пожалование, и как подарок в частной жизни, и как подношение монахам, храмам или монастырям. Дарятся шелковые ткани, вата, полотно.

Предметы обстановки. Номенклатура предметов обстановки довольно велика. Эти предметы могут дариться отдельно или ими обставляется жилище, подготавливаемое для кого-либо. В случае ухода в монахи/монахини (речь идет об императорской семье и высшей аристократии) меняется вся обстановка (см., например, гл. «Вакана»-2).

Утварь. В «Гэндзи моногатари» несколько раз говорится о дарении утвари, однако полностью отсутствует номенклатура предметов.

Еда. Случаев дарения еды в «Гэндзи моногатари» немного. Дарятся плоды (из названных плодов — только орехи), рыба, птицы (как подношение императору), сладости (Гэндзи присылает сторожу коробку, так что лишь комментарий свидетельствует, что, вероятнее всего, речь идет о сладях), клубни ямса, побеги бамбука, моллюски. В качестве ритуальной еды дарят колобки *томудзики*, лепешки *мотши*, кашу (т.е. блюда из риса) и первую зелень. Упоминается угощение для роженицы, еда к постному монашескому столу. Еду подносят на подносах, на блюдах, в коробках, на сервировочных столиках.

Личные вещи. К числу личных предметов, необходимых хэйанским дамам, нужно в первую очередь отметить предметы ухода за волосами. Волосы были одним из основных критериев женской красоты, дамы носили очень длинные волосы. Обычными подарками являются гребни, целые шкатулки с гребнями, украшения для женской прически, в одном случае подарена накладка (из собственных волос) (гл. «Ёмогиу»), в другом — специальная коробка, в которую накладку кладут, ложась спать (гл. «Эавасэ»). Чрезвычайно важным предметом, причем важным как для женщин, так и для мужчин, являются благовония, которыми хэйанцы постоянно пользовались. Номенклатура благовоний довольно велика.

Музыкальные инструменты. Музыкальные занятия были обязательными и для мужчин, и для женщин. При дворе и в аристократических домах устраивались музыкальные вечера, в которых участвовали хозяева и гости. Музыкальные инструменты высоко ценились, хранились в сокровищницах, откуда извлекались по торжественным случаям. Наиболее часто даримым музыкальным инструментом (надо думать, в силу небольшого размера) была флейта-фуэ. В «Гэндзи моногатари» есть примеры дарения также *бива*, *кото*, *кин*.

Свитки-книги. Чтением повестей особенно увлекались женщины, однако «Гэндзи моногатари» и другие хэйанские произведения показывают, что и мужчины не были чужды этому занятию. В книгах ценилось

не только содержание, они оценивались как цельные произведения искусства. Все имело значение: бумага, почерк переписчика, валик, на который наматывался свиток. Герои «Гэндзи моногатари» обладают библиотеками, библиотека необходима женщине, если она хочет занять достойное место при дворе (гл. «Мумэгаэ»). Сами аристократы увлекаются каллиграфией, образцы каллиграфии также являются предметом дарения.

Свитки-картины. Рисование свитков-картин было одним из распространенных увлечений хэйанских аристократов. Гэндзи, например, дарит свиток, сделанный им самим (гл. «Эвасэ»).

Обереги. Обереги преподносились, как правило, к определенным праздникам. В «Гэндзи моногатари» говорится о куклах-оберегах (*амагацу*), новогодних молоточках (*удзутти*), мечех-оберегах (*хакаси*), мешочках с ароматическими веществами (*кусудاما*).

Цветы. Дарить друг другу цветы и ветки было, кажется, самым обычным делом в эпоху Хэйан. Герои дарят цветы из рук в руки, сорвав их, привязывают к письмам и подаркам. Нами отмечены случаи дарения цветов и веток следующих растений: слива, сакура, сосна, плющ, хризантема, мискант, глициния, бадьян, *сакаки*, *ямабуки*.

Предметы буддийской практики. Общение аристократов с буддийской церковью в «Гэндзи моногатари» происходит очень интенсивно, отсюда и довольно широкий перечень предметов, подносимых храмам, монастырям, священникам и монахам. Среди поднесенных героями «Гэндзи моногатари» предметов фигурируют: сутры (переписанные своей рукой или заказанные), украшения для сутр (упоминаются валики для свитков, оберточная бумага, плетеные украшения), украшения для изображений Будды, *токо*, четки, столики (*ханадзукэ*), ставящиеся перед изображением Будды, одежда для церемоний, монашеская одежда, оплечья, предметы обстановки (в случае ухода в монахи герои меняют предметы обстановки, упомянуты сиденья-*ситомэ*, подстилки-*увамусиро*, ширмы *бёбу*, занавеси-*китё*), монашеская утварь. Конкретно называется «Сутра Лотоса» и Мандала земли Вечного блаженства. Есть также примеры поднесения цветов и освященной воды (*ака*).

Оружие. Военные занятия были совершенно чужды хэйанской аристократии (несмотря на то, что в эпоху Хэйан сложилась практика совмещения мужчинами должностей в Государственном совете и в дворцовой гвардии). Единственный случай дарения меча (*тати*) в главе «Кагэро» — это подарок жены правителя Хитати, человека, не относящегося к высшей знати.

Прочее

Лошади. В «Гэндзи моногатари» описаны три случая дарения лошадей. Два из них можно считать «официальными». Во время обряда инициации Гэндзи лошадь преподнесена министру (человеку, совершающему обряд) отлевой государевой конюшни (*хидари-но цужаса*), т.е. это не

подарок от частного лица (гл. «Кирицубо»). В главе «Вакана» лошадей получает Государева охрана. Случай дарения лошади как частного подарка в «Гэндзи моногатари» всего один (гл. «Сума»).

Сокол. Сокол является подношением от Государевой канцелярии (*куро:додокоро*). Случай дарения единственный.

Лекарство. В «Гэндзи моногатари» один случай дарения лекарства (целебного снадобья). Дарит его монах Содзо (гл. «Вакамурасаки»). В тексте не уточняется, было ли это снадобье местным или привозным. Известно, что еще с эпохи Нара лекарства часто привозили из Китая.

Экипажи. Экипажи присылаются несколько раз героиням произведения, однако остается непонятной дальнейшая судьба этих предметов. Возможно, они затем возвращались владельцу, по тексту нельзя сказать, был ли это «подарок» или экипажи предоставлялись на время.

Объективная важность обмена предметами, в качестве подарков, пожалований, подношений, вряд ли может быть подвергнута сомнению в отношении какого-либо общества, другое дело — субъективная оценка явления современниками, процесс может осознаваться или не осознаваться современниками, может быть отражен или не отражен литературой и т.д. В романе «Гэндзи моногатари» Мурасаки Сикибу оценивает не собственно явление дарения, но его отражение в литературе. Она пишет так: «В старинных повестях очень часто, как нечто чрезвычайно важное перечисляются все до единого преподнесенные по тому или иному случаю дары, но мне это кажется слишком утомительным, и я не собираюсь останавливаться здесь на всех знаках внимания, оказанных друг другу этими знатными особами»⁶. За остроумным и немного игривым (в духе Мурасаки) высказыванием несколько важных выводов: процесс обмена дарами осознавался современниками и предшественниками Мурасаки как обязательный атрибут жизни общества; «состав» дара был настолько важен, что мог быть полностью перечислен в тексте; ранняя художественная литература (хорошо известная Мурасаки, но мало известная нам, поскольку лишь несколько художественных произведений, созданных «до Гэндзи», пережили прошедшие столетия) отражала явление обмена дарами.

⁶ Гэндзи моногатари. Т. 3, с. 36. Пер. Т.А.Соколовой-Делюсиной.

Вещь
в поэзии трехстиший
(хайку)

Происхождение,
фонетические особенности
и словесные формулы
хайку

Первоначально жанр *хайку* с XV–XVI вв. назывался *хокку*, затем *хайкай* и с конца XIX в. — *хайку*. *Хайку* — поэзия, организованная по количеству мор в строке по принципу 5–7–5; в соответствии со звуковыми законами японского языка происходит равномерное чередование гласных и согласных звуков внутри слов и на границах слов. В японском стихе отсутствует силовое ударение, не существует и равноударности. Музыкально-тоновое ударение как фактор ритма становится наиболее существенным, хотя и трудно поддается вычленению: в стихах позднего средневековья трудно восстановить ход этого ударения, а в более поздние эпохи мелодика отдельных строк и стихотворения *хайку* в целом претерпела значительные изменения. Ритм конкретен, он основывается только на элементах звучания; нормы ритма заложены в произносительной природе языка. Фонетические законы японского языка: равномерное чередование согласных и гласных звуков, ограниченное количество конечных флексий и т.д. — все это нашло отражение в структуре ритма *хайку*. Важен фактор словораздела внутри слова. Встречаются случаи, когда слово по протяженности равно строке (*хототогису* — «кукушка», *киригирису* — «кузнечик»), и такие случаи, когда строка разде-

лена на несколько слов с вполне определенными словоразделами (например, *кадзэ-ни накарэтэ/тё хитоцу*). Важную роль играют перенос (анжанбеман), тяготение конца строки к началу следующей строки, «перетекание» предложения из одной строки в другую и часто в третью. Взаимодействие различных частей речи, участвующих в словоразделе, формирование новых синтаксических конструкций, изменения границ синтагм, сдвигание пауз (например, может образовываться тип связи слов — *энго* — постоянный набор из перекликающихся слов либо подбор определенных слов к одному слову — сезонному, определяющему семантическую окраску стихотворения) — все это создает в каждом новом стихотворении своеобразную картину, фонетическую и синтаксическую.

Ударения, акцентные конфигурации в стихе, система полуударений твердо определяют границы слов в стихотворении и сочетаются с фразовыми ударениями, выявляются словоразделы (цезуры). Фразовое членение стиха, связанное с произносительной природой *хайку*, не всегда совпадает с ритмическим и метрическим членением, фразовые единицы совпадают и не совпадают с метрическими.

Форма *хайку* с неизменными характеристиками просуществовала с XV по XX в. Как малая форма она была осознана лишь в конце XIX в., после знакомства с европейской поэзией и возникновения нового жанра — *синтайси* («поэзия новых форм»). Каждая эпоха придавала свое содержание поэзии *хайку*, а формальные средства и поэтические приемы возникали внутри жанра при сохранении метрической системы и протяженности стихотворения всего в 17 слогов. Традиционно стихотворение записывалось в одну строку. Экспериментальные нарушения количества мор, увеличение строки привели к разрушению жанра. Особенности японского языка не способствовали развитию эвфонии, рифмы и т.д., но все же ассонансы и аллитерации получили довольно большое распространение в поэзии *хайку*. По словам В.Г.Астона: «Национальный японский гений предпочел коротенькое стихотворение именно в силу свойств японской слогабы, препятствующей разнообразию ритма» [Астон, с. XXVII].

Невозможность создания богатой эвфонии компенсировалась, во-первых, формированием определенной ритмической системы, которая накладывалась на строго ограниченную метрическую схему, а во-вторых, использованием сложно разветвленной образности, связанной с определенным набором приемов.

Усовершенствование поэтического канона, усложнение содержания и требование большей свободы выражения внутри канона при ограниченном пространстве стиха в 17 слогов привели к тщательной разработке общей системы образности, отчасти заимствованной из более старой поэзии *вака* (*макура-котоба, какэкотоба, ёдзё* и т.д.).

Полностью все значения, заложенные в стихотворении *хайку*, могут быть выявлены лишь с помощью внетекстовых значений, т.е. с использованием контекста жанра. Такое явление наблюдается в той или иной

мере в любой поэзии, но в японской контекст выполняет роль поля, из которого трехстишие «вытягивает» нужный ряд ассоциаций. Условием такого «вытягивания» является высокая емкость текста стихотворения. Поэзия *хайку* взаимодействует с собственным контекстом с таким «автоматизмом», что ассоциации, определенные этим контекстом, даже и самые сложные, мгновенно возникают в воображении подготовленного читателя. Вещи, описанные, вернее, только названные в стихотворении, навевают сложно устроенные ассоциации, напоминание о других вещах, образах, картинах — так создаются так называемые формулы *хайку*.

Особенность поэтических формул состоит еще и в том, что они как бы приближают старинные стихи к современности: «истинные» (*макото-но*) стихи Басё, Бусона, Исса близки нашим современникам. Историческая дистанция как бы снята в них именно благодаря неизменности языка *хайку*, его формульной природе, сохранявшейся на протяжении всей истории жанра с XV в. до нынешнего дня. Существенна также постоянная общая тема *хайку* — «поэт и его пейзаж».

Понимание *хайку* в XX в. может отличаться от того, что вкладывал в него создатель стихотворения в XVII или XVIII в., тем не менее оно все равно осмысливается в рамках традиции, сохранившей свою мощь и жизнеспособность. Выключенные из традиции стихотворения *хайку* многое утрачивают или вообще перестают существовать. «Груз старых ассоциаций» хотя и отодвинут в новой поэзии на второй план и во главу угла поставлена яркость, отчетливость первоначального впечатления, но этот «груз», неявно присутствуя в стихотворении, связывает его с традицией.

Проблемы «понимания» поэзии *хайку* всегда связаны с пониманием ассоциаций. Крупный поэт первой половины XX в. Такахама Кёси писал о двойственной природе *хайку*: «Говорим о цветах и птицах, и в глазах запечатлевается пейзаж, слагаем стихи, и в сердце возникает восклицание...»; «Хотя изображаем одну травинку, но в ее тени невозможно скрыть трепещущие чувства поэта»; «На поверхности нет чувств, а есть цветы; чувства скрыты внутри и влагой, звуками, мелодией проступают на поверхности стихов...» [*Хайку кодза*, с. 15]. Эти афоризмы многое проясняют в механизме понимания *хайку*. Известная формула *хайку* *касю фуэгэцу* (понятие, вмещающее темы *хайку* — «цветы, птицы, ветер, луна») — это не просто образы природы, но наиболее чистые, идеальные ее образы, метаобразы, скрывающие чувства поэта, а цель читателя проникнуть в тайну этих чувств.

Члены влиятельной поэтической группы «Хототогису» («Кукушка»), основанной крупнейшим поэтом XIX-XX вв. Масаока Сики, призывали в своем манифесте: «Изображайте цветы, птиц, ветер, луну в непосредственной близости... рисуйте живое!» [*Хайку кодза*, с. 16].

Масаока Сики
и метод
«рисования с природы»

До Масаока Сики смена поколений поэтов *хайку* происходила плавно, по существу без критической оценки формул и поэтических приемов, чему способствовал институт учителей *хайку*, передававших канон без изменений, а также известная анонимность жанра, объясняемая не только общей стертостью авторского «я», свойственного средневековому искусству, но и всеобщностью темы «природа» и отработанностью клише, описывающих ее. Масаока Сики создал ретроспективную поэтику жанра *хайку*. Его суждения о поэтах и стихотворениях и, что важно, произведенный им отбор стихов многих поколений поэтов стали хрестоматийными. В этой работе я опиралась на его теоретические трактаты по теории красоты (*би*) и «рисованию с природы» (*сясэй*), в основном на трактат «Основы *хайку*» [Хайку тайё] [Масаока Сики]. Методом *сясэй* руководствовалося целое направление в литературе конца XIX — начала XX в. — *сядзю-ха* (букв. «школа изображения действительности»).

Возрождение и развитие метода *сясэй* (от кит. *сешен* букв. «рисование с природы»), провозглашенного Масаока Сики, означает создание достоверной картины мира и человеческих дел, «не замутненных фантазией». Но поэт — не пассивный наблюдатель, он следует истинной природе вещей, соблюдает ее ритмы. Второй великий поэт *хайку* после Басё — Бусон, по мнению Масаока Сики, умел видеть и слышать (*мирукику*, сокращенно — *ми-ки*) и изображать «видимые и слышимые вещи» (*миру моно, кiku моно*)¹. *Сешен* в китайской теории живописи противопоставлялся другой важной категории, *сеи* — «писать идею, вообразаемое». Будучи изначально методом живописи, *сешен* (яп. *сясэй*) становится затем методом литературы — *хайку, танка, прозы* (*сёсэцу*).

Вопрос о том, как изображать «видимые вещи», — один из ключевых в поэтике *хайку*. Масаока Сики писал о том, что не надо воспринимать понятие *сясэй* слишком буквально: механическое перенесение объектов из окружающего мира в стихи — это лишь искажение метода *сясэй*, хотя толкование этого понятия и включает значение «копировать». Основа метода *сясэй* — это естественность, «природность»: *ся* означает *уцусу* («отражать», «переносить»); *сэй* означает *ари-но мама* («предметность», «природность», «вещь как она есть»); *сясэй* означает *ари-но ма-ма-о уцусу*, т.е. «отражать предметный мир таким, какой он есть».

Басё говорил: «Возвысь свое сердце и вернись к обыденному» (*Такаку кокоро-о саторитэ дзоку-ни казрубэси*) [Сандзоси, с. 37], т.е. к обыкно-

¹ Так, в средневековых исторических повествованиях (*рэкиси моногатари*) старцы-рассказчики, рассказывающие об истории Японии, расцвете и падении знатных родов, судьбах императоров, сообщали, что они говорят только о том, что видели их глаза и слышали их уши (*мэ дэ миру-мими дэ кiku*).

венному миру людей, к тому, что он сам называл *дзицу* — «действительность», «то, что есть». По представлениям Масаока Сики, изображение «вещи как она есть» правдиво и точно невозможно без обращения к вечному, неизменному, иными словами, без соотнесения ближнего, непосредственного плана стихотворения (*рюко*) с дальним, вечным (*фуэки*, по терминологии Басё).

Понятие *сясэй* сложнее и носит более философский характер, нежели понятие *сукэчи* (от англ. *sketch* — «зарисовки, эскизы»), также бытовавшее среди поэтов эпохи Масаока Сики. *Сясэй* — это не просто мгновенное изображение явлений и предметов природы, а сущностное понимание природы, соединение поэта с ней, постижение сути вещей. Между *сукэчи*, на уровне которого оставались многие современные Масаока Сики поэты, и *сясэй* существует принципиальная разница, та же, что и между ремеслом, механическим овладением техническими приемами и истинной поэзией. Вместе с тем принцип *сукэчи* составляет начальную ступень «рисования с натуры». Цель поэта — создание «истинного пейзажа», а не схематизированной картины природы.

*Структурирование
мира вещей в хайку.
Пространство и время*

Мир *хайку* — это конкретный, вполне обозримый мир, ограниченный жесткими рамками канона. Как складывался этот канон и как формировался словарь *хайку* — тема сложная, требующая специального рассмотрения. Вещи, названные в *хайку*, как бы содержат в себе опосредованную соотнесенность человека и природы, то, что связывает мир «ближний» (конкретный, вещный) с «дальним» (всеобщим, космическим). В стихотворении важно соотношение вечного, всеобщего, космического и сиюминутного, здешнего (*фуэки-рюко*).

Связь стихотворения со всеобщим, космическим планом осуществляется с помощью сезонного слова *киго*, обязательного для каждого стихотворения *хайку*, по сути дела, намек на вовлечение *хайку* во всеобщий круговорот природы. Существуют и *хайку*, не содержащие сезонного слова, но его отсутствие воспринимается как нарочитое, осознанное выключение приема, как «минус-прием». Есть и другие обозначения сезонного слова: *ки-но котоба* (*киго*) — «слово сезона», *сикини-но котоба* — «слово четырех сезонов», *ки-но кан* — «чувство сезона».

Присутствие двух планов создает перспективу в пространстве трехстишия, привязывает стихотворение к контексту жанра и расширяет его рамки².

² Дональд Кин писал по этому поводу: «Чтобы не быть лаконичной констатацией факта, *хайкай* должны были сочетать два элемента, сопоставление которых побуж-

Вещь существует в *хайку*, с одной стороны, как замкнутая внутри себя, являющаяся объектом пристального внимания, самоценная, а с другой — сама она является связью с рядом «неназванных» в *хайку* вещей, создавая дополнительную протяженность поэтического пространства.

Приведем стихотворение анонимного автора:

Перед казнью

Сейчас дослушаю
В мире мертвых до конца
Песнь твою, кукушка.

Пер. В.Марковой

Кукушка традиционно связана с миром мертвых, с луной, которая ярче всего светит в конце лета — начале осени; кукушка, таким образом, становится «сезонным словом» и указывает не только на время года, но и на конец жизни. Формула этого стихотворения: кукушка—мир мертвых—ранняя осень. В этот ряд могут быть включены и белые цветы померанца, связанные с августовской жарой, и луна.

Канон предметов, которые могут быть названы в *хайку*, в новое время расширился от сугубо поэтической лексики до предметов «непоэтических», «грубых» и «новых» (все эти слова употреблялись Масаока Сики как термины).

В эпоху Мэйдзи (вторая половина XIX — самое начало XX в.) шли оживленные дискуссии о том, можно ли включать в стихи такую современную лексику, как паровоз, фабричный гудок, таких «низких» представителей растительного мира, как сурепка или бурьян. Казалось, эти слова разрушат поэзию *хайку*, однако этого не произошло, но примеров употребления такого рода слов не так много в поэзии до Второй мировой войны. Поэты круга Масаока Сики с большим тактом вводили новое и непривычное в *хайку*.

Употребление лексики традиционного круга ставило перед поэтом проблему выбора необходимых слов. В подтексте — созданное синтоизмом отношение к природе как к сакральному пространству, как к самодостаточному явлению, требующему не изменений, а лишь искусного выбора вещи из природного круга и ее «называния». Таким образом, сформировалась потребность в выборе «незаменимых» (это слово употребляется как термин) слов. Принцип «незаменимости» в подборе слов, описывающих вещи, — один из главных, провозглашенных Масаока Сики.

аало бы читателя к воссозданию в этих элементах микрокосма. Один элемент „вечное“, другой — „текущее“, хотя их отличия порой выявляются не сразу. Оба элемента должны автоматически вытекать один из другого, иначе между ними не будет напряжения. В то же время они не должны быть независимыми; перекаиваясь друг с другом, они должны порождать одинаковые обертоны, ассоциации» [Кин, с. 96].

Поэзию *хайку* он и его последователи поэты Такахама Кёси и Кавачигаси Хэкигодо называли «поэзией простых слов» и «поэзией существительного». Полагалось, что в *хайку* нет некоего глубокого эзотерического, символического смысла, недоступного обыкновенному читателю. В *хайку* нет символики, хотя именно так склонны были толковать «простые» стихи *хайку* многие поэты и критики, японские и западные. «Смысл стихотворения — это только то, что в нем сказано; в нем нет другого, особенного смысла» [Масаока Сики, с. 490].

В *хайку* каждое слово весомо, сжатое поэтическое пространство не оставляет места для случайных деталей. Требование к деталям — требование не только репрезентативности, но и телесной, чувственной ее ощутимости. Масаока Сики считал, что «короткие стихи не могут передать течение времени, поэтому поэт рисует не время, а лишь пространство» [там же, с. 489]³. Если в *хайку* и изображается время, то лишь как короткий миг настоящего, не имеющий продолжения ни в будущем, ни в прошлом. Время в *хайку* — это почти всегда только упоминание сезона; другое время в *хайку* — это настоящий момент, который длится не дольше, чем продолжается само трехстишие.

«Пространственные *хайку*» (яп. *кукантэкина хайку*) Масаока Сики противопоставлял немногим «временным *хайку*».

*Культ природы.
Связь вещей
и космогонии*

Культ природы в японской культуре давно является предметом исследования, однако специфически синтоистское отношение к природе как к единому одухотворенному пространству, где все части взаимосвязаны, и отражение этого пространства в традиционной поэзии в русской японистике изучены мало. Для нас наибольший интерес представляет соединение природных (*сидзинтэкина*) и «человеческих» (*нингэн-тэкина*) образов (в терминологии Масаока Сики, вещей и чувств, формулы и ее содержания).

Приведем такой пример: долгий майский дождь обозначается словом *самидарэ*, где *са* — гонорифический префикс, а *мидарэ* — «сердечная смута». Очевидно, что затяжные майские ливни вызывают тоску, и, в свою очередь, это состояние души дает название виду дождя. Во второй знаменитой антологии пятистиший *вака* Х в. *Кокинвакасю* («Собрание старых и новых песен Японии») поэт Ки-но Томонори писал (свиток 3, 153):

³ Стихов первого рода очень немного в истории жанра, Масаока Сики считает, что это всего лишь два *хайку* Бусона.

В пору майских дождей,
Погружен в печальные думы,
Кукушка...
Ночь все темнее, все глубже.
Куда улетит она?

И в современной поэзии повторяются похожие мотивы всеобщей связи вещей, человека и природы, единого природного поля, доставшиеся в наследство поэтам нового времени от *Манъёсю*, так, в *танка* современной поэтессы Ямакава Томико:

Бывают дни,
Когда невольно глаза мои застилают слезы
От того, как похожи
Шорох падающих лепестков сакуры
И крови, струящейся в моих жилах.

Невероятная чувствительность поэтессы, могущей услышать падение лепестков сакуры и связать этот звук с биением собственного пульса, говорит за то, что она — прямая наследница древней традиции «единого природного поля», кожей ощущающая всеобщую паутину причин и следствий, предметов и явлений. Свое тело она понимает как нечто, объятное «природным полем»; на уровне тончайших ощущений она осознает свою вписанность в природную среду и поглощенность ею. Родственную связь между человеческим телом и природой такие поэты, ведущие свой происхождение от *Манъёсю*, чувствуют кончиками пальцев, их несет волна многовековой традиции, в которой отдельные жизни людей, животных, растений, и вещей, и явлений связаны воедино.

Физиологически ощущали связь между своим телом и природой поэты-хайкаисты, например прославленный ученик Басё Токка Сико:

Думаю о своих суставах,
[Они как] сочленения бамбука,
Отяжелевшие под снегом.

Поэт первой половины XX в. Хоригути Дайгаку, сочинявший верлибры, близкие по духу поэзии трехстиший, писал в стихотворении «Старый снег»:

И в северных краях весной
Снег темнеет, тускнеет,
Тает, теряет аромат,
Снег чахнет —
Так дряхлеет и моя плоть...
Неужели я истаю, не увидев новые цветы?

Крупнейший современный филолог Наканиси Сусуму полагает, что сила, которая осуществляет подобную родственную связь, это описанное в *Маньёсю* (свиток 2, 162) понятие *кэ*⁴, нечто плывущее в воздухе, подобно туману, явственно ощущаемое, но трудно определяемое.

Таким образом, речь идет вообще о типе восприятия японцами природных явлений и собственных чувств, не скованных определенными жанровыми рамками. В *хайку* такой тип восприятия отражается своеобразным образом.

В другом *хайку* Басё:

Ёсино, что
В глазах стоит, —
На Сэта-реке светлячки...

Это произведение требует комментариев и подтверждает тезис, что «топоним может являть собой необходимое условие для манифестации чисто лирического начала» [Мещеряков, 2000, с. 299]. Известно, что в горах Ёсино — самая красивая сакура, один из видов этого дерева называется *сомэй ёсино* по названию горы, и, таким образом, само упоминание этого топонима на стесненном пространстве трехстишия вызывает по ассоциации цветы сакуры. Возможна следующая интерпретация образа: светлячки на деревьях ночью (а сакурой любуются и по ночам) на реке Сэта, где их всегда много, напоминают о прошедшем сезоне цветения сакуры, что всегда вызывает грусть. Свечение светлячков напоминает поэту цветение сакуры. Возможна и другая интерпретация, которая нам представляется более правильной: цветы сакуры с горы Ёсино превращаются в светлячков с реки Сэта. *Хайку* на эту тему у Басё несколько. Это превращение не носит характер метафоры, имеется в виду прямое действие: цветы превращаются в светлячков. Они не похожи на светлячков, не сравниваются с ними, а претворяются в них. Японцы рассматривают природу как разомкнутую цель жизни, не имеющую окончания. Вместе с тем они охватывают само понятие природы во всей его полноте с помощью таких претворений.

Кукование кукушки, напоминающее о царстве мертвых, майский дождь, заставляющий сердце сжиматься от тоски, крик гуся, побуждающий листья и травы краснеть, — эти образы хотя и могут показаться искусственными, но именно так люди традиции видели природу в ее неразрывности. Они видели и воспринимали то, что происходило на их глазах не метафорически, а непосредственно. Подобное интуитивное познание природы не подразумевает многословия, оно необычайно предметно и лаконично.

⁴ Словарь дает различные значения *кэ* — «признак»; «след»; «ощущение». Это японский вариант китайского понятия — разлитой во вселенной энергии *ци*, из которой состоит все в мире и которой все в мире связано.



Рис. 1. Бронзовое оружие:
боевое и ритуальное

1. Наконечник боевого копья.
2. Боевой меч.
3. Боевой клевец.
4. Наконечник ритуального копья.
5. Ритуальный меч.
6. Ритуальный клевец.



Рис. 2. Реконструкция обрядов с дотаку



Рис. 3. Корейский шаман



Рис. 4. Бронзовое зеркало с бубенцами (XI в. Курган Сидами, префектура Вакаяма)



Рис. 5. Дотаку с изображениями

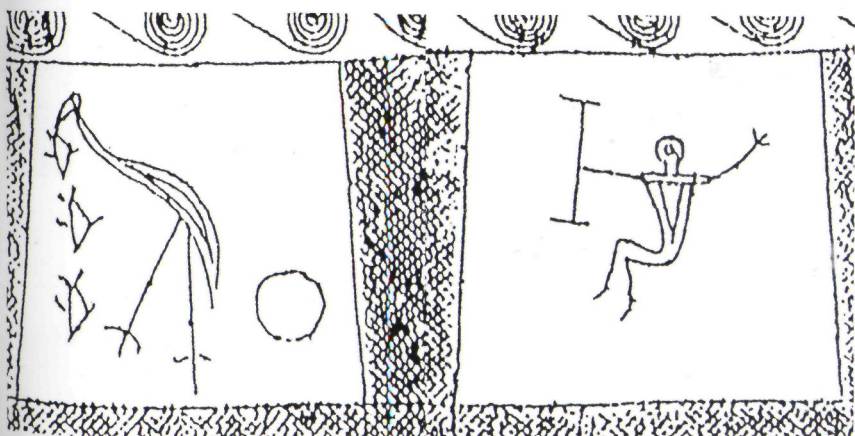


Рис. 6. Прорисовка изображений на дотаку

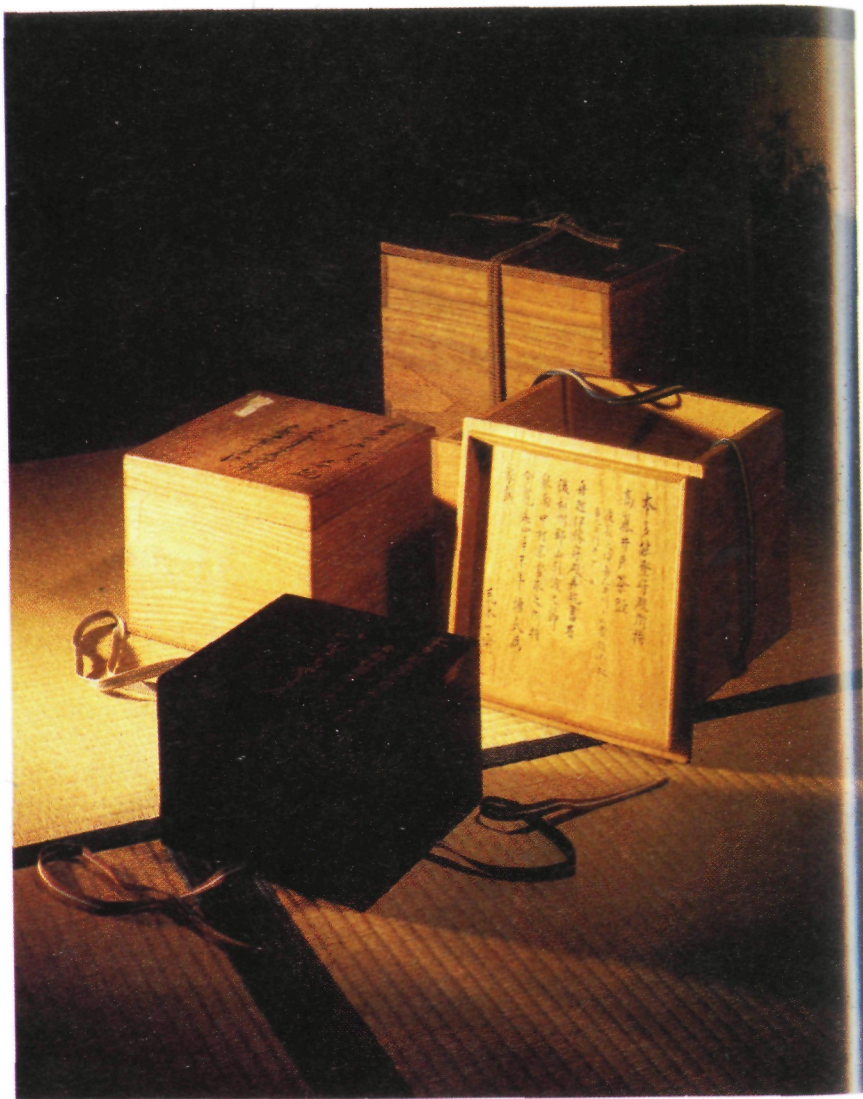


Рис. 7. Ларцы для хранения чашки Кидзаэмон

Рис. 9. Чашка и сосуд для чайного порошка (стиль Орибэ)
эпохи Момояма, сосуд для холодной воды (стиль Сэто)
начала эпохи Эдо





Рис. 8. Чашка Кидзаэмон





Рис. 10. Большая черная чашка (Раку оогуро)



Рис. 11. Кидзэто (Желтая Сэто)

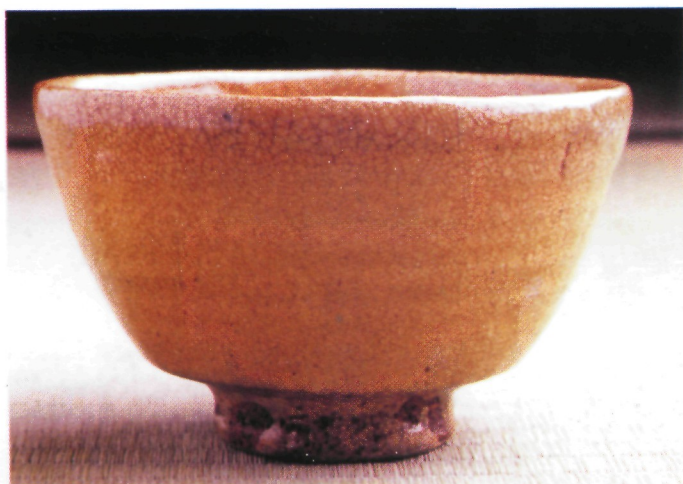




Рис. 13. Сэсю.
Ширма «Цветы и птицы», Деталь (XV в.)



Рис. 14. Кано Эйтоку.
Ширма «Кипарис», Деталь (XVI в.)

← Рис. 12. Чашка Хаги

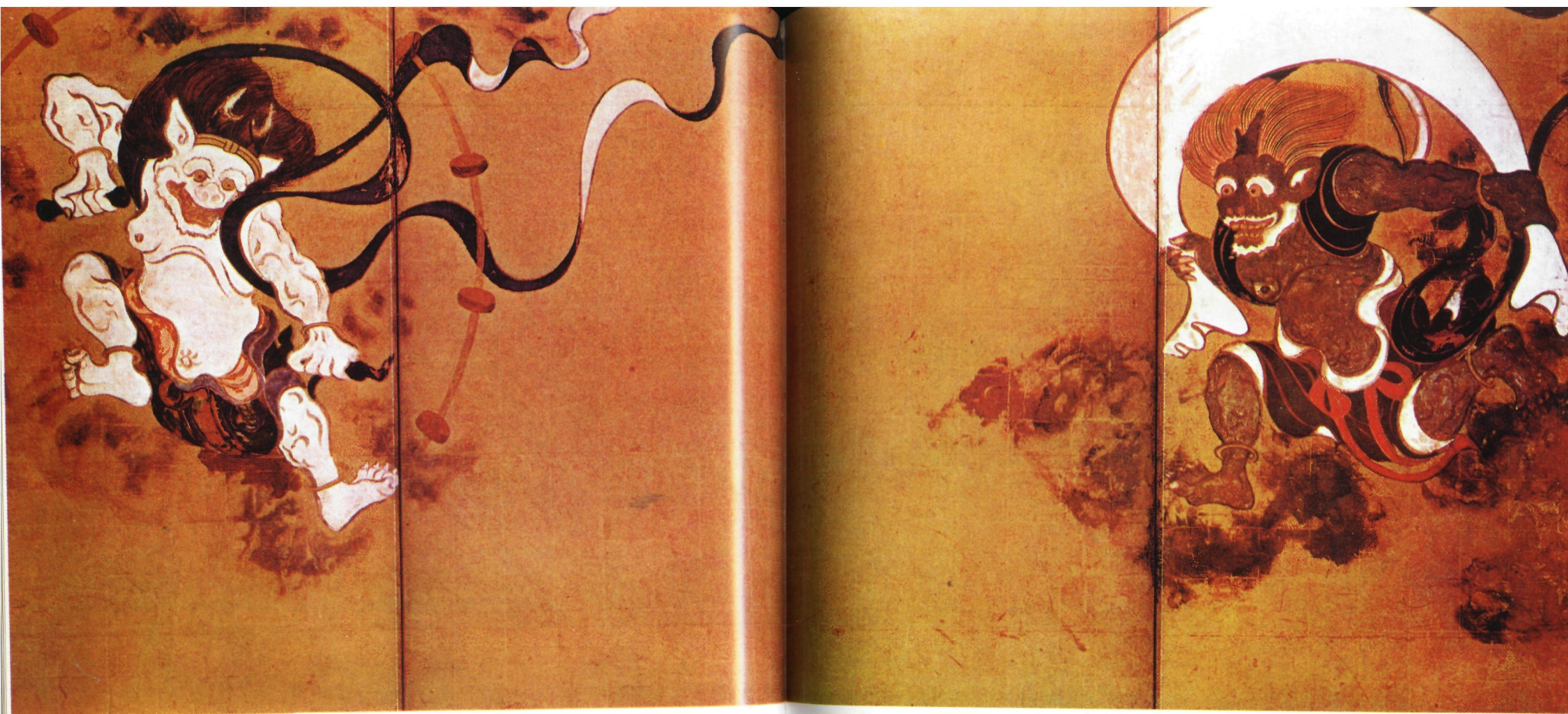


Рис. 15. Таваря Сотацу.
(а и б) Ширма «Боги ветра и грома» (начало XVII в.)

Рис. 16. Огата Корин.
Ширма «Ирисы». Деталь (начало XVIII в.)



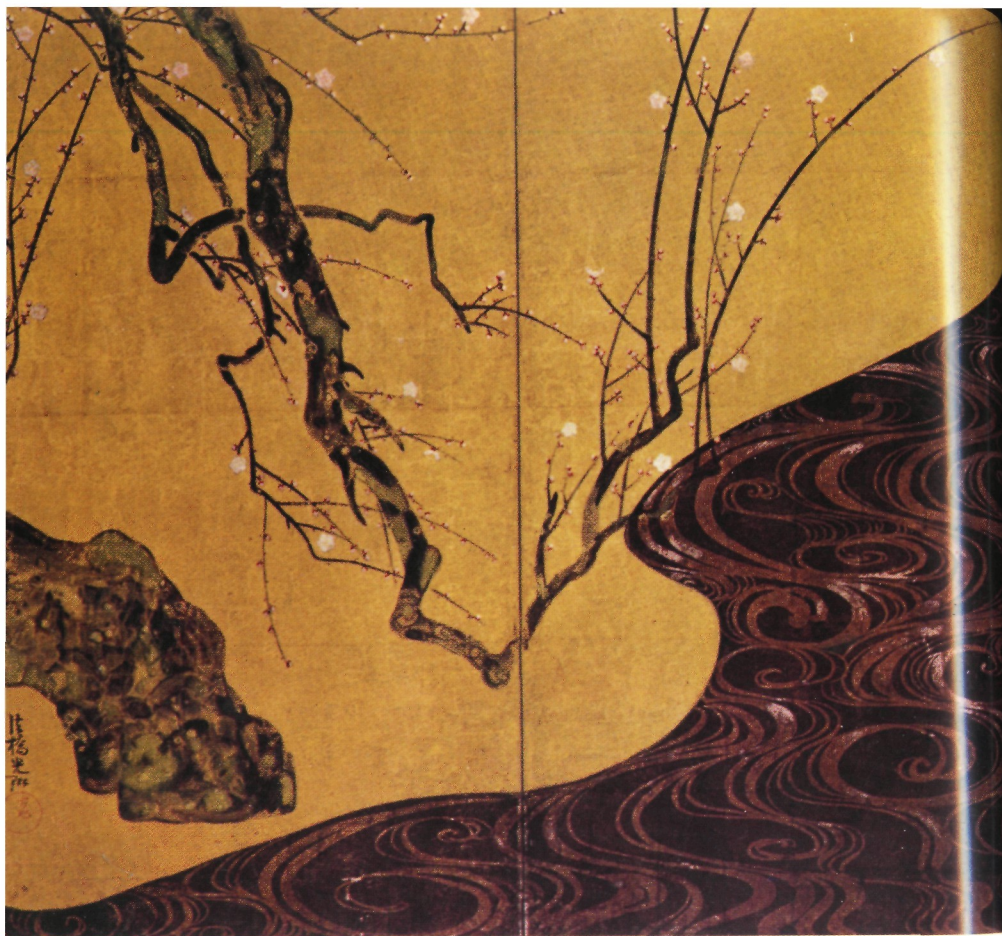


Рис. 17. Огата Корин.
(а и б) Ширма «Красное и белое дерево сливы» (XVIII в.)

Рис. 18. Огата Корин.
Ширма «Ирисы». Деталь (начало XVIII в.)





Рис. 19. Неизвестный художник.

Ширма «Развлечения женщин». Деталь (первая половина XVII в.)



Рис. 20. Маска юной красавицы по прозвищу «Снег»
(эпоха Момояма). Хранится в школе Конго



Рис. 21. Сцена из пьесы «Мива»

Рис. 23. Мацуда Ёсинари.

Композиция «Стеклянная граница» (1993 г.)





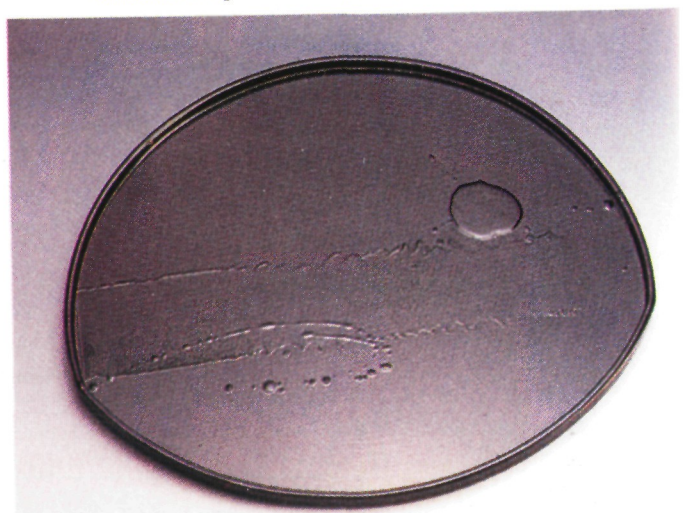
Рис. 22. Кафусивака Цукаса.
Ваза «Заходящая Луна» (1994 г.)





Рис. 24. Мацуда Юрако.
Чайник и чашка (1992 г.)

Рис. 25. Кадо Коси.
Овальный лакированный поднос (1992 г.)



«Сезонное слово» — это краткая поэтическая формула, то, что А.Н.Веселовский называл «нервным узлом, который будит в нас ряды определенных образов, в одном более, в другом менее; по мере нашего развития, опыта, способности умножать и сочетать вызванные образом ассоциации» [Веселовский, с. 376].

В *хайку* представлен мир без предыстории, его, так сказать, «географический» образ. История присутствует в *хайку* как история времен года, история круговорота, совершающегося в природе, причем смена времен года, которую японцы, по всеобщему признанию, ощущают с необычной остротой, пристально следя в течение года за малейшими изменениями, вовлекает в движение все предметы и события, названные в стихотворении, и принимает космический характер⁵.

Конкретные вещи, относящиеся к миру *хайку*, включены во всеобщность круговорота, в череду бесконечных изменений, повторяемости явлений природы, так же как и конкретные однократные события, имеющие место в каждом стихотворении. Четыре основных времени года — весна, лето, осень, зима — подразделены на более мелкие подсезоны, японцы явственно видят отличие одного подсезона от другого. Круговращение времен года вовлекает в себя все предметы и события, присутствующие в стихотворении, и принимает космический характер, заполняя все горизонты *хайку*.

Филолог Мацусэки Сэйсэй приводит, например, обширный каталог тем, употребляемых в *хайку* и существующих до стихотворения (горная сакура, белая роса, сумерки года, тысяча птиц, поющие цикады), — всего несколько сотен канонизированных слов-тем (*дай*) — и прослеживает их происхождение от *Манъёсю* и *Кокинсю* [Мацусэки Сэйсэй, с. 25–28].

Таким образом, проясняется глубина образов, имеющих давнюю предысторию и связанных со вполне внятным носителем традиции чувствования, закреплёнными, «записанными» за изображенными вещами. Так, кукушка будет напоминать о загробном мире и свежести белых помаранчевых цветов, а значит, о печали, даже если две последние «вещи» не упоминаются в стихотворении. Цикады соотносятся с белым цветом и грустью, крик оленя — с кустарником хаги, цветущим осенью, причем все эти связи заранее известны в традиции, а стихи их только еще раз призывают к жизни.

Традиционный читатель усматривает за отдельными словами в *хайку* так называемые предтексты, т.е. то, что уже было когда-то написано.

⁵ В Японии и сейчас очень популярны многотомные издания типа *сайдзюки* — это, по существу, каталоги тем, предметов, расположенных по разделам — временам года; каждому слову-теме часто сопутствует или фотография, или картина, или стихотворение, или все сразу, рисующее сезонные изменения.

Яркие примеры развертывания слов в поэтические картины, связи «вещь–чувство» приводит Масаока Сики в трактате «Беседы Дассайсёоку о хайку»: «В картине осени видное место занимает банан с разорванными ветром и увядшими листьями (поэтому банан всегда символ осени). Развернув лист [банана], с чем сравнить его? Порванный дождем, растрепанный ветром, напоминает [он] веер [самой] осени...» [Масаока Сики, с. 406–407]. В традиционной поэтике порванные листья банана означают еще и хрупкость поэтического переживания. Басё называл себя «Тосэй из Бананового уединения», перед его хижиной рос банан. Масаока Сики приводит стихотворение Оцусё:

Листья банана
Отражают удары [ветра].
Лунный свет.

В нем речь идет не только о луне и банановых листьях, но и о сильном ветре, ассоциативно связанном с листьями банана, хотя прямо о нем ничего не говорится, только глагол *утикаэси* («отражать удары, отбивать») «создает пейзаж с луной и ветром» [там же, с. 407].

С определенными вещами связаны и разные типы красоты *би*, провозглашенные Масаока Сики. Рамки статьи не позволяют изложить теорию красоты *би* в хайку в полном объеме, однако можно привести некоторые примеры. Так, в теме лета Масаока Сики находит много «радостных» вещей, а среди них наиболее, в его терминологии, «очевидно прекрасный» (*энрэй*) — пион в противоположность «сокровенной красоте» увядшей травинки, засохшего листа, сломанной ветви, т.е. предметов «негативных, тeneвых». Он высоко ценил «очевидно прекрасные» стихи Бусона:

Срезал пионы,
И силы оставили меня
В тот вечер.
Красными воротами
Во дворце муравьиного князя
Расцвели, о пионы!

Классики жанра считали: «В хайку не место лишним словам о предметах и явлениях: они привлекают человеческие сердца простыми звуками» [там же, с. 7].

Еще одна особенность жанра хайку, связанная с его анонимностью, — наличие имплицитного автора, т.е. автора, как бы единого для всех произведений жанра, и такого же читателя.

В стихотворении *хайку* уничтожается дистанция между поэтом и объектом. («Если предмет и я существуем раздельно, истинной поэзии не достигнуть», — говорил Басё [Басё кодза, т. 1, с. 37].) Чувство и действие, чувство и вещь воспринимаются поэтом как одно целое. Вместе с тем для создания стихотворения *хайку* необходима отстраненность от эмоций личного порядка (так, стараются избегать слов, которые непосредственно указывают на наличие каких бы то ни было чувств, таких, как «печальный», «счастливый», «веселый» и др.).

Басё говорил: «Когда смотришь на пейзаж, эмоции тебя увлекают, и ты не можешь создать стихотворение. Когда видишь что-нибудь, нужно сохранить это живым в памяти, записать прозой, а затем сделать из этого стихотворение» [там же, с. 140].

Следует отметить «культурность» *хайку*, ее вторичность по отношению к первичным образам — природе, миру, людям, хотя слова для их обозначения выбираются те же. Создается своего рода рефлексия на уже оформившуюся культурную среду, в частности нередки, видимо, случаи, когда стихотворение-*хайку* — не результат непосредственного восприятия картины природы, а поэтическое «воспоминание», до тонкостей воспроизводящее реальный мир. Подобный взгляд на мир воплощен в методе *сясэй*, изобретенном Масаока Сики.

Поэты-хайкаисты не непосредственно выражают свои эмоции, а опосредованно — через вещи, которые они видят (*миру моно* — «видимые вещи»). Басё говорил: «Возвысь свое сердце и вернись к обыденному» [Басё кодза, т. 6, с. 37], т.е. к миру людей и природы, к тому, что он сам называл *дзичу* («действительность»; «то, что есть»). Масаока Сики обозначает реальность понятием *ари-но мама* («вещь как она есть»). Вместе с тем изображение «вещи как она есть» невозможно без обращения к вечному, неизменному, иными словами, без соотнесения ближнего плана с дальним. «Они изображают увиденные ими вещи, и это изображение вызывает чувства... Так истинная объективность движет человеческими чувствами» [Масаока Сики, с. 487].

Для Масаока Сики «истинная объективность» состоит в скрупулезном, детальном⁶ (*сэйсайтэки*) изображении мира. Только истинное (*макото-но*) изображение может вызвать истинные чувства, таким образом, путь от «увиденной вещи» к чувству достаточно сложен. Одно лишь название «увиденной вещи», произведенное искусным мастером в определенном контексте, «истинное» ее изображение, ее связи вызывают у образованного (*моносири*, т.е. «наделенного знанием вещей») читателя

⁶ Понятие «детальность» в поэтике Масаока Сики подразумевает пристальное, приближенное рассмотрение, изучение предметов.

именно те чувства, что были задуманы. Масаока Сики считает, что в субъективных стихах поэт не изображает вещь, а вверяется своему «воображению об увиденных вещах» (*миру моно-но содзо*) [там же].

Он приводит несколько *хайку* Басё, которые считает образцовыми в изображении «истинного пейзажа и в «назывании истинных вещей»:

Навстречу аромату слив
Внезапно солнце взошло.
Горная тропа.

Под персиками
Старого храма рис молотит
Человек.

Весь ход развития жанра *хайку* — от первых шуточных *хайкай* до ключевого стихотворения Басё о лягушке⁷ — Масаока Сики рассматривает как путь от изображения сложных вещей к простым и обыденным через вытеснение сложных элементов в стихах. «Стихи Басё изменились после того, как это стихотворение было написано, и потому мир *хайку* тоже изменился, сделал это стихотворение своим центром» [там же, с. 483]. «Басё открыл свой живой взор для лягушки: он открыл свой взор для природы. То, что это оказалась лягушка, дело случая. И было ошибкой банальных учителей *хайку* придавать особое значение лягушке» [там же, с. 482]. Сам же Басё говорил: «Я вижу цветы и слышу птиц, и у меня получают стихотворения, в которых их жизни, их души и все изменения во вселенной» [Басё кодза, т. 1, с. 288].

Вместе с тем вещи в *хайку* должны быть сплавлены между собой: «*Хайку* — это не собрание двух-трех вещей, это — кованое золото» — так поучал Басё своего ученика Сядо. Кроме простоты Басё ценил цельность, стихотворение не должно распадаться на отдельные части. *Хайку* понимается Басё как единая фраза, произнесенная поэтом в момент наивысшего напряжения, вместе с тем стихи должны свободно изливаться. Момент постижения истины краток, он требует простоты, цельности, легкости, «незаменимых» слов.

Масаока Сики приводит стихи Бусона, о котором он писал, что сложность поэзии Бусона — это сложность поэта, постигшего простоту Басё; эти стихи он называет «легко родившиеся»:

Туман над травой
По воде бесшумно...
Сумерки...

⁷ Фуруикэ я / Кавадзу тобикому / Мидзу-но ото. Старый пруд / Прыгнула в воду лягушка / Всплеск в тишине (пер. В.Марковой).

Басё и его ученики часто прибегали к так называемым ложным словам (*кёдзи*), не несущим никакого смысла, а нужным лишь для ровного счета слогов. К «ложным словам» Масаока Сики относил восклицательные частицы *я, кана, ка, мо*; служебные — *кэри, тари, цу, ну* и т.д. Употребление «ложных слов» создает в *хайку* дополнительное пустое пространство: эта пустота, заставляющая порой пожертвовать значимыми словами (например, сказуемым в приведенном выше стихотворении Бусона), по-видимому, необходима для создания внутреннего баланса, музыкального и смыслового, для того чтобы оттенить значимые вещи. Подобное явление наблюдалось и в средневековой китайской поэзии, где «незначашие» слова (*чэньцзы*) употреблялись для тех же целей: для ровного числа слогов в строке, для сохранения заданного интонационно и мелодического рисунка. Вещи проступают с большей силой, оттененные «пустотой», созданной «ложными словами».

О связи вещей (*моно ториавасэ*) в стихотворении Басё говорил обиняком, но признавал ее значение и наличие. Так, на слова ученика Кёроку — «*Хайку* — это связь вещей» — Басё ответил: «Кто же не знает такой очевидности?» (цит. по: Blyth, p. 163). Стихотворение Рёта Масаока Сики приводит как пример *моно ториавасэ*:

Не говорят ни слова
 Ни гость, ни хозяин,
 Ни белая хризантема.

Масаока Сики ввел среди многих прочих и категорию «детальная красота» (*сэйсайтэки би*), обладающую двойственной природой: она присуща и сложной и простой красоте. Многие стихи Басё обладают свойством детальности. «Тайна детальности» состоит в том, что она делает ясными и отчетливыми впечатления человека. Сущность детальности состоит в пристальном изучении мелких, характерных свойств предметов, которые при этом вырастают в размерах, — изгиба ветки, ряби на воде, голоса цикады, шороха, всплеска. Детальность проявляется в воссоздании в стихотворении мелких движений, почти неразличимых голосов, оттенков, полутеней. Вот *хайку* Масаока Сики из цикла «Шесть сяку на ложе болезни»:

Пион облетел
 За долгие дни скопилось
 На тушечнице пыль.
 Дыханье больного
 Так неровно в осенний день —
 Москитная сетка...
 Встрепенулся ночью —
 С тихим шорохом наземь упал
 Цветок вьюнка.

Перевод А.Долина

Детальность — важная примета женского направления в поэзии *хайку* (*дзёрю хайку*) эпохи Гэнроку (последняя четверть XVII в.) — удостоилась пристального внимания Масаока Сики, он рассматривает ее в контексте всей японской литературы, которая славится писательницами и поэтессами. «Немало есть женщин, слагающих *хайку*. Многие из их стихов гармоничны (*футё*), своеобразны, легки, обладают прелестью⁸» [Масаока Сики, с. 402]. «Женская поэзия» интересовала Масаока Сики не только с точки зрения выражения чувства через детальные описания вещей, ведь в «Вопросах и ответах на тему *хайку*» он писал, что «стремится непосредственно обращаться к чувству» [там же, с. 384], но также как особый случай точного описания повседневной жизни. Своеобразие и оригинальность поэзии женщин заключается в особом мироощущении, описанном многими теоретиками жанра *хайку*.

Поэтессы чаще обращаются к мелким вещам и незначительным событиям (*садзи*, в терминологии Масаока Сики), в их творчестве сильно выражено стремление к детальности. «Их темы — это законы, обычаи жизни, виды и вещи, непосредственно находящиеся перед глазами» [там же, с. 402]. В произведениях женщин передана как бы «фактура», «ткань» жизни; по их стихам можно изучать эпоху — с такой тщательностью воссозданы детали обстановки, одежды, косметики, предметов искусства. Вместе с тем в связи с подробными описаниями быта рождаются «различные виды ассоциаций, которые могли бы возникнуть у людей прежних времен». Это намек на то, что поэзии этого рода присущ дух «древнеизящного» (*кога*). Женщины описывают наиболее близко расположенные к ним вещи мира (вспомним разделение вещей на «далекие» и «близкие» у Басё), они вносят в это описание вещей «чувства сердца» (*синдзё*).

Синдзё — термин поэзии *хайку*, означающий сердечное волнение, смятенность чувств; в женской поэзии главное — это то, что «распространилось на вчера и сегодня, протянулось на запад и восток — это чувства людей» [там же].

Женская поэзия представляет собой крайний случай поэзии *хайку*, считает Масаока Сики, в ней доведены до предела некоторые категории, присущие этому жанру: «объективность», «детальность», «простота».

Роса на цветах шафрана!
Прольется на землю она
И станет простой водой...

Только их крики слышны...
Белые цапли невидимы
Утром на свежем снегу.

Перевод В.Марковой

⁸ Заметим, что «прелесть» (*сюми*) — важная поэтологическая категория для Масаока Сики.

Идеальные *хайку*, которые бережно собирал Масаока Сики, должны были изобразить «истинный пейзаж и истинные чувства» (*дзиккэй — дзицудзё*) [там же, с. 397]; в них природа и человек существуют «как они есть» (*соно мама*). В антологии лучших стихов за всю историю жанра, собранных Масаока Сики, вошли *хайку*, отвечающие набору сложных требований, которые изложены в его нескольких поэтологических трактатах. Для Масаока Сики важен отбор вещей, «называние» их, введение их в природный контекст, растворение в круговороте сезонных изменений так, что вещи претворяются друг в друге, между ними образуются причинно-следственные связи, поддерживаемые многовековой традицией, идущей через промежуточный жанр *рэнга* («нанизанные строки») к самому древнему жанру пятистиший *вака* («японская песня»).

Природа в *хайку* предстает, опутанная сетью заранее определенных взаимоотношений, вытекающих одно из другого; «называние» одной вещи ведет к ассоциациям с другими вещами, которые, в свою очередь, вызывают вполне запланированные чувства. Комплекс чувств, рожденный вещами и связями между ними, канонизирован и существует параллельно с образами вещей — и все они прекрасно известны традиционному читателю. Приведем одно из *хайку*, которое Масаока Сики назвал «идеальным». Это стихотворение повествует о смерти, содержит богатые коннотации, например с образом и кончиной Басё, и написано в «сухом стиле» (*карабитару хайку*), высоко ценившимся знатоками и являвшимся высшей ступенью категории «легкости» (*каруми*). Это предсмертное стихотворение Рансэцу, ученика Басё — прощание поэта с жизнью:

Лист летит,
Еще один лист летит,
По ветру...

Повторение слов в пространстве из 17 слогов кажется расточительным, однако здесь оно необходимо: предельная легкость сухого листа связывается с глубокой старостью и хрупкостью человеческой жизни, подошедшей к концу.

Литература

- Астон В.Г. История японской литературы. М., 1960.
Боронина И.А. Поэтика классического японского стиха (VIII—XIII вв.). М., 1978.
Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л., 1940.
Кин Д. Японская литература XVII—XIX столетий. М., 1978.
Мещеряков А.Н. Культурные функции японских топонимов. — Вестник РГГУ, 4. Кн. 2. М., 2000, с. 290—310.
Тынянов Ю. Литературный факт. — Поэтика. История литературы. Кино. М., 1979.

Blyth R.H. History of Haiku. Vol. 1. Tokyo, 1969.

Ueda Makoto. Modern Japanese Writers and the Nature of Literature. Stanford, 1976.

Басё кодза (Лекции о Басё). Т. 1–9. Токио, 1955–1956.

«Кёрайсё», «Сандзоси», «Табинэрон» («Сочинение Кёрая», «Три книги», «Трактат, написанный во время ночлега в пути»). Под ред. Эбара Тайдзо. Токио, 1971.

Макино Сёити. Басё га мита фукэй (Пейзажи, которые видел Басё). Токио, 1999.

Масаока Сики то сюэн-но хитобито (Масаока Сики и его окружение). Токио, 1989.

Масаока Сики. Дассайсёоку хайва (Беседы Дассайсёоку о хайку). — Гэндай нихон бунгаку дзэнсю (Полное собрание произведений современной японской литературы). Т. 11. Токио, 1928.

Масаока Сики. Хайку тайё (Основы хайку). Там же.

Мацусэки Сэйсэй. Кисэцу дай-но ханби то соно хэнка-но кангаэ (Размышления о сфере темы «времена года» и о изменениях, в ней произошедших). — Хайку кодза (Лекции о хайку). Т. 3. Токио, 1932.

Сандзоси (Три книги). — Нихон бунгаку тайкэй (Полное собрание произведений классической японской литературы). Т. 16. Токио, 1961.

Такахама Кёси. Хайку нюмон (Введение в поэзию хайку). Токио, 1974.

Хайку сайдзики. Дзиссаку-но кокоро (Каталог тем хайку. Истинное сердце сочинения хайку). Токио, 2000.

Хайку кодза (Лекции о хайку). Т. 4. Токио, 1932.

Ямамото Кэнкити. Киндай хайку (Хайку нового времени). — Нихон бунгакуси (История японской литературы). Т. 2. Токио, 1958.

Чайная чашка
и ее функции в японском
чайном действе
(тяною)

Всякий, кто соприкасался с миром японского чайного действа, знает, каким пристальным вниманием в числе прочих употребляющихся в нем предметов (*догу*) окружены чайные чашки (*тяван*). Несведущему человеку этот культ чашек порой кажется преувеличенным, граничащим с архаическим фетишизмом. К чашке относятся как к живому человеку: ей дают имя и внимательно следят за ее биографией, записывая ее на стенках ларцов, в которых она хранится, предварительно завернутая в особые сорта шелка. А чтобы изготовить ларец точно «по росту» чашке, применяется ее деревянный манекен (*кигата*). Разбитую чашку тщательно скрепляют серебряными скобами или склеивают специальным составом, оставляющим на ней золотые прожилки, которые ценятся не меньше, чем шрамы на теле воина. Сколы заполняются золотыми пломбами, которые так и называются — «вставные зубы» (*ирэба*), или же закрываются лаком, а утерянные фрагменты могут быть «трансплантированы» (*ёбшугу*) из менее ценных чашек. Если в результате образования кислотной среды при обжиге на одной стенке проступит «пьяный румянец» (*ётта сими*), это рассматривается не как производственный брак, но как индивидуальная характеристика «лица чашки». К «необщему выражению» этого лица относятся ее форма (*нари*) и фактурный рисунок (*кэсики*), образованный не всегда равномерными движениями гончарного круга, лопаточки и пальцев мастера, а также непредсказуемыми по рисунку потеками расплавленного непла и глазури,

сочетающимися с неглазурованной поверхностью (*арэ*). Особо ценятся чашки, приобретшие глубину цвета (*тянарэ*) от взаимодействия с чаем, веками проникавшим в микротрещины глазури. Глубина эта сопоставима с углубленностью старческих ликов, свидетельствующих о долгой и несуетной жизни.

Перед употреблением чашку купают в горячей воде (зимой несколько дольше), чтобы она «ожилала», после чего протирают льняной салфеткой (*тякин*). В жаркий летний день та же салфетка приносится в чашке не отжатой и свернутой, но свободно плавающей в прохладной воде в форме треугольника (*араи-тякин*).

Поставив чашку на татами, рука не должна двигаться по траектории следующего действия, но медленно прощаться с чашкой в режиме «удержанного сознания» (*дзансин*), как нехотя расстаются два близких друга. Для этого существует даже специальная техника дыхания — *аибики*, столь непростая, что ее во избежание искажений сообщают начинающим мастерам только изустно (*худэн*).

Чашка-«именинница» подается гостям на парчовом платочке-*кобукуса*, а еще раньше встречает их на почетном месте в нише-*токонома* в специальном матерчатом футляре.

Чашка Тэммоку для особо важного гостя (*кинин*) протягивается ему на вытянутых руках, для чего помощнику (*ханто*) чайного мастера (*тэйсю*) приходится почти коснуться лбом татами в земном поклоне. При этом чашка возвышается на специальной деревянной подставке *тэммоку-дай*. После такого чаепития она становится мемориальным объектом и никогда не используется во второй раз.

После дегустации чая гость начинает традиционный осмотр чашки с поклона ей (дзэнский термин *айсацу* в данном случае означает не просто знак вежливости, но способ установления непосредственного «энергетического» контакта с тем, кому кланяются). Во время осмотра чашка переходит из рук в руки от первого гостя к последнему, после чего возвращается назад. Этот ритуал называют *кинхин* (особое хождение монахов по кругу в перерывах сидячей медитации *дзадзэн*).

Если чашка — старая (*саби-моно*) или даже принадлежит к категории «исторических» (*дзидай*) — хотя только что случайно «откопана» (*хоридаси-моно*) владельцем на рынке среди новоделов (*ара-моно*) и дешевых массовых изделий (*ёмисэ-моно*), то ее осмотр становится событием особенно волнующим. Опытный взгляд мастера способен разглядеть шедевр среди «вульгарной продукции» (*гэтэ-моно*). Нет необходимости особо упоминать, что оригинал (*хонка*) ценится выше самых талантливых копий (*уцуси*).

Впрочем, даже у самого неопытного новичка недоверие к высокому статусу чайных чашек быстро сменяется почти гипнотической зависимостью от них, сродни той, что испытываешь при долгом созерцании масок театра Но: кажется, и те и другие живут, изменяясь в зависимости от ракурса, освещенности, сочетания с другими предметами и само-

го настроения зрителя. Не является ли эта магия результатом простого самовнушения, вызванного атмосферой всеобщего преклонения?

Самый верный способ убедиться в том, что это не так, — попробовать собственные силы, встав на «путь чая» (*садоо*). Тогда без слов становится ясно, что загадка обаяния *тяван* проста — она определяется ролью чашек в действе *тяноо*.

Не только чашки, но и многие другие материальные предметы японской традиционной культуры отличаются от западных аналогов более высокой степенью непосредственной вовлеченности в процессы культуры, с этими предметами связанные. Это не совсем классические объекты, у них есть «субъектно-интерактивная» природа.

Каждый из этих предметов является, прежде всего, не только результатом, но и в некотором роде участником процесса его изготовления, партнером диалога с мастером-изготовителем.

Кроме того, он равноправный партнер мастера, актуализирующего свойства предмета в некоем действе.

И наконец, этот предмет — средство общения участников действия между собой и природой, с глубинными уровнями собственного сознания.

В чаньско-дзэнской традиции чайная чашка нередко упоминается в диалогах на тему особых экзистенциальных вопросов-коанов [1].

Известный китайский наставник Чжан (IX–X вв.), еще в бытность свою сборщиком хвороста, как-то, отдыхая, пил чай. Его учитель Тоуцзы Датун (819–914), указав на чашку, произнес:

— В ней все явления мира.

Не успел он договорить, как Чжан опрокинул чашку и спросил:

— Где теперь все явления мира?

Почувствовав в словах учителя проверку на умение воплощать в жизни знание недualityности, Чжан решил показать, что не связан стремлением к озарению.

— Жаль, полная чашка хорошего чая, — только и сказал учитель.

Однажды к японскому *дзэнцу* Наньину, жившему в конце XIX в., пришел за наставлением некий университетский профессор, но, увлекшись, сам пустился в долгие философские рассуждения. Заслушавшись, Наньин лил чай в чашку гостя до тех пор, пока чай не полился через край. Когда профессор указал на это, Наньин, спохватившись, ответил:

— Вы совсем как эта чашка — переполнены своими теориями и ничего не поймете в дзэн, пока не опустошите свое сознание [2].

Красота предмета явно проступает, если выявлен его функциональный потенциал. Можно сколько угодно восхищаться совершенством формы чашек для чайного действия или масками классической драмы Но, однако, только тот, кто знает внутреннее состояние чайного мастера

или актера Но в момент общения с этими предметами, поймет, отчего за шедевр этого жанра знатоки готовы платить любые деньги: ведь настоящих шедевров, в которых предельно выявлена их подлинная роль, — единицы. Выдающийся меч по-настоящему оценит только воин, замечательную кисть — каллиграф, а редкостную флейту — музыкант.

Существует пять классов утвари, использующейся в чайном действе [3].

1. Декоративная: свиток, ваза для цветов и подставка для нее, курильница для благовоний, полки, письменные принадлежности и т.д.

2. Практическая: шкатулочка из керамики для благовоний, бамбуковая корзинка для утлей, крыло для сметания пепла, кольца для котла и щипцы для угля, плоская ваза для пепла, ложечка для пепла, подставка для котла, сплетенная из соломы, летняя жаровня для котла с ширмой и подставкой для нее, котел, треножник, подставка для бамбукового черпачка, сосуды для использованной воды, холодной воды (иногда со специальной полкой), портативный набор чайной утвари, бамбуковая ложечка для порошочного чая, керамический сосуд для него же, сосуд для холодной воды, ЧАШКА (последние три в совокупности называются *санко* — «три блестящих», поскольку покрыты глазурью и стоят треугольником перед началом приготовления чая).

3. Столовая: посуда для еды, посуда для приготовления пищи и посуда для *сахэ*.

4. Кухонная — находящаяся в так называемой «водной комнате» (*мидзуя*) и состоящая из вспомогательных предметов, необходимых для приготовления чая: бамбукового черпачка и веничка, льняной салфетки и т.д.

5. Утварь комнаты для предварительного собрания — обычно это принадлежности для курения: трубки, поднос с табаком и горящими углями и т.д.

Выделяют еще предметы утвари, выносимые к гостям (*омотэ-догу*) и остающиеся «за кулисами» (*каттэ-догу*); все они связаны с садом (хотя не все из них включаются непосредственно в чайную утварь).

Чашки вместе с сосудами для чайного порошка, холодной воды, благовоний относятся к так называемым функциональным предметам (*ё-но догу*) в противоположность «субстанциональным» (*тай-но догу* — свиток, ваза для цветов, котел и т.д.).

Если одновременно используется несколько чашек, между ними обязательно есть некая иерархия, отражающая иерархию гостей, — первому гостю (*сёкяку*) никогда не подают чай в той же чашке, что и остальным.

Иерархия чашек определяется многими факторами, степенью строгости стиля (*син* — строгий, *гё* — полуформальный, *со* — свободный), связью с историческими традициями зарубежных или японских гончарных мастерских (*кама-вакэ*), особенностями стиля (*тэ-вакэ*) и т.д.

Краткий очерк истории чайной керамики содержится в монографии А.Н.Игнатовича «Чайное действо» [4]. Уточним лишь некоторые моменты классификации.

Крылатая фраза утверждает: «Первое место за чашками Идо, второе — за Раку, третье — за Карацу». Есть, правда, и иная версия: «Первое место за чашками из Кореи (*корай-тяван*), второе — за Хаги (традиция, очень близкая Идо), третье — за Карацу».

Существуют и чашки-изгои (*иябуцу*), средоточие всех отрицательных качеств. Даже самый никудышный хозяин (*кодзики-тядзин*) никогда не подаст такую гостям.

Тот, кто имеет личный опыт *тяноу*, особенно в роли хозяина-*тэйсю*, согласится, что ни один из образцов чайной керамики не может конкурировать с чашками Раку по естественности и удобству применения их в процессе приготовления и дегустации чая. Массивные, устойчивые, с гладкой внутренней поверхностью, предельно облегчающей растирание густого чая и взбивание жидкого, и одновременно легкие, не обжигающие рук, благодаря пористой структуре «дышащие», передающие ощущение жидкости, заключенной в ладони, удобно вмещающие льняную салфетку, бамбуковую ложечку и веничек, они несомненно являются совместным шедевром великого чайного мастера Сэн-но Рикю и гончара Тёдзиро, которому тот заказал первые в истории чашки, специально предназначенные для чайного действия, а князь Хидэёси пожаловал именную печать с иероглифом «наслаждение» (Раку).

История рода Раку вкратце такова: прибывший в Японию в середине XVI в. кореец, чье имя по-японски звучит как Амэя, стал приемным сыном столичного семейства Сасаки, похоже занимавшегося изготовлением черепицы. Именно он считается основателем керамической династии Раку, чья хронология выглядит следующим образом.

Сокэй (1492–1574) — основатель династии.

1. Тёдзиро (1514–1591)
2. Дзёкэй (1535–1635)
3. Доню (Нонко) (1573–1656)
4. Итиню (1639–1696)
5. Соню (1662–1715)
6. Саню (1684–1739)
7. Тёню (1713–1770)
8. Токуню (1744–1774)
9. Рёню (1755–1834)
10. Танню (1793–1853)
11. Кэйню (1816–1902)
12. Коню (1856–1932)
13. Сэйню (1886–1944)
14. Какуню (1918–1980)
15. Китидзаэмон (нынешний глава династии)

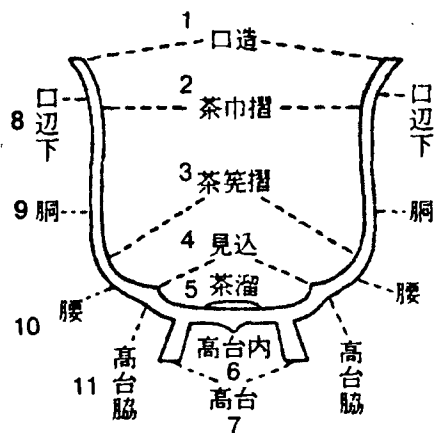


Рис. 1

Строение чашки

- 1) кутти-дзуктури (кути-бэри); 2) тьякин-дзурэ; 3) тьясэн-дзурэ;
 4) микоми; 5) тья-дамари; 6) кодай-най; 7) кодай;
 8) куттибэ-сита 9) до; 10) коси; 11) кодай-вахи

Кроме произведений главных мастеров школы Раку пятнадцати поколений, есть также керамика Ама-яки — произведения вдовы Сокэя, Соми-яки — произведения младшего брата Дзёкэя, Дораку-яки — произведения младшего брата Доню.

Чашки в стиле Раку делали мастера и из других династий. Это прежде всего Тамамидзу-яки — произведения мастера Яхээ (1662–1722), Оохи-яки мастера Оохи Тёдзаэмона (1629–1712), Кюраку-яки мастера Сакамото Ясукэ (1745–1829), произведения Хоннами Коэцу (1557–1637), Кутюся Кохо (1602–1684), Огаты Кэндзана (1661–1743).

Кроме того, существовали чашки, изготовленные в мастерских при дворах провинциальных князей (Онива-яки), а также чашки стиля Раку, сделанные известными чайными мастерами разных школ и поколений.

Керамика Раку (подразделяемая также на *хонгама* — из основных печей, *вакигама* — из второстепенных, основанных в эпоху Эдо, *тэдзукури* — частные произведения известных чайных мастеров) наряду с «провинциальной» керамикой (*хуни-яки*) и «столичной» (*хё-яки*) относится к «отечественным изделиям» (*вамоно*).

Изделия *вамоно* классифицируются по названию печей или именам керамистов.

К наиболее известным столичным мастерским, производившим керамику (*хё-яки*), относятся: Нинсэй, Ко-Киёмидзу, Киёмидзу (Рокубээ), Аоки (Мокубээ), Макудзу (Тёдзо), Нинъами (Дохати), Эйраку и др.

Провинциальные мастерские и произведенная там керамика (*хуни-яки*) делятся по районам.

В районе Кинки — Асахи, Акахада, Кособэ, Тамба, Хира, Сигараки, Ига.

В районе Тюбу — Сэто (Хакуан, Сэто-гуро, Ао-дзэто), Орибэ (Орибэ-гуро, Куро-орибэ, Ака-орибэ, Ао-орибэ), Сино (Э-сино, Нэдзуми-сино, Нэриуватэ-сино), Гэмпин, Офукэ, Банко, Инуяма и т.д. В период позднего средневековья (XVII — середина XIX в.) здесь прославились также работы мастеров Хирасава, Итиэ, Оохаси, Като и др.

В районах Тюгоку и Сикоку — Авадзи, Бидзэн, Мусиакэ, Такамацу, Хаги, Идзумо и др.

В районе Кюсю — Карацу (Оки-корай, Карацу-кавакудзира, Э-карацу, Карацу-мисима, Тёсэн-карацу, Мадара-карацу, Сэто-карацу, Куро-карацу), Такатори, Сацума, Сёдай, Агано, Яцусиро, Янагихара, Тайсю, Сига и др.

Так называемая керамика китайского стиля (*карамоно*) включает в себя три вида:

1. Собственно китайскую (Тэммоку или Кэнсан с разновидностями: Ёхэн, Ютэки, Ноги или Тогодзан, Тада, Хайкацуги, или Хаикугури, или Хаи-кабури, Каки, Усан или Куро-тэммоку, Ки-тэммоку, Ран-тэммоку, Байка-тэммоку, Кикка-тэммоку, Тайхисан или Бэkkосан и др., за металлический ободок на верхней кромке их называли еще Фукурин, членам

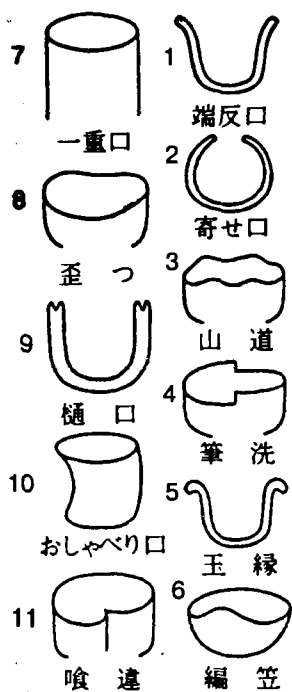


Рис. 2

Верхняя кромка чашки

- 1) хата-дзори-кути; 2) ёсэ-кути; 3) яма-мити;
 4) фудэ-араи; 5) тама-бути; 6) ами-гаса; 7) хитозэ-гути;
 8) ибичу; 9) тою-гути; 10) осябэри-кути; 11) куитигаи

императорской фамилии и сёгунам подавали чашки с золотым ободком; голубые селадоны Сэйдзи с разновидностями: Кинута-сэйдзи, Тоби-сэйдзи, Сюко-сэйдзи, Нингётэ-сэйдзи, Кансэки-сэйдзи; белый фарфор Хакудзи; разрисованную керамику Сомэцуки и др.);

2. Керамику «Южных морей» (аннамские чашки Аннан-тяван, тайские Сункороку и др.);

3. «Корейскую» (Корай), которая классифицируется по семи признакам:

1) по форме чашек (наиболее классические разновидности) — Идо (Ко-идо, Коканню, Ао-идо и др.), Соба, Комогаэ (Комогаи);

2) по виду поверхности чашек, создаваемому сочетанием окраски самой чашки и глазури — Гоки (Момидзи-гоки, Кири-гоки, Бансё-гоки, Э-гоки, Сугинари-гоки и др.), Хансу (Момидзи-хансу, Югэки-хансу, Гохон-хансу, Хансу-мисима), Гохон (Э-гохон, Гохон-риккаку, Суна-гохон и др.);

3) по качеству глины (особо твердые виды глины, приближающиеся к качеству фарфора) — Кататэ (Амэтори-кататэ, Хира-кататэ, Явара-гататэ, Гохон-кататэ), Кинкай, Госёмару (Куро-хакэ, Гохон-госёмару);

4) по особому типу глазури — Кохики, Тамагодэ;

5) по осязательному ощущению повышенной рельефности — Ирабо (Ко-ирабо, Тэйтё-ирабо, Ки-ирабо, Тайсю-ирабо), Тотоя (Хонтэ-тотоя, Каваракэ-тотоя), Какинохэта;

6) по узору или картинке — Экорай, Ункаку, Мисима (Ко-мисима, Хори-мисима или Хигаки-мисима, Хана-мисима, Райхин-мисима, Э-мисима, Хакэ-мисима, Сансаку-мисима);

7) чашки, не входящие в шесть предыдущих категорий и редко применяемые в чайном действе.

Чашки делятся на используемые в осенне-зимний «сезон очага» и весенне-летний «сезон переносной жаровни *фуру*». Наиболее ярко выраженным примером первых являются цилиндрические, хорошо сохраняющие тепло *цуцу-дзюван*, а вторых — плоские *хира-дзюван*.

Для густого чая (*коитя*) в стиле *ваби* лучше всего подходят чашки большого объема — Ооидо и некоторые другие — Корай-тяван, Раку без узоров и рисунков, а из «провинциальных» чашек (*куньяки*) — Хаги, Орибэ и др. Для жидкого же (*усутя*) годятся почти все остальные виды, включая расписные чашки Нинсэй или Кэндзан.

Любая чайная чашка оценивается прежде всего на уровне непосредственных ощущений — зрительных (*сикаку*), осязательных (*сёкхан*), включающих чувство веса и объема (*рёкан*). В оценку, разумеется, входит и характеристика чашки в контексте культуры (процесс и результат изготовления, включая качество глины, обжига и глазурования, имя керамиста и район, в котором находится печь; эпоха, в которую изготовлена чашка, и имена ее прежних и нынешнего владельцев; удобство



Рис. 3

Формы основания чашки (кодай)

- 1) хитозва-кодай; 2) микадзуки-кодай (катаусу-кодай);
3) нидзю-кодай; 4) сикаку-кодай; 5) ибичу

и уместность применения чашки в данном действе; степень гармоничного соответствия общему ансамблю (*ториавасэ*) чайной утвари и т.д.).

Общение с чашкой имеет не меньшую (а в случае если она знаменита или является предметом презентации — *кадзари* несомненно бóльшую) привлекательность для гостей, чем собственно чаепитие, так что от чайного мастера требуется высокое мастерство, чтобы сконцентрировать внимание присутствующих на самом чае и теме общей медитации.

Объектами особого внимания (*мидокоро*) во время процедуры «созерцания» (*хайкэн*) являются прежде всего три главных элемента конструкции чашки — верхняя кромка (*кутидзукуруи* или *кутибэри*), корпус (*до*) и основание (*ходай*). Именно их гармоничное сочетание придает чашке ощущение стабильности, долговечности, утонченного благородства (см. рис. 1).

По форме верхней кромки чашки подразделяются на *хитоэ-гути* (ровный срез цилиндра), *хатадзори-гути* (края выгнуты наружу), *ёсэ-гути* (загнуты внутрь), *ибичу* (в чашках Раку — *ямамити*) — волнистые или с горизонтальной выемкой на одной из сторон, *тама-бути* (ободок из кругло загнутых краев), *цумами-даси* (в одном-трех местах края чашки сжаты и образуют острые углы), *амигаса* (один из краев резко загнут внутрь), *тою-гути* (в верхней кромке прорезана бороздка), *осябэри-гути* (вытянутая цилиндрическая форма чашки сверху наклонена в одну сторону). Встречаются и более редкие формы — *эбэра*, *куитигаи* и др. (см. рис. 2).

После верхнего ободка чашки взгляд естественно сначала падает на зону касания чайной салфеткой (*тякин-дзурэ*) и далее на зону касания бамбукового веничка (*тясэн-дзурэ*), занимающих основную часть внутренней поверхности корпуса и имеющих важное практическое значение. Часто они украшены причудливыми потеками глазури, реже — специальными картинками, узорами.

Низ внутренней поверхности чашки называется «зоной всматривания» (*микоми*), а в центральной ее части расположена «зона остающегося чая» (*тядамари*), которая, если она имеет вогнутую форму, называется зеркалом (*кагами*), где всякий «человек чая» (*тядзин*) может разглядеть свою душу (*кокоро*), дзэнский «изначальный облик» (*хонрай-мэммоку*). По узору сохранившегося на дне чашки густого (*кои*) или жидкого (*усу*) чая, по его сочетанию с цветом чашки можно не менее объективно, чем по вкусу, судить о качестве его приготовления.

Иногда в *микоми* можно видеть следы энергичных движений лопатки гончара (*хэра-судзи*), часто в виде спиралевидных полос (*удзу*), что создает особую динамику в восприятии внутреннего пространства чашки. Могут быть заметны вдавленности (*мэато*) или круговые полосы без глазури (*дзя-но мэ*), возникшие при обжиге целой пирамидки чашек. Все это, как и причудливые потеки и «бархатные» складки глазури, входит в «пейзаж созерцания» (*хэсики*) чашки.

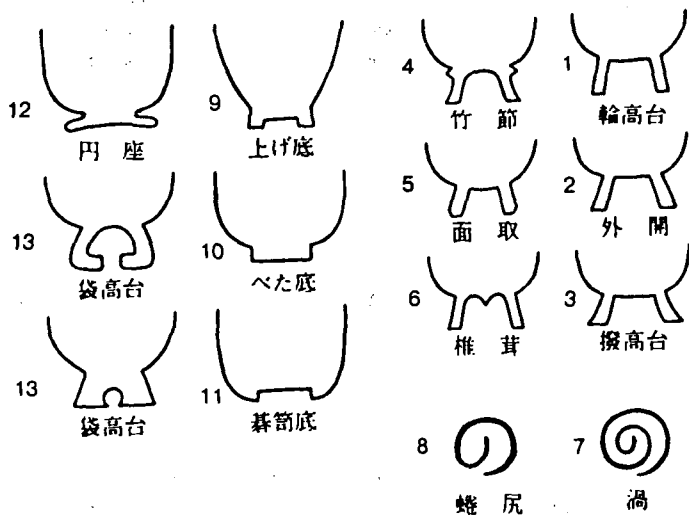


Рис. 4

Формы основания чаши (кодай)

- 1) ва-кодай; 2) сотохираки; 3) бати-кодай; 4) такэфуси;
 5) мэнтори; 6) ситакэ; 7) удзу; 8) ичадзири; 9) агэ-дзоко;
 10) бэта-дзоко; 11) сусу-дзоко; 12) эндза;
 13) фукуро-кодай

На внешней поверхности корпуса *кэсики* может быть образован как специальными узорами, письменными знаками и картинками, так и следами вращения гончарного круга (*рокуро-мэ*) и касания лопаткой (*хэра-мэ*), плотным слоем (*маку-гусури*) или разрозненными потоками стекающей глазури (*какивакэ-гусури*), прихотливыми разводами (*дзюкацу* букв. «следы змеи и скорпиона»), пробелами в глазури (*кусури-хагэ*), следами пальцев (*юби-ато*) и т.д.

Под верхней кромкой чашки с внешней стороны находится пространство *кутибэ-сита*, еще ниже — корпус (*до*). В нижней части корпуса, или в «пояснице» (*коси*), корпус плавно или резко загибается к основанию чашки. Пространство между «поясницей» и основанием называется *кодай-ваки* (или *ваки-тори*, *кайраги-токоро*). На нем также могут быть следы лопатки и застывшие брызги глазури (*кайраги* букв. «акуля кожа»), последние потеки глазури (*кусури-дамари*), печать мастера (*нацуин*), вырезанные знаки подписи (*тёмэй*), а потому на созерцание этой части требуется определенное время (см. рис. 3).

Основание чашки *кодай* (в просторечии — *итодзоко*) столь важно, что знатоки обязательно осматривают ее дно с внешней стороны, никогда при этом не поворачивая его к гостю, сидящему справа, и придерживая ладонью край чашки, чтобы оставшиеся капли чая не пролились на *татами*. *Кодай* — запечатленный финал создания чашки, основа ее устойчивости. По его форме, линиям среза с гончарного круга (впрочем, в чашках Сино и в частных произведениях чайных мастеров основание делается отдельно и только потом присоединяется к корпусу) и многим другим деталям можно довольно объективно оценить класс мастера-керамиста.

Пространство *кодай* делится на нижнюю (*татамидзуки*) и внутреннюю (*кодай-най*) части. Можно выделить шесть основных типов *кодай*.

1. По форме нижнего среза — *хитэва* (кольцо), *микадзуки*, или *катаусу* (кольцо неравной толщины), *нидзю* (двойное кольцо, с бороздкой посередине), *сикаку* (квадрат), *гокаку* (пятиугольник), *такаку* (многоугольник), *ибицу* (нерегулярной формы) (см. рис. 4).

2. По вертикальному срезу — *ва* (цилиндр), *сотохираки* (расширяющийся книзу конус), *баты* (расширяющийся книзу вогнутый конус), *такэфуси* (расширяющийся книзу конус с утолщением в месте присоединения к корпусу, напоминающий утолщение бамбукового колена), *мэнтори* (расширяющийся книзу конус со срезанной под углом внешней кромкой основания конуса).

3. По форме внутреннего пространства *кодай* — *ситакэ* (с заостренным в центре утолщением на дне чашки, называемым «шапочкой странствующих аскетов»-*токин*), *удзу* (спираль), *инадзири* (букв. «хвост лобана» — спираль с меньшим количеством витков).

4. Неглубокий *кодай* — *агэдзоко* (малое внутреннее пространство *кодай*, например в чашках *тэммоку* и др.), *бэтадзоко* (монолитный *кодай*),

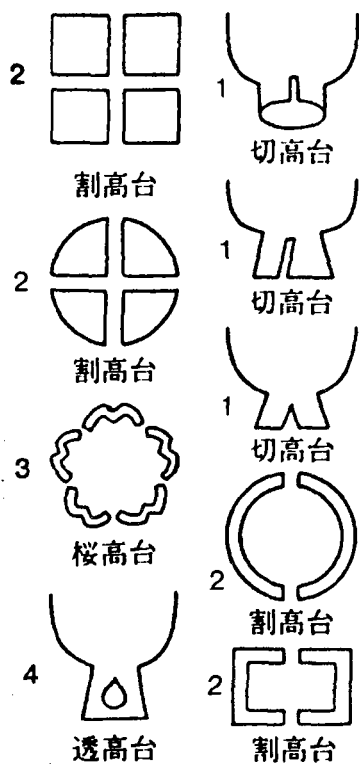


Рис. 5

Формы основания чашки (кодай)

1) *кири-кодай*; 2) *вари-кодай*; 3) *сакура-кодай*; 4) *тоси-кодай*

сусудзоко (дно без подставки с неглубокой выемкой в форме диска, напоминает дно чайницы-*нацумэ*), *эндза* (подставка без внутреннего пространства, широко расплюснутая внизу), *фукуро-кодай* (*кодай* с круглым внутренним пространством и нижними краями горизонтально загнутыми внутрь) (см. рис. 5).

5. *Кодай* с прорезями в стенках — *кири* (с разрезом в виде наклонной или вертикальной щели, иногда расширяющейся книзу), *вари* (сквозные прорези), *сакура* (по форме нижнего среза — соединенные краями пять арабских цифр «три», например в чашках Хаги), *тоси* (круглые или каплевидные сквозные прорези, например в чашках Сёго). Сквозные прорези делались для пропускания через них шнура при перевозке чашек.

6. *Кодай* с различными линиями на поверхности — складки *тири-мэн-сибори*, сходящиеся к центру и покрытые брызгами глазури (*тобигусури*), например на чашках Карацу. На нижнем срезе *кодай* (*татами-цуки*) у некоторых чашек можно видеть так называемые *готокумэ* (следы глиняных прокладок при обжиге нескольких чашек, поставленных друг на друга пирамидкой) или *каимэ* (ракушек, играющих такую же роль, как прокладки из глины) (см. рис. 6).

По форме корпуса чашки можно разделить на: *тэммоку-гата*, *идо-гата*, *комогаэ-гата*, *ван-гата*, *суги-гата*, *хира*, *санкаку*, *сикаку* (*масу*), *коо*, *цуцу*, *хандзуцу*, *доодзимэ*, *бадараи*, *сиогэ*, *цумами-даси*, *момо-гата*, *сухама*, *ката-кути* (*тобира-кути*), *бадзёбай*, *тодзин-буэ* и т.д.

Во время чайного действия (чаще всего при омывании чашки горячей водой после «густого чая») первый гость, который от имени остальных ведет беседу с хозяином, может спросить последнего о поэтическом имени чашки.

Оно может быть наречено мастером-изготовителем и им же записано на крышке или на боку ларца либо непосредственно на *кодай-ваки* (*дзикигаки*) лаком. Там же обычно ставится печать автора (*катаоци*). Подпись мастера может быть замаскирована под узор, рассыпана на части и т.д. (*какусимэй*), что чаще всего делается на чашках-копиях, поэтому от знатока требуется бдительность.

Кроме мастера-изготовителя имя может дать впоследствии (*оимэй*) один из владельцев, чьи имена внесены в ее «краткую биографию», записанную на кипарисовом ларце, в котором она хранится.

Князь-*даймё* или придворный аристократ-*кугэ* могли сделать *коо-гаки* — надпись на лицевой стороне крышки ларца для чашки. Имя при этом указывалось, но печать не ставилась.

На аукционах в Киото стоимость чашки без ларца или надписи на нем, а следовательно, с утерянной биографией или, как выражаются чайные мастера, «голой» (*хадака*) снижается на порядок. Длина и яркость «личной истории», напротив, резко повышает цену чашки.

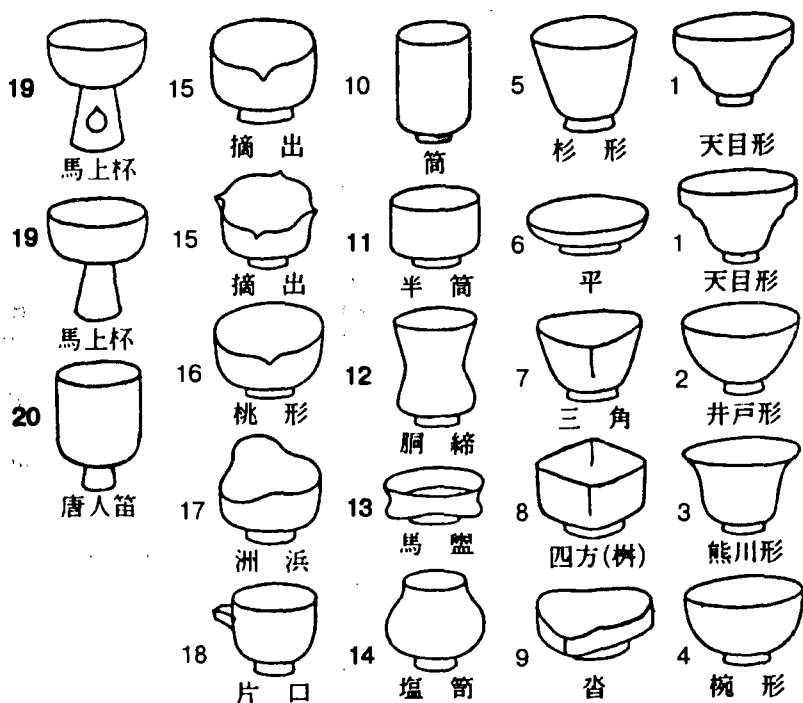


Рис. 6

Формы корпуса чашки (до)

- 1) тэммоку-гата; 2) идо-гата; 3) комогаэ-гата; 4) ван-гата;
 5) суги-гата; 6) хира; 7) санкаку; 8) сикаку (масу); 9) куцу;
 10) цуцу; 11) хандзуцу; 12) доодзимэ; 13) бадараи;
 14) сиогэ; 15) цумами-даси; 16) момо-гата; 17) сухама;
 18) ката-кути (тобира-кути); 19) бадзэбай; 20) тодзин-буэ

Рассмотрев около 150 имен известных в чайном мире чашек, мы установили, что они распадаются на четыре основные группы [5].

1. Самая большая (около 47%) имеет образное имя, навеянное внешним видом чашки.

2. Около 20% чашек названы по имени создателя чашки, ее владельца или местности, где она была изготовлена.

3. Около 19% названий основаны на поэтических (*хонка*) или прозаических (*хондзэцу*) литературных текстах, а также устных преданиях, легендах и т.д.

4. Около 13% намекают на внешний вид или историю чашки не прямо, а косвенно.

В первой группе преобладают названия по цветовой ассоциации:

Аоз (Голубой залив), Аояги (Зеленая ива), Аояма (Голубая гора), Акино яма (Осенние горы), Асахаги (Цветы хаги в утренней росе), Амагумо (Дождевая туча), Инадзума (Молния — черная чашка Раку с фрагментами красного цвета), Усумомидзи (Бледная листва осени — различные оттенки желтого), Караори (Китайская ткань — чередование красных и зеленых пятен), Коно хана (Цветы сливы — потеки белой глазури), Дзансэцу (Последний снег — сквозь белую глазурь просвечивает серый и зеленый фон), Сигурэ (Осенний дождь — серый тон туч и как полосы дождя — мазки грубой щетки), Сэкиё (Вечернее солнце), Сэцугэцу (Снег и луна), Сэппоо (Снежная вершина — верх чашки в белой глазури), Тидори (Чайки — черная чашка Раку с белыми, как чайки, пятнами), Вакакуса (Молодая трава — часть чашки зеленая) и т.д.

Реже встречаются названия, продиктованные не только цветом, но и формой:

Отогодзэ (Толстушка, то же, что Окамэ, — черная и красная чашки Раку), Они-окэ (Кадка для кудели), Онигадзэ (Замок демона на горе Ооэ-яма), Кадзаори (Смятая ветром шапка — черная чашка Раку, напоминающая смятую чиновничью шапку — *эбоси*), Кикё (Колокольчик — форма цветка), Коорай сиюокэ (Корейский бочонок с солью), Токин (Черная шапочка отшельника — *ямабуси*), Соодзёо (Буддийский епископ — красная чашка Раку, похожая на сидящего епископа), Тэнгу (Лесной дух — красная чашка Раку, формой и цветом напоминающая длинный нос лесного духа), Масу (Квадратная мерка), Мисима окэ (Чашка Мисима в форме бочонка), Дзюкуси (Спелый плод хурмы — красная чашка Раку), Когицунэ (Лисенок — красная чашка Раку) и т.д.

Порой название определяется узором или даже специальной картинкой на чашке:

Ункаку (Журавль в облаках — на корпусе чашки инкрустированное изображение журавля), Энтэммоку (Ласточка — потеки глазури на краях чашки по форме похожи на хвост ласточки), Оинами (Седые волны — названа так за волнообразные белые следы грубой кисти), Огинагаси (Плывущие веера — они изображены золотой краской на поверх-

ности чашки), Кангэцу (Зимняя луна — наклонный мазок кисти на темной поверхности корпуса похож на полумесяц), Кёгэн-бакама (Хакама актера — круг на боку чашки напоминает герб на актерских хакама), Татибана (Цветы мандарина — они изображены на чашке), Наруто (Пролив Наруто — место, где постоянно бушует водоворот, о котором напоминает узор чашки).

Во второй группе названия примерно поровну делятся на имена владельцев чашки:

Асано идо (Чашка Идо из дома Асано), Араки корай (Корейская чашка из дома Араки), Имаэда, Камия, Иккай (имя штукатура, с которым Сотан, по преданию, расплатился этой чашкой), Ураку идо (Чашка Идо из дома Ураку), Тоёобо (монах с таким именем, говорят, когда-то владел этой чашкой), Тотоя (Рыбацкая лавка — то ли Рикю нашел когда-то эту чашку в рыбной лавке, то ли так звался купец из Сакаи, закупивший целый корабль таких чашек) и т.д.

и географические названия, так или иначе связанные с историей чашки:

Адзума корай (знаменитая на весь район Канто корейская чашка), Ивасэяма гоки (название дал Энсю по горе около реки Тацутагава, где знамениты осенние пейзажи, о которых напоминает красновато-зеленоватый цвет чашки), Ооцу (Энсю нашел эту чашку в Ооцу и сделал ее, по его выражению, *хонка* — чашкой-моделью), Кага мурасаки (Лиловая чашка из дома Кага), Китано (чашка использовалась в знаменитом чаепитии в роще у синтоистского храма Китано-дзиндзя), Госёмару (название корабля, на котором эта чашка была срочно доставлена для чаепития, проводившегося Хидэёси), Дзэмпукудзи (черная чашка Раку из храма Дзэмпукудзи в Канадзава), Року Дзидзо (Шесть Дзидзо — в районе Фусими есть местность с этим названием, где Энсю получил эту чашку) и т.д.

Весьма любопытна третья группа чашек, названия которых вызывают литературные ассоциации. Основавший в начале XVII в. новое, эстетизированное направление в чайном действе мастер Кобори Энсю (1579–1647) называл *хонка* — «изначальная песня» (термин поэтики *вака*) — чашки оригинальной формы, служившие потом образцом для многочисленных вариаций. К тому же он любил давать чашкам и керамическим сосудам для чайного порошка (*тышрэ*) поэтические имена (*ута-мэй*), *хонка* которых содержится в «Кокинсю» (905 г.) и других «императорских антологиях» (впоследствии появились и названия *хумэй* и *симэй* с аллюзиями из *хайку* или стихов на китайском).

Имосэяма (Гора Имосэяма) — основано это название на *танка* из составленной Фудзиварой Тэйка (1162–1241) антологии «Синтёкусэнсю» (1235):

Асамидори
касуми ватарэру
таэма ёри
мирэтомо акану
Имосэяма кана

В бледно-зеленых небесах
Через просветы весенней дымки
Не налюбоваться ею,
Сколько ни смотри —
Гора Имосэяма.

Удзумибидэ (Угли под пеплом) — названа так по внешнему виду (сеть темных точек от пепла из печи) и содержит аллюзию на стихотворение чайного мастера Такэно Дзёо (1504–1555). Владел этой чашкой чайный мастер Кобори Энсю (1579–1647).

Тигири арэба	Вот предопределенья сила —
сирану мияма-но	Средь гор неведомых, глухих
фуси сиба мо	Разросшиеся ветви,
такиги то нарину	Став хворостом,
яма-но удзумибидэ	Теперь углями под пеплом скрылись.

Унохана-гаки (Изгородь из «заячьих цветов») — чашка Сино; под белой глазурью проглядывают темные полосы, напоминающие кусты живой изгороди, что, видимо, и вызвало ассоциацию со стихом:

Ямадзато-но	В селенье горном
уноханагаки-но	Средь изгородей
нака-цу Мити	Из белых «заячьих цветов»
юки фумивакэси	Ступаешь будто бы
кокоти косо сурэ	Среди сугробов снега.

Оминаэси (Цветок валерианы, называемой также «девичьим цветком», — стих принца Канэми из антологии «Кокинсю», 905 г.):

Оминаэси	О «девица-цветок»,
усиромэтаку мо	Как твой вид сиротлив и печален!
миору кана	Одиноко стоишь
арэтару ядо ни	У покинутого жилища,
хитори татэрэба	Чей хозяин в краю далеком..

Перевод А.А.Долгина

Кагуяма (Гора Кагуяма) — белые полосы на корпусе напоминают стих из антологии «Манъёсю» (середина VIII в.):

Хару сугитэ	Весна прошла,
нацу киникэраси,	И лето, видно, наступило —
сиратаэ-но	Белотканое
коромо хосу тэфу	Там сушат платье,
ама-но Кагуяма	На горе священной Кагуяма.

Гантори (Добывшая гуся) — эту чашку Рикю подарил чайному мастеру Сибаяме Камбу, а в ответ получил в подарок гуся, после чего сложил комическое пятистишие (*кёка*):

Омоики я	Я мог ли думать,
Оотака ери мо	Что она проворней,
уэ нарэ я	Чем крупный сокол,
яки тяван-мэ га	И что эта глиняная чашка
ган торан то ва	Мне гуся принесет?

Кокэ симидзу (Ручей среди мха) — красная чашка Раку работы Тёдзиро (1516–1592). Выражение взято из стиха Сайгё (1118–1190):

Токутоку то	За каплей капля
оцуру ивама-но	Меж камней сочится
кокэсимидзу	Родник средь мхов.
кумихосу ходо мо	Но даже он чрезмерно изобилен
наки сумаи кана	Для моего жилища.

Сирагику (Белая хризантема) — при этой чашке хранится **свиток** со стихом Хосокавы Санся (1562–1615):

Руй ари то	Кто скажет,
тарэ ка ва иваму	Что подобие найдется
суэ ниоу	Благоуханью
аки ёри ноти-но	Белых хризантем,
сирагику-но хана	Когда уж осень позади?

Такигава (Бурная река) — заклеенная трещина на **чашке** напоминает стих экс-императора Сютоку-ин (1119–1164) из **антологии** «Хякунин-иссю» (XIII в.):

Сэ о хаями	В теченье скором
ива ни сэкаруру	Натолкнувшийся на камень
Такигава-но	Поток кипящий
варэтэ мо суэ ни	На два делится, и все же,
аваму то дзо омоу	Как он, мы вновь соединимся.

Тагоноура (Бухта Таго) — чашка с белой глазурью имеет **на ларце** надпись:

Тагоноура	В волнах морских
нами-но соко ия	Залива Таго
сиротаэ-но	Белоснежно отраженье
кэсики ва ё ни мо	Вершины Фудзи,
фудзи то косо миму	Несравненной в мире.

Тама-гава (Река Тамагава) — цвет чашки, похожий на отражение желтых цветов **ямабуки** в воде, напоминает о стихе Фудзивара-но Сюндзэя (1114–1204):

Кома томэтэ	Коня останавлию
нао мидзу каваму	И напою водою, с которою смешались
ямабуки-но	Росинки
хана-но цуо соу	С желтых соцветий керрии
Идэ-но Тамагава	На берегах Реки Жемчужной в Идэ.

Цузуи-дзуцу (Колодезная чаша) — цилиндрическая чашка самурая Цузуи Дзюнкэя (1549–1584), формой напоминающая колодец (ибо принадлежит корейскому стилю Идо — букв. «колодец»). В названии содержится намек на **хонка** — пьесу Но «Колодец» (Идзуцу), которая,

в свою очередь, основана на знаменитых «Повестях Исэ» (IX в.). Заметен в этом названии и каламбур, связанный с реальным инцидентом: Дзюнкэй подарил эту чашку страстному любителю чайного действа князю Хидэёси, а неловкий прислужник князя разбил ее на пять частей. Присутствовавший при этом князь Хосокава Юсай (1534–1610), чтобы смягчить гнев Хидэёси, экспромтом сложил комическое пятистишие (кёка):

Цуцу идзуцу	«Колодезную чашу»
ицуцу ни какэси	На пять частей разбили,
идо тяван	А винить за это
тога о ба варэ ни	Меня, конечно, станут —
оиникэраси на	Нет сомненья...

Ханататибана (Цветы померанца) — Кобори Энсю назвал эту чашку по стиху Дайни Такатоо из антологии «Госюисю» (1086 г.):

Мукаси о ба	Когда бы
ханататибана-но	Ароматом померанца
накарисэба	Не веяло от прошлого,
нани ни цукэтэ ка	Что пробудило бы воспоминанья
омои дэтэмаси	О любви ушедшей?

Яма-но ха (Кромка гор) — чашка Сино, названная так по стиху из антологии «Гёкуёсю» (1312):

Самидарэ ва	Весенний дождь,
харэму то суру я	Похоже, скоро стихнет —
яма-но ха ни	Над краем гор
какарэру кумо-но	Висящий полог туч
усуку нариюку	Прозрачней стал.

Юумомидзи (Ночной клен) — черная чашка Раку **работы Итиню**, названа по стихотворению:

Коисиса о	В тоске любви
тоу хито мо наки	Никто меня не навещает.
ямадзато-но	Так в селенье горном
нисики о катару	О золоте парчи осенней
юумомидзи кана	Вещает втуне клен полночный.

Васурэмидзу (Забытый ручей) — принадлежавшая когда-то Кобори Энсю чашка Коидо, названная по стихотворению:

Сумиёси-но	Как в Сумиёси,
Асано-но оно-но	Среди поля Асано,
васурэмидзу	Ручей забытый
таэдаэ нарадэ	Лишь изредка виднеется средь трав —
ау еси мо гана	Не так бы нам с тобой встречаться!

Катаонами (Высокие волны) — взлетающие белые мазки глазури украшают эту чашку работы Нинсэя, а потому Канэмори Мунэкадзу дал ей такое имя, которое, возможно, могло через омоним со значением «волны в заливе» ассоциироваться со стихом Ямабэ Акахито (конец VII — начало VIII в.):

Вака-но ура ни	В этой бухте Вака,
сиомитикурэба	Лишь нахлынет прилив,
катаонами	Вмиг скрывается отмель,
асибэ саситэ	И тогда в камыши
тадзу наживатару	Журавли улетают, крича...

Перевод А.Е.Глушкиной

Темы трехстиший попадают в названия (*кумэй*) лишь на рубеже XVII—XVIII вв., когда дух городской культуры глубже проникает в чайную традицию, да и то они чаще всего применяются для бамбуковых чайных ложечек (*тясяку*) и лишь изредка для «самодельных» чашек (*тэдзукури*). Стихотворение, как правило, тоже принадлежит автору чашки. В чайных школах, ведущих происхождение от знатных княжеских родов, такие названия не встречаются вообще, среди потомков Рикю их можно найти, например, в 11-м поколении у Гэнгэнсая (1810–1877). Его красная чашка, изготовленная без гончарного круга, носит имя Умэ-гоэми (Сливовый календарь). На лапце чашки написано трехстишие [6]:

Хана мо кэса	Цветами сливы
Хиракэси умэ-но	В утро новогоднее
Коэми кана	Раскрылась первый лист календаря.

Внизу около подставки (*кодэй*) на сером фоне участка без глазури видны два красных иероглифа: «слива» и «календарь», подпись Гэнгэнсая, а рядом оттиснута печать со знаками «Коннити» (от названия чайной комнаты «Коннитиан»). «Сливовый календарь» — идиома, означающая естественные признаки смены сезонов. Из цветов классической поэзии слива расцветает раньше всех, потому и ассоциируется с новым годом календарем.

Литературные аллюзии могли касаться не только стихотворной классики, но и прозаических и драматических произведений, устных легенд, китайских сочинений и т.д. В поэтике вака такие аллюзии называются *хондзэцу-дори*.

Например, чашка Дзэгайбо названа по имени персонажа пьесы театра Но о мифическом существе Тэнгу, прилетевшем в Японию, чтобы сокрушить буддийский монастырь на горе Хиэй.

Название чашки Удзи (местность на юге Киото) основано на цитате из одноименной пьесы Но: «Так много мест прекрасных, достойных любования... в селенье Удзи» (т.е. чашка весьма живописна).

Удонгэ (санскр. Удумбара) означает мифическое дерево, цветущее раз в три тысячи лет, т.е. нечто редкостное.

Сэппэн (Снежинка [на раскаленной сковородке]) — тема-коан, часто используемая в свитке, висящем в нише (*токонома*) во время чаепития. Так названа красная чашка Раку с белым пятном.

Ивадзу (Не говорит) — название чашки основано на китайском афоризме: «Персики и сливы не говорят, но сама собой образуется под ними тропинка».

Хакуо (Белый феникс) — голубовато-белая плотная глазурь чашки ассоциируется со стихом китайского поэта Хуан Шаньгу в жанре *люйши*, в котором описан белый феникс.

Сюнкан (Монах Сюнкан) — три такие чашки Рикю отправил своим ученикам в Сацума, затем две вернул и только эту черную чашку Раку оставил им. Это намек на эпизод из «Повести о доме Тайра»: монах Сюнкан не был возвращен из ссылки с Острова Демонов, как другие персонажи. Чашка эта хранится в семействе Мицуи. На внешней стороне крышки ее ларца рукой Рикю написано название чашки, а на внутренней — комическое пятистишие (*кёка*):

Рикюу мэ ва	У меня, у Рикю
Доогу фугацу	Только два инструмента
Мотиникэри	Найдутся:
Хитоцу сирисури	Ерзать задом — это одно,
Хитоцу асисури	Да еще ногами сучить.

В стихе, по мнению Наканиси Сусуму, отражены особенности формы нижней части и подставки чашки и одновременно особый, смешанный с отчаянием дзэнский юмор чайного мастера. Связь с трагической темой пьесы Но «Сюнкан» выстроена по принципу сложных образных ассоциаций (аромат — *ниои*, ответ — *уцури*, приближение — *кураи*), как их понимал Басё. Вообще же, сочинение имени керамистом, чайным мастером или владельцем чашки, полагает Наканиси Сусуму, сродни поэтическому комментарию *сан* (букв. «восхваление»), который китайский трактат V в. по теории словесности «Резной дракон литературной мысли» определяет как «прояснение и помощь» вещи. В Китае и Японии *сан* особенно использовались в форме *гасан* — поэтического комментария к живописному свитку, иногда автокомментария к собственному произведению (*дзисан*).

Итак, почему же именно чашки, вывезенные из Кореи (Идо и другие Корай-тяван), сделанные в Японии по корейским образцам (Хаги и др.) или потомками корейцев (Раку, Карацу и др.), занимают высшие ступени иерархии в чайном действе? [7]

Ответить на это поможет история японской керамики.

На рубеже неолита и бронзового века технология изделий из глины с низкотемпературным обжигом (600–800°C) оставалась на преж-

нем уровне, изменились лишь формы и орнамент производимых предметов.

Только в V в. н.э. вместе с корейскими переселенцами в Японию проникли гончарный круг и новая техника обжига. Более тонкая, чем прежде, и водонепроницаемая керамика *суэки*, или *сэки*, обожженная в подземных печах, еще не знала глазури. Ее темной поверхности придавал некоторый глянец расплавившийся пепел от дров. В раннем средневековье (VIII–XII вв.) печи, расположенные в селении Сангэ (восточнее Сэто), где производилось больше всего *суэки*, были поставщиками дома Фудзивара. Гончары Сангэ первыми стали перед обжигом наносить на поверхность изделий размешанный в воде пепел, добываясь некоторого подобия глазури. В поисках лучшей глины мастера Сангэ переселились в Сэто (преф. Айти), и там их ремесло под влиянием китайских технологий получило дальнейшее развитие. В эпоху Камакура там делали преимущественно по заказам буддийских и синтоистских храмов ритуальные вазы для цветов и курительницы, черепицу для крыш, кувшины разного назначения, покрывая их двумя видами глазури — зольной и металлической. На рубеже эпох Камакура и Муромати были основаны печи в горах Мино, ставшие самым крупным в стране центром производства керамики, которую в столице по-прежнему именовали Сэто.

Кроме Сэто в шесть средневековых «старших печей» входили также Токонамэ (преф. Айти), Сигараки (Сига), Тамба (Хёго), Бидзэн (Окаяма), Этидзэн (Фукуи).

Когда в эпоху Камакура дзэнские монахи привезли из Китая порошочный чай и чашки Тэммоку, копии этих чашек стали заказывать в Сэто, ибо только там делалась глазуванная керамика нужного класса.

Варьируя состав металла, гончары научились придавать глазури разные цветковые оттенки. С ростом популярности порошочного чая стало поступать все больше заказов на сосуды для него (*пыирэ*) в китайском стиле и чашки Тэммоку. Расширялась торговля с Сунской, а позже с Юаньской империей, в страну поступало все больше голубого (*сэйдзи*) и белого (*хакудзи*) фарфора.

Согласно легенде, секреты новой керамики в середине эпохи Камакура привез в Сэто некто Като Тодзисиро Саэмон Кагэмаса, побывавший в Китае вместе с основателем дзэнской школы Сото монахом Догэном (1200–1253). И сейчас еще в классификациях печей (*кама-вакэ*) встречается имя Тодзисиро. Во всяком случае, достоверно известно, что именно в Сэто стала впервые применяться китайская технология глазурования. Чашки Кэндзан Тэммоку эпохи Муромати уже мало чем отличаются по качеству от классических китайских чашек. Даже когда в чайном действе перестал доминировать высокий стиль *дайсу-тэмаэ*, в котором применяется преимущественно китайская керамика, в течение всей эпохи Эдо (XVII–XIX вв.) в Сэто производили много чашек Тэммоку. К концу XVI в. в так называемых больших (наполовину выступающих из земли)

печах Мино делали уже довольно изысканную керамику разных цветовых оттенков по заказам чайных мастеров. В эпоху Тэнсё путем быстрого охлаждения в воде научились получать особо интенсивные оттенки черного — *тэнсё-гуро* (черная керамика эпохи Тэнсё), или *хикидаси-гуро* (черная керамика, получаемая методом преждевременной выемки из печи). И это произошло еще до появления знаменитых черных чашек мастера Тёдзиро.

Военные походы Хидэёси периодов Бунроку–Кэйтё (1592–1615) называют еще иногда «керамической войной», поскольку князя Кюсю привезли в свои имения с материка множество корейских мастеров и основали у себя печи. Если раньше глазурованную керамику производили только в Сэто и Мино, то теперь она появилась и в других местах. На западе Кюсю в Карацу (преф. Сага) в годы Кэйтё–Гэнва (1596–1624) у Сэто и Мино возникли серьезные конкуренты. Вначале они делали много бытовой керамики: чашки для риса, чайники *катахути*, горшки, блюда и т.д. Но постепенно чайные мастера оценили строгий и мужественный стиль их прочных кремнистых глин и стали заказывать утварь для чайного действия: цветочные вазы, сосуды для воды, чашки. Применение в Карацу ножного круга и террасных печей (*нобори-гама*), в которых верхние камеры используют температуру нижних, расширило декоративные возможности местных мастеров. Среди форм чашек преобладал прямой конус (он характерен для чашек Идо, Комогаи/Комогаэ и др.). Технику обжига в печах Карацу отличало многообразие внешнего дизайна: Мудзи-карацу, Оку-корай, Мадара-карацу, Э-карацу, Сэто-карацу, Мисима-карацу, Куро-карацу, Дакацу-карацу, Тёсэн-карацу, Хакэмэ-карацу.

Наследниками традиций корейской керамики являются и мастера Хаги. Когда Мори Тэрумото в конце XVI в. получил феодал в Хаги (преф. Ямагути), он в 1604 г. поселил в призмковом городе Мацумото двух вывезенных из Кореи талантливых керамистов — братьев И Чак Кван (Рисякко, впоследствии Сака-но Коразмон) и И Кьён (Рикэй, впоследствии Сакакура Симбэй), основав печи при собственном замке. Вскоре он также призвал к себе на службу Мива Кюсэцу (*ониwa-яки*) Первого. Позже И Чак Кван отправился в поисках хорошей глины в Фукагава в Нагато, где также построил печи для обжига. Эти три семейства основали традицию печей Хаги, главной продукцией которых стали чайные чашки. По форме и окраске они чаще всего воспроизводят стиль Идо, реже — Кохики или Соба-уцуси. Чашки стиля Идо богаты цветовыми оттенками, которые со временем только углубляются, ибо этому способствует проникающий в микротрещины глазури чай. Ценятся чайными мастерами и чашки Мацумото-хаги с блестящей белой глазурью, и Они-хаги, и нечасто встречающиеся Э-хаги с изображением сосны, бамбука и сливы.

В период Адзуты–Момояма в конце XVI в. эстетика *ваби*, развившаяся в творчестве чайных мастеров Сюко, Дзёо и Рикю, перенесла акцент

в чайном действе с герметичного совершенства китайских чашек на «открытые» формы корейских и отечественных, с результата на процесс, с внешнего на внутреннее. Роскошь чаепитий сменилась углубленным созерцанием природы вещей и через нее — собственной сущности. Среди прочих предметов чайной утвари чашка стала главным материальным медиумом, соединяющим мир природы и культуры, «три мира», по буддийским представлениям (прошлое, настоящее и будущее; а также миры желаний, формы и бесформенного), мир сатори и мир иллудзий (по дзэн) и, наконец, всех гостей чайной комнаты в единое целое — именно чашки все касаются самой первой (и не только руками, но и губами), передавая ее друг другу, именно она прежде всего ассоциируется с внешним видом, вкусом и запахом чая.

Неудивительно, что для этого идеально подходят чашки Раку, специально созданные для чайного действия (к примеру, их черный или красный цвет в отличие от китайских селадонов-*сэйдзи* идеально сочетается со светло-изумрудным цветом чайного порошка). Впрочем, излюбленные мастером Рикю черные чашки Раку своей нестандартностью раздражали князя Хидэеси не меньше, чем черный фрак Пушкина (вместо положенного ему по рангу придворного мундира) — Николая I.

Поучителен в смысле постижения идеала «пути чая» в стиле *ваби* феномен корейских чашек Идо, самая знаменитая из которых носит имя Кидзаэмон и имеет утвержденный японским правительством статус «национальное достояние» (*хокухо*). Кроме нее таким статусом в Японии обладают только две чашки Ёхэн-тэммоку эпохи Южной Сун, но они относятся к старинной чайной традиции, а не к новому стилю *ваби* [8].

Чашки Идо производились на юге Кореи с конца эпохи Корай (династия Койо — 918–1392) до начала эпохи Ритё (династия И — 1392–1910).

Первое упоминание о таких чашках в Японии встречается в описании чаепития мастера Ябуноути Сова в 1578 г. В записи 1590 г. сказано, что Ямануэ Содзи нашел «лучшую Идо в Поднебесной» и она попала в коллекцию Хидээси.

Есть легенда, что Идо — имя воина, который привез десять таких чашек из Кореи и пять из них подарил Хидээси, а пять — Иэясу. Последний якобы и предложил называть их Идо, восхищенный вкусом воина. Однако чашки Идо упоминаются в чайных дневниках лет за десять до начала корейских походов. По другой версии, Идо — японская транскрипция названия местности на юге Кореи, где произведена чашка. Подтверждений этому также нет, поскольку первые раскопки в тех районах Кореи начались лишь в 1985 г. Говорят также, что «колодезными чашками» в Киото называли те, что упали в колодец, а потом были выловлены оттуда. В раскопках колодцев действительно обнаруживают много чайных чашек. Однако правдоподобнее всего выглядит объясне-

ние, связывающее название чашки с ее внешним видом. Благодаря довольно крупному размеру, почти правильной конической форме и углублению дна, налитый в нее чай, по-видимому, казался похожим на круглое зеркало воды в глубине старинного колодца.

Судя по всему, сначала Идо было собственным именем какой-то чашки, возможно, той, которой владел Сова, и лишь потом стало родовым обозначением. Такое нередко происходит с чайными именами.

Постепенно к Идо стали прибавлять уточняющие географические названия, обозначающие места длительной «прописки» чашки: Сакаи, Эньан (чайная комната школы Ябуноути). Иногда чашки Идо получают образные имена: «Гора и озеро», «Старый монах» и т.д.

Кидзаэмон — имя первого владельца чашки, осакского купца Такэды Кидзаэмона. В начале XVII в. чашка стала принадлежать князю области Ното Хонда Тадаёси, отчего ее еще называют Хонда-Идо. В 1634 г. она перешла к Накамуре Сосэцу, чайному мастеру из Сакаи. В 1751-м — к роду Ханада, а около 1772 г. ее за огромную по тем временам сумму в 500 рё приобрел князь Мацудайра Фумаи из Мацуэ, у которого была огромная коллекция чайной утвари. Почти не расстававшийся с чашкой при жизни князь в 1818 г. передал свое сокровище сыну Гэттану с напутствием хранить его как зеницу ока.

Однако над этой прекраснейшей из чашек тяготела роковая тайна. Рассказывают, что некий богатый любитель, когда-то владевший ею, подозрительно быстро разорился и даже стал прислужником в квартале развлечений Симабара, но не желал продавать чашку. Тогда все тело его покрылось нарывами, и он умер. Пошли слухи, что чашка несет в себе некое проклятие, но князь Мацудайра, зная о том, все же купил ее. Сам он дважды покрывался нарывами, и жена молила его продать чашку, но он не расстался с ней, а передал сыну, после чего болезнь поразила и того. После смерти князя в 1822 г. семья решила передать чашку на хранение священникам храма Кохоан, подчиненного монастырю Дайтокудзи, где находились фамильные захоронения. Видимо, буддийский экзорцизм подействовал — с тех пор о проклятии чашки ничего не слышно. Или дело в том, что чашка наконец нашла себе идеальное жилище?

Уже Такэно Дзё (1502–1555), один из создателей стиля *ваби*, владел чашкой Идо по имени «Гора бессмертных» (*хоорай* от кит. *пэнлай*), хотя в сохранившихся чайных дневниках не упоминаются случаи ее использования в чайном действе.

У Рикю не было классических больших чашек Идо, только маленькие, одна из которых входила в портативный набор чайной утвари в ларце (*тябако*). Зато он обладал выполненной в технике Идо шкатулочкой для благовоний (*хого*).

Знаменита коллекция чашек воина и чайного мастера Хосокавы Сансая (1562–1615). Его «Хосокава Идо» вместе с «Кидзаэмоном» и «Кага Идо» причислялись к «трем лучшим Идо в Поднебесной». Впоследствии все эти три чашки вошли в коллекцию князя Мацудайры Фумаи.

Один из семи гениальных учеников Рикю, смелый новатор в чайной керамике Кобори Энсю (1579–1647) имел в своем распоряжении малую Идо — Року Дзидзо, т.е. «Шесть Дзидзо» (он нашел ее в местности с таким названием в районе Удзи, знаменитом своими чайными плантациями). Однако в его время слава чашек Идо уже померкла. Большим спросом стали пользоваться чашки меньшего размера. В 1630–1640-е годы возродился интерес к китайской керамике и фарфору. Да и продукция отечественных керамистов заметно потеснила корейскую. Теперь чайную утварь уже не «высматривали» среди бытовой керамики, но заказывали по своему вкусу.

Однако влияние привозной керамики, старинной и современной, не исчезло. Знатоки требовали от японских мастеров тех стандартов, которые сложились в их сознании под влиянием работ безвестных корейских гончаров. Бережным отношением к традиции Идо прославились печи Хаги. Это заметно, например, в знаменитой чашке XVII в. «Князь» (*даймэ*), принадлежавшей семейству Мори, патронов мастерских Хаги. И ныне мастера Хаги продолжают развивать стиль Идо.

Историк керамики Окуда Сэйити признается в работе 1930-х годов, что дать общее определение стилю Идо очень сложно, ибо критерии классификации основаны на очень тонких, трудно выделяемых формальных признаках. Главное значение имеют запечатленная в чашке динамика вращения гончарного круга и процесса «срезания» с него чашки, степень смелости и энергичности движений керамиста или, наоборот, его осторожности и трепетности. Все это сказывается в едва уловимых линиях изгибов. Окраска глазури, размер и сконцентрированность трещинок и складок на ней, направления потеков, формирование внутреннего пространства подставки-*кодай* и рисунок глазури на ней, утолщение наподобие бамбукового колена около *кодай* — для точной оценки всего этого требуются длительные «чайные паломничества» и наблюдение многих шедевров в процессе чайного действия. Даже самые совершенные изображения, трехмерные фотографии и компьютерные модели тут не помогут.

Между тем уже к концу XVI в. среди знатоков чая из всех сословий керамистов и купцов сложилось представление о семи канонических признаках, которыми должна обладать чашка Идо:

1. Выступающее кольцо у основания-*кодай*, напоминающее утолщение бамбукового колена. Может появиться в процессе слишком быстрого формирования подставки, а может быть сделано специально, чтобы зацепиться за него, когда чашка в перевернутом виде опускается в чай с раствором глазури. Дно снаружи вырезано спиральной линией, образующей утолщение, напоминающее шапочку *токин*, которую носили аскеты *ямбуси*.

2. Следы керамических кружков, отделявших чашки друг от друга при обжиге, на основании-*кодай* и внутри чашки (у нижних и верхних чашек в стопке эти следы только с одной стороны).

3. Бока чашки раскрываются по спирали, что говорит о слишком поспешных движениях рук мастера во время вращения гончарного круга.

4. Неровные верхние края — также результат поспешной обработки.

5. Продавленное лопаточкой керамиста углубление в днище чашки (*микоми* — место, куда «стекает взгляд»), называемое *тядамари* (чайная лужица) или *кагами* (зеркало).

6. Большой внутренний объем чашки, позволяющий очень удобно двигать бамбуковым веничком и открывающий свободный доступ потокам воздуха.

7. Наличие «лепестков сливы» (или «акульей кожи») на *кодай-ваки* и *кодай*. Так называются застывшие капли глазури, не стекшие вниз из-за неровностей поверхности.

В процессе формирования представлений о каноне Идо не только определились названные признаки чашек, но и сложилась особая группа знатоков, умеющих безошибочно выделять эти признаки, обладающих профессиональным языком, способных точно оценить мастерство исполнения (*сакуюки*) чашки.

Это привело к выделению подвидов Идо. «Кидзаэмон» принадлежит к группе *Ооидо* (больших Идо), а кроме того, различаются:

1. Ао-идо — не с обычным для этих чашек коричневато-желтым оттенком плода мушмулы, а с голубоватым.

2. Ко-идо — малая Идо.

3. Коканню — Идо с особо мелкими трещинками на глазури.

4. Идо-ваки — букв. «возле Идо» — чашки, напоминающие Идо некоторыми признаками.

Во избежание неверных трактовок чайные мастера не любят показывать свои сокровища вне контекста чайного действия, а потому многие чашки-шедевры из частных коллекций и теперь доступны лишь избранным. До конца XIX в. взглянуть на чашку Кидзаэмон в храме можно было только с разрешения семейства Мацудайра. Другая знаменитая Идо из монастыря Дайтокудзи впервые была представлена публике только в 1985 г., и в честь этого события был выпущен специальный каталог.

В 1991 г. чашка Кидзаэмон впервые экспонировалась за границей, в Национальной галерее искусства в Вашингтоне, причем ее постоянно сопровождал в пути настоятель храма Кохоан Кобори Такутан, заботясь о том, чтобы она не слишком долго находилась под иссушающим светом ламп, чтобы ее вовремя искупали в горячей воде и уложили в четыре последовательно вкладывающихся друг в друга деревянных ларца.

Впервые увидев эту чашку, формой напоминающую цветок повилики (*асагао*), а цветом — коричневато-желтый плод мушмулы (*бива*), иссле-

дователь народных ремесел Янаги Соэцу (1889–1961) испытал, по его словам, сложное чувство. С одной стороны, он очень живо представил себе, как ее в привычном ритме сельских работ из глины, взятой за домом, сделал обыкновенный корейский крестьянин. А с другой — его поразила точность взгляда японских чайных мастеров, сумевших за внешней грубостью и неказистостью этой чашки разглядеть свой идеал полного слияния функционального (ё) с эстетическим (би).

Чтобы понять, как предмет крестьянской утвари мог быть так легко «канонизирован» в чайном действе, нужно знать основы эстетики *ваби*.

Пройдя этапы умозрительно-ностальгического (*аварэ*) и трансцендентного (*югэн*) идеала, японская средневековая эстетика выработала особую категорию *саби*, что означает некую сложную взаимосвязь со всем сущим и одновременно реальную отрешенность от всего — настроение, переживаемое только в состоянии, близком к «муга» (безличность). Ощущение *саби* в человеческих, временных измерениях называют *ваби*.

Одним из практических воплощений идеала *саби* могут служить коллективные поэтические цепочки *рэнга* во времена поэтов Синкэя (1406–1475) и Соги (1421–1502), а точнее, сам процесс их сочинения, когда участники стремились раствориться в общем потоке, сосредоточиваясь не столько на своей строфе, сколько на общем ритме. В виде *ваби* это перешло в цепочки *рэнку* в более поздней поэзии *хайкай*.

По-своему к этому же идеалу шел дзэнский философ и поэт Иккю (1394–1481). Именно под его влиянием Мурата Сюко (1423–1502) провозгласил тождество Чая и Дзэн (*тядзэн итими*). А основоположник стиля *ваби* в чайном действе Такэно Дзё (1502–1555) занимался сочинением поэтических цепочек под руководством ученика Соги Сандзёни-си Санэтака (1455–1537).

Учившийся у Такэно Дзё «пути чая» Сэн-но Рикю (1522–1591), помимо прочего, изменил соотношение чайного сада (*родзи* — букв. «росистая земля») и чайного интерьера (*тясицу*), устранив привычное для японцев переходное пространство открытой галереи и практически соединив сад с чайной комнатой.

Сад и гора вдали
Дрогнули, движутся, входят
В летний раскрытый дом

Басё

Перевод В.Марковой

Если продолжить это движение макрокосма природы в микрокосм чайной комнаты, то можно сказать, что идеальная чашка — тоже продолжение сада, особенно его сконцентрированной в виде камней и песка формы *карэ-сансуй* (задача последнего — продвинуть пейзаж внутрь сознания созерцателя). Не случайно внешний вид поверхности чашки

называют тем же словом, что и природный ландшафт, — *кэсики*, неровные края — «горной дорогой» (*яма-мити*) и т.д. Так «сделанное» соединилось с реально существующим, пространство человеческой активности — с пространством «божественной компетенции» (*ками-макасэ*). Еще теоретик театра Дзэами (1364–1443) объяснял в своих трактатах разницу между зоной профессиональной ответственности актера (*тэдатэ*) и таинственной областью самосущего Цветка (*хана*). Чувствуя качественную разницу между этими двумя аспектами бытия, японцы научились создавать между ними некую пограничную область (*ма*), в которой процесс любого творчества остается открытым, незавершенным и в которой всегда есть место для «несотворенного», «случившегося», «проросшего». А для привлечения внимания к этим переходным зонам их отмечают разного рода пограничными маркерами — *кэжikai* (между садом и чайной комнатой таким пограничным барьером является узкий лаз — *нидзири-гути*). Так формировалась особая «квантовая эстетика» японской традиционной культуры, переносившая акцент с вещей на взаимоотношения между ними, на процесс их возникновения, развития и перехода в другие вещи. В этом и состоит неуловимость духа *ваби*, представляющего собой общую составляющую всех этих движений и продолжающего беспрерывно меняться.

Чайное действо — это мир *самадхи*, возвращенный в мир форм, но уже иных — в «тонком теле». Предметы при этом становятся как бы прозрачными, они, как и *дхармы*, по буддийским представлениям, существуют только во взаимосвязях.

Чайная чашка в этой эстетике представляет собой переход процесса ее создания (в котором есть много непредсказуемого) в процесс ее использования в чайном действе, на которое влияют множество факторов, заставляющих ее каждый раз представлять в иных своих ипостасях.

Так, чашки ученика Рикю Фуруты Орибэ (1544–1615) приобрели угловатую форму не просто по прихоти мастера. Это своего рода ответ на все большее округление пространства чайной комнаты (сглаженные углы *нуримабаси*, обнаженная конструкция крыши с круглыми балками, все большее применение бамбука и т.д.). Это соответствует универсальному принципу баланса (*ва*), который, например, проявляется в том, что мелкие предметы во время чайного действия берутся более широким движением руки, как бы увеличивающим их, тяжелые поднимаются чуть быстрее и выше, чем легкие, что как бы лишает их части веса. Сказались в чашках Орибэ и более мирный дух его времени, и атмосфера игры, проникшая в чайное действо.

Есть еще одно очень важное — этическое — следствие эстетики *ваби*. Для опытного мастера — это знак преодоленного совершенства и возвращения в мир «открытого» бытия, где истина еще не состоялась, а потому не может быть ничьей монополией, и где происходит свободное взаимодействие энергий — *кии*.

Именно поэтому чашка способна быть коммуникативным каналом общения с макрокосмосом, зеркалом, отражающим наше «изначальное лицо» (*хонрай мэmmoку*) и помогающим нашей «космической самоидентификации», каковыми служат и трехстишия великого поэта Мацуо Басё (1644–1694). Катарсис подобного созерцания затрагивает не только эмоции, но и сами инстинкты, психофизиологические рефлексy.

Именно в этом таится секрет того, как японцы осваивают чужую культуру — они воспринимают ее как природное окружение и стремятся войти в нее, так же как и в природу, через особым образом выстроенные коридоры.

Мир «смирненного чаепития» (*вабитя*) сосредоточен и молчалив, здесь дают высказаться вещам, причем речь идет только о главном.

Это иностранцу язык молчания приходится переводить в слова, отчего возникает иллюзия чего-то очень сложного и символически-церемониального.

Но в поисках аналогов нет нужды забираться в дебри восточной философии — точно так же общаются с внешним миром в своих играх дети «досоциального возраста» и на таких же точно «открытых» информационных структурах зиждется фольклор любого народа.

Закончим словами Янаги Созю: «Когда я держал Идо „Кидзаэмон“ в руках... она, казалось, подсказывала мне продолжать начатое дело. Я словно получил подтверждение, что путь позади меня и путь впереди — верны» [8].

Литература

1. *Такэути Минору*. Тюоку кисса сива (Китайские поэтические истории о чае). Киото, 1982.
2. Каппо Ф. Плоть дзэн, кости дзэн. М., 1993.
3. *Сасаки Саммай*. Тяки то соно асукаи (Чайная утварь и обращение с нею). Киото: «Танкося». Классификации чайной утвари, история династии Раку, описание структуры чайной чашки дается по этому изданию.
4. *Игнатович А.* Чайное действо. М., 1997.
5. Садо дзитэн (Энциклопедия «Путь чая»). Токио: «Токёдо-сюппан». 1970. Традиционные названия чайных чашек взяты из этой энциклопедии и из периодического издания «Танко» (т. 46).
6. Танко («Даньцзяо» — общение мудрых — из «Чжуанцзы»). Т. 46, № 12. Киото, 4-й год Хэйсэй.
7. Нагоми (Мягкость), № 4. Киото, 1998. Очерк истории керамики Сэто, Карацу и Хаги основан на этом издании.
8. Chanoyu Quarterly, no. 71. Kyoto, 1992. История чашки Кидзаэмон описана в данном журнале.

Все иллюстрации для данной статьи любезно предоставлены издательством «Танкося».

Ширма — вещь и картина

Каждый, кто хотя бы немного знаком с японской живописью, не мог не обратить внимания на то, что очень многие картины исполнены на ширмах. Ширмы с росписью встречаются и в других странах дальневосточного региона. Но, пожалуй, лишь в Японии такая форма живописи получила широкое распространение и заняла важное место в истории изобразительного искусства.

Вещь и человек имеют глубокие обоюдные связи. Возникая из какой-либо потребности, вещь без человека существовать не может. Любая вещь, в том числе и ширма, свидетельствует о потребностях человека и косвенно о его образе жизни, его конкретном умении «делать» вещи. Из всего этого возникает душевная связь человека и вещи, а вещь «заражается» человеческим началом, одухотворяется и выходит из сферы чисто «полезного» в более высокую, духовную сферу¹.

Из всех вещей, сопровождавших в Японии жизнь человека, составлявших его микромир, ширма в наибольшей степени была связана с пространством, разделением помещений, организацией интерьера.

В отличие от картины-свитка (*какэмоно*), помещавшегося на стене, или горизонтального свитка (*эмакимоно*), развертывавшегося на низком столике, ширма, состоящая, как правило, из нескольких панелей, — предмет мобильный. Она может быть сложена, перенесена. Условно ее можно назвать «малой архитектурной формой». Но при этом ширма

¹ Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995, с. 8, 9.

имеет свою собственную «вещную сущность» и живет наряду с другими предметами в храме, во дворце, жилом доме. В каждой среде ширма с росписью выполняла и свою особую, духовную функцию уже в силу принадлежности к искусству, всякий раз имея различное смысловое содержание.

В культуре средневековой Японии мир вещей, окружавших повседневную жизнь людей даже высокого социального ранга, был сравнительно невелик. Можно сказать, что на протяжении всей истории японский быт не был загроможден вещами. Отчасти это определялось природными условиями с частыми землетрясениями, что влияло на материал строительства (главным образом дерево) и обусловило использование каркасной конструкции зданий, лучше противостоящей силе подземных толчков. Опыт жизни на земле, вздрагивавшей почти ежедневно, выработал особую дисциплину и сдержанность в формировании предметной среды.

Наилучший пример — традиционный дом с его не заполненным вещами интерьером, преобладанием пространства над предметом, а это уже некое определяющее свойство культуры. Такой интерьер демонстрировал уважение к пространству как таковому, его самостоятельную ценность. Недаром Дзюнитиро Танидзаки в эссе «Похвала тени» сравнивал традиционный дом с раскрытым над головой зонтом, что означало возможность постоянного соприкосновения природного и культурного пространства. Возможно, в коллективном сознании нации сохранялся образ сакрального пространства церемониального двора древних синтоистских святилищ, где предполагалось пребывание божества — *ками*. В исследовании, посвященном святилищу в Исэ, известный архитектор Кендзо Тангэ писал о свойственном древности, но сохранявшемся и позднее умении «мыслить образами пространства», а не просто осознавать его как место размещения чего-либо: «...пространство в японской архитектуре — природа сама по себе, пространство, дарованное природой. Даже если это пространство ограничено, оно не образует независимый мир, отдельный от природы, оно рассматривается в теснейшей связи со своим окружением...»².

С распространением буддизма отношение к пространству как ценности поддерживалось концепцией пустоты (*шуньята*) как потенции всего сущего, источника возникновения материального мира, в том числе и вещей.

В свойственном национальному сознанию представлении о целостности пространства, его неразделимости на отдельные самостоятельные зоны ширма получала особую роль. Она всегда лишь условно отделяла одну часть интерьера от другой, что имело существенное значение в самых разнообразных ситуациях.

² Кендзо Тангэ. Архитектура Японии. Традиции и современность. М., 1976, с. 28, 29.

Появление и исчезновение вещей в японском доме (всегда по мере надобности убираемых в специальные шкафы) было манифестацией идеи временности, бренности бытия — *мудзё*, также связанной с буддизмом и стойко сохранявшейся в сознании (или подсознании) народа.

Как известно, в японской культуре существовало представление о том, что вся среда обитания есть целостность, где природное и созданное человеком не просто соприкасаются, но органично существуют в единстве и гармонии. Это влияло на весь склад мышления, в том числе мышления художественного, ибо воображаемый, творимый художником мир был ориентирован на природу, с ней сопоставлялась вся внутренняя жизнь человека, из ее явлений рождались те всеобъемлющие метафоры и символы, которые становились выражением основных миропредставлений народа.

Характер природы, которая всегда перед глазами, не может не влиять на формирование национальных особенностей культуры, на возникновение определенного идеала красоты. Обращенность к природе как идеалу составляла главную особенность художественного освоения мира, ставшую чертой национальной психологии и методом, который можно назвать ключевым в понимании смысла многих произведений японского искусства. При сохранении этой особенности на протяжении длительного исторического периода могли меняться эстетические представления, конкретные приемы изобразительного языка и даже формы в поэзии, живописи и других видах творчества. Природа как таковая оставалась неизменной, но менялась в сознании воспринимающих ее людей, что влияло на образ природы в художественном пространстве стихотворения, романа, росписи на ширме.

Ощущение целостности мироздания, формировавшееся в древности на основе пантеизма синто, а позднее поддержанное буддизмом с его доктриной наличия «естества Будды» (*буссё*) как в живых существах, так и в предметах, на протяжении средневекового периода проявлялось на всех уровнях японской культуры. Свойственное буддизму махаяны утверждение о том, что единичное содержит в себе общее, а общее — все единичное, снимало оппозицию человека и окружающего мира³, включавшего в себя как нерукотворную природу, так и все бывшее результатом деятельности людей. Способность мышления устанавливать связи единичного со всеобщим открывала возможность восприятия вещи как части не только материального, но и духовного мира. Это оказало существенное воздействие на коллективное сознание, что отразилось как в культе природы, так и в отношении к «деланию» вещей.

Только учитывая особенности национального мировосприятия, можно понять и объяснить отношение к любой вещи как к живой, имеющей

³ *Игнатович А.Н.* «Среда обитания» в системе буддийского мироздания // *Человек и мир в японской культуре.* М., 1985, с. 52.

душу (*тама*), и соответственно к ее созданию, стремлению наилучшим образом выявить как ее материальные функции, так и духовный смысл. Это тем более важно, когда речь идет о таком предмете, как ширма с ее изначальной двойственной функцией в жизни людей — материальной порой даже в меньшей степени, чем духовной.

Известно, что самые ранние образцы ширм были привезены из Китая еще в VIII в. Возможно, что первые ширмы представляли собой экраны и ставились перед входом в помещение, ибо считалось, что злые духи могут двигаться только по прямой, и таким образом им преграждался путь. В Китае наиболее распространенными были экраны и ширмы-триптихи. В Японии самыми популярными стали двухстворчатые и шестистворчатые ширмы, хотя были и из восьми створок. Обычная высота ширм около 150–160 см, а длина до 360 см. Для ширм (*бёбу*) употреблялась особо прочная бумага «гампи» ручного производства. Исполнялись росписи на отдельных листах на полу, затем мастер укреплял их на внутренней раме и закреплял еще раз на внешней из полированного дерева. Для золотого фона на бумагу наклеивали квадраты из фольги. Створки ширм очень плотно примыкали друг к другу, так что, когда ширма была полностью развернута, оставался лишь узкий зазор. Художник мог игнорировать форму стоящей ширмы с находящимися под углом друг к другу створками и расписывать всю плоскость как единую. Но крупные живописцы учитывали эту особенность и создавали композиции с соответствующим ритмическим построением и привычным для восточного глаза движением взгляда справа налево (как при чтении иероглифического текста), а также заниженную точку зрения человека, обычно сидящего на циновках пола.

В сокровищнице Сёсоин хранятся китайские ширмы, украшенные стихотворными надписями, выполненными тушью на фоне узора с птицами и цветами. Створки ширм сделаны из шелка и обрамлены парчой, что было характерно и для самых ранних японских ширм. Образцов японских ширм с живописью ранее IX–X вв. не сохранилось, но имеются многочисленные упоминания в поэтических антологиях о том, что некоторые стихи предназначались специально для ширм.

Японский ученый Накадзава Нобухиро пишет, что в «Энгисики» упоминается синтоистский ритуал Дайдзёсай — праздник нового урожая и подношения риса богам, а также совместной трапезы с богами императора и его семьи. При этом исполнялись специальные циклы песен и использовались ширмы со стихами (*бёбу-но ута*). Об этом есть упоминания и в других средневековых текстах⁴.

В пояснении-*хасигаки* к стихам о кленовых листьях, плывущих по реке Тацута, прославленного поэта Аривару Нарихира говорится, что они были написаны под впечатлением от росписи на ширме. Это зна-

⁴ Ермакова А.М. Речи богов и песни людей. М., 1995, с. 70.

чит, что не только стихи вдохновляли живописцев, исполнявших ширмы, но было и обратное влияние.

Сведения о появлении живописи на японские сюжеты относятся к концу IX в. и связаны с развитием архитектуры так называемого стиля *синдэн-дзюкури* дворцов и жилых покоев представителей аристократического сословия. Эта жилия архитектура была основана на местных строительных принципах в отличие от китайских, преобладавших в то время в культовой архитектуре. Конструктивные особенности архитектуры *синдэн* создавали предпосылки для появления ширм, которые наряду с занавесами разделяли единое большое внутреннее пространство. Очень скоро ширма стала любимым предметом украшения в жилищах высшего сословия, одновременно выполняя утилитарную функцию. На ширмах соединялись живопись, каллиграфия, стихотворные строки.

Изображения ширм с росписями можно видеть на горизонтальных свитках живописи, относящихся к XII–XIV вв., но воспроизводящих, видимо с большой достоверностью, дворцовые интерьеры предшествующих столетий, т.е. эпохи Хэйан.

К первой половине XII в. относятся живописные свитки с иллюстрациями к знаменитому роману Мурасаки Сикибу «Гэндзи моногатари», приписываемые художнику Фудзивара Такаёси. Так, на свитке к главе «Касаваги» справа хорошо видна ширма из нескольких створок с пейзажными мотивами и парчовым обрамлением каждой створки. Наряду с занавесами ширмы изображены в сцене из главы «Адзумая» и др. В самом тексте романа постоянно встречаются описания разнообразных вещей, в том числе и ширм. Это впечатления от вещей героев повествования, образы, возникающие в их сознании, очень важные для понимания не только среды жизни, но и внутреннего мира персонажей Мурасаки. «Четырехстворчатая ширма, стоявшая за креслом, дар принца Сикибукё, отличалась необыкновенной изысканностью и, хотя изображены были на ней всем известные картины четырех времен года, горы, реки и водопады, привлекала внимание причудливой, своеобразной красотой»⁵.

Очень отчетливо видны ширмы с пейзажными мотивами на свитках «Касуга гонгэн кэнки» художника Такасина Такаканэ 1309 г., на свитках «Боки эмаки» 1351 г., «Хонэн Сёнин Гёдзё» начала XIV в. и др.

Важно подчеркнуть, что именно хэйанская эпоха открыла в национальном сознании путь к эмоциональному отношению к вещи, что стало важнейшим вкладом в духовное развитие человека, отразившееся в литературе и искусстве последующих веков. Эстетизация восприятия окружающего мира, в том числе и отношение к вещам, к ближайшей к человеку предметной среде, стремление открыть красоту и очарование (*аварэ*) во всем, будь то меняющиеся приметы года или тщательно по-

⁵ Гэндзи моногатари, гл. «Вакана». Т. 3. М., 1993, с. 34. Пер. Т.А.Соколовой-Делюсиной.

добренные тона одежды, нежный узор лаковой шкатулки, гребня для волос, — все останавливало взгляд, обсуждалось, записывалось в дневниках. Культура заинтересованного отношения к вещи стала с тех пор характерной чертой национальной психологии и не может не принимать себя во внимание при разговоре о ширме, ее месте и роли в разные периоды японской истории.

Ширмы нашли широкое применение и в храмовых интерьерах, где наряду с изображениями персонажей буддийского пантеона значительное место занимали картины природы. Пейзажные ширмы из храма Тодзи, относящиеся ко второй половине XI в., — один из наиболее интересных памятников, по которому можно судить о постепенном преодолении китайского влияния и сложении национального стиля живописи. На большинстве ширм этого типа изображался на фоне пейзажа легкий павильон с фигурой созерцающего мир отшельника-поэта или сцены посещения друг друга мудрецами.

Как отмечают японские ученые, такие ширмы принадлежали храмам школы Сингон и использовались во время церемонии посвящения в тайны эзотерического буддизма, т.е. имели религиозные функции.

В одном из сочинений основателя школы Кукая говорится: «Вечная истина (*matxama*) превосходит чувственное, но лишь посредством чувственного может быть постигнута... Сокровенное учение столь глубоко, что трудно выразить его на письме. Однако с помощью картин неясности могут быть рассеяны... Таким образом, тайны сутр и их комментарии могут быть выражены искусством... Посредством искусства осознается совершенное состояние»⁶.

Утверждение учителей эзотерического буддизма о том, что через художественный образ лежал путь к слитной с ним сакральной истине, ибо сама природа творчества сакральна и ведет к воссоединению двух начал — сакрального и художественного, необходимо учитывать при анализе произведений искусства, в том числе и росписей ширм. В учении Кукая говорилось, что искусство, природа и учение — триедины, что истина может быть выражена в искусстве косвенно через реальные предметы, открытые восприятию человека, но имеющие глубинный сакральный смысл. Это отразилось на формировании структуры художественного образа, на поэтике росписи ширм. Если в литературной поэтике главной особенностью была многозначность образа, раскрывающаяся в слове путем ассоциаций, символов, намеков, указывающих на некую скрытую суть, чаще всего путем сопоставления человеческих чувств с явлениями природы, то отчасти это можно отнести и к произведениям живописи, а рассматривая росписи ширм, видеть в них не только деревья, цветы, травы, но и нечто большее: красоту, тождественную истине.

Развитием идеи храмовых ширм, употреблявшихся в ритуалах эзотерического буддизма, можно считать более позднее произведение неиз-

⁶ Буддизм в Японии. М., 1993, с. 161, 162.

вестного художника середины XVI в., исполненное в традициях так называемой школы Тоса. Это парные шестистворчатые ширмы «Пейзаж с солнцем и луной» из храма Конгодзи. В отличие от более ранних ширм в них ощущаются реалии японской природы, хоть и преобразованные фантазией живописца. Правую ширму можно трактовать как изображение весны и лета, а левую — осени и зимы, т.е. ширмы написаны в ставшем уже традиционным жанре *сикки-э* («четыре сезона»). В исполнении ширм художник использовал некоторые приемы ремесленных техник, применявшихся мастерами-лакировщиками, например *кириканэ*, когда поверхность посыпалась мелкими кусочками золотой фольги и затем зашлифовывалась, создавая отражающую свет, мерцающую фактуру. Солнце передано диском из золота, а серп луны — из серебра. Этим художник обогащал впечатление от ширмы как вещи, призванной украшать помещение.

Но в то же время это произведение — образ мироустройства, его постоянства и движения. Здесь в художественном образе содержится идея сакральной упорядоченности жизни природы как главного закона жизни вообще, в том числе и включенного в природную среду человека. Можно говорить о том, что эти ширмы были одним из символических выражений идеи мироздания, а не просто изображением времен года.

Усиление влияния буддийской школы дзэн на японскую культуру с конца XII в. отразилось и на судьбах живописи, хотя воспринятое из Китая учение претерпело значительную адаптацию к местным условиям — идеологическим, социальным, и отчасти художественным. Дзэн проявлял повышенное внимание к эстетической деятельности с ее воздействием на подсознание, обращением не к логике, но к интуиции, считая, что результаты такой деятельности открывают путь к постижению истины. Вслед за учителями эзотерических школ буддизма наставники дзэн видели в искусстве с его метафорическим, полисемантическим языком возможность для каждого человека с его индивидуальным жизненным опытом открыть нечто высшее, лежащее за пределами эмпирической реальности, пережить «просветление» (*сатори*).

Укрепление связей с Китаем способствовало появлению в дзэнских монастырях произведений многих выдающихся живописцев, в том числе пейзажей, исполненных в монохромной технике (по-японски — *суйбоку-га*). Первые японские дзэнские художники — Гукэн, Ситан, Као, Минтё — изображали патриархов школы, буддийских святых, символических животных и растения. Но главное — они осваивали каноническую систему китайского концептуального пейзажа *шань-шуй* (яп. *сан суй*) — «горы-воды» не только тематически, но и как главную идею беспредельного пространства — носителя сакрального космического начала. В подражание китайским классикам японские живописцы исполняли свои картины главным образом на свитках. Одним из первых, кто сделал попытку перенести на ширму пейзаж в технике *суйбоку*, был Сьобун.

Ему приписываются ширмы на китайский канонический сюжет «Восемь видов рек Сяо и Сян» и шестистворчатая ширма по мотивам четырех времен года. По сравнению с пейзажными свитками *сан суй* такие ширмы имели целый ряд особенностей. Основная задача ориентированного по вертикали свитка состояла в передаче как можно более далекого пространства, беспредельной воздушной среды, в которую были погружены все предметы и частью которой должен был ощутить себя зритель, стремящийся к постижению истины мироздания. В таком пейзаже сама плоскость картины как бы отрицалась, уничтожалась. Напротив, стоявшая на полу ширма была сама по себе материальной вещью, и художник не мог не ощущать этого или не считаться с этим. Разворачивая на всех створках ширмы единую композицию, он создавал горизонтально ориентированное пространство, композиционно замыкая его сверху и снизу и тем самым уплощая, делая менее глубоким. Хотя Сюбун использовал традиционные элементы китайского пейзажа, но, лишенный безбрежной пространственной среды, его пейзаж терял возвышенную духовность, приобретал качества сценической условности.

Близкие к этому новые черты можно заметить и у знаменитого ученика Сюбуна — Тойо Ода (Сэсю). В его «Длинном свитке пейзажей» сама форма картины предполагала отказ от воспроизведения уходящего в беспредельность пространства и одновременно укрупнение и выделение изображений переднего плана, приближенных к плоскости картины. Отсюда и гораздо *большая*, чем в других работах, конкретность в передаче форм, отсюда естественный переход к росписи ширмы и обращение к жанру «цветы и птицы» (*камёга*). Его пара шестистворчатых ширм может трактоваться как вариант мотива сезонов года: на одной из ширм написана зимняя сцена с заснеженным берегом реки и белым склоном горы, а на другой — летняя сцена с сосной, журавлями, цветами лотоса. При этом Сэсю и тут сильно укрупнил формы переднего плана, добываясь впечатления их приближенности к плоскости ширмы. К монохромной живописи он прибавил легкую подцветку не столько для правдоподобия в изображении скал, деревьев, цветов, сколько для декоративного эффекта. С этой же целью Сэсю произвольно увеличивал или уменьшал отдельные элементы, что вело к изменению акцентов в самом языке живописи, его отличию от работ на свитках. Это влияло на изменение самого изобразительного языка, но одновременно и на восприятие ширмы зрителем.

В дальнейшем стремление различными приемами скрадывать пространственную глубину, приближать изображение к плоскости ширмы станет одной из важных проблем изобразительного языка мастеров росписей. Это позволяло более органично воспринимать ширму в интерьере, где, как правило, не было большого «отхода» от картины и приходилось рассматривать ее с близкого расстояния. Так складывался отмечаемый многими исследователями специфический эффект «су-

женного зрения», когда мотивом картины могло стать одно дерево — кипарис, сосна, цветущая слива.

Как уже отмечалось, существование ширмы-вещи было связано с архитектурой, с конструкцией интерьера. Наряду с архитектурой *синдэн*, характерной для периода Хэйан, с конца XII в. постепенно начинает складываться новый тип жилой архитектуры пришедшего к власти военного сословия — архитектуры *букэ-дзукур*, где были освоены элементы крестьянского дома, а к XV в. формируется архитектура *сёин-дзукур*.

Многие принципиальные детали архитектуры *сёин* были восприняты из жилых покоев буддийского монастыря (специальная ниша-*токонома*, где помещался свиток живописи или каллиграфии, окно и под ним подоконник-стол для чтения и письма — *цукэ-сёин*, рядом устраивались полки — *тигайдана*). Помещения разделялись с помощью раздвижных перегородок-*фусума*, представлявших собой раму, с двух сторон затянутую бумагой. Такие же по конструкции перегородки-*сёдзи* с бумагой, пропускавшей свет, отделяли интерьер от внешнего пространства. Пол покрывали соломенные маты-*татами*, имевшие стандартный размер и ставшие модулем всей конструкции. На полу сидели во время еды и различных занятий, спали на специальных матрацах, убиравшихся днем. Все эти новшества оказали важнейшее влияние на организацию интерьера и сам образ жизни. Постепенно и в монастырях, и в резиденциях военной знати распространился обычай украшать *фусума* росписью, и они превратились в основной декоративный элемент внутреннего пространства. Модными стали росписи по золотому фону, и само их количество, как и художественные качества, стало признаком власти и богатства владельца. Кроме того, росписи по золотому фону приобрели и утилитарную функцию. Поскольку большой свес кровли был необходим, чтобы предохранить бумажные *сёдзи* от дождя, он сильно затенял внутренние помещения, постоянно находившиеся в полумраке. Золотая поверхность росписей выполняла роль отражателя световых лучей, делая помещения более светлыми. Как это часто бывало в японской культуре, необходимое и полезное вскоре было осмыслено с эстетической точки зрения и повлияло на сложение нового стиля росписей не только на *фусума*, но и на ширмах.

XVI век — время высочайшего расцвета японской монументальной живописи *сёхэйга* — росписей на *фусума* и ширмах. Среди множества живописцев разных школ самой выдающейся личностью был, безусловно, Кано Эйтоку. Он не только нашел свою яркую индивидуальную манеру живописи, но и сумел выразить в своем искусстве главные особенности эпохи с ее утверждением идей могущества, власти, богатства. Военные диктаторы конца XVI в. Ода Нобунага и Тоётоми Хидэёси, придя к власти силой оружия, стремились прославить себя строительством грандиозных укрепленных замков, внутренние помещения которых по-

мимо оборонительных функций должны были поражать невиданной роскошью парадных залов: их стены были украшены росписями по золотому фону. Как известно, японский город не имел площадей, предназначенных для государственных и общественных церемоний, такие акции имели форму приемов во дворцах правителей, где внутреннее убранство и указывало на их богатство и власть.

Первым художником, приглашенным для выполнения этих грандиозных заказов, был Кано Эйтоку. Безусловно, он был захвачен пафосом, размахом того, что происходило перед его глазами, необычностью собственной задачи и необходимостью найти в искусстве формы, адекватные социально-историческим переменам в стране. Коренным образом менялись функции живописи и ее предназначение. Бурные исторические события и рожденные ими общественные идеи в сознании Эйтоку превращались в новые, невиданные образы его росписей, где традиционные природные мотивы наполнялись новым смыслом.

Несмотря на то что замки с многочисленными росписями Кано Эйтоку и работавших под его руководством мастеров были позднее полностью разрушены и погибли, созданный им новый стиль пережил художника и воплотился в произведениях нескольких поколений его учеников и последователей. Кисти Кано Эйтоку принадлежали и ширмы, но сохранилось лишь несколько приписываемых ему произведений, в том числе восьмистворчатая ширма «Кипарис», возможно первоначально представлявшая собой фрагмент настенной росписи. На ширме изображена часть гигантского ствола с могучими искривленными ветвями и тонкими побегам с мелкими листьями. Не видны ни подножие, ни верхушка дерева, что еще более подчеркивает его массивность, могучие формы, как будто наполненные невидимым внутренним движением. Это была своего рода формула стиля Эйтоку, созданная его темпераментом, вдохновленная его гениальным чутьем.

Сам факт невиданно быстрого распространения стилевой системы Эйтоку указывает на связь его искусства с внехудожественной сферой эпохи и выражавшей ее суть. «Эхо» стиля Эйтоку отражалось не только в росписях Кано Санраку, Кано Мицунобу и других их современников, но и мастеров, работавших в технике монохромной живописи, таких, как Кайхо Юсё, Ункоку Тоган, и даже такого выдающегося художника, как Хасэгава Тохаку, роспись которого «Сосны» на паре шестистворчатых ширм — один из шедевров, появившихся на рубеже XVI–XVII вв. Хотя Тохаку использовал мотив классического монохромного пейзажа, но, перенеся его на ширму, написал как реальную сцену японской природы, изменив не только масштаб изображения, но и тип условности, трактовку предметной формы. Он увидел в каноническом мотиве собственную живую красоту, значительность, эмоциональную выразительность. Тохаку добился в этом произведении необычайно тонкой гармонии материального и духовного, используя каллиграфический принцип

построения формы, где главную роль играет тональность туши, ее тончайшие оттенки и размывы. Так передается ощущение туманной утренней дымки, влажной атмосферы и одновременно внутреннее состояние человека, постепенно приближающегося к пониманию чего-то, ранее скрытого от него.

От Эйтоку здесь только внутреннее напряжение, но это другой полюс художественного сознания эпохи, подтверждающий ее богатство и своеобразие.

С XVI в. искусство расписных ширм получает распространение и в низших слоях населения — в среде горожан. Так, у мастеров декоративных росписей появился новый заказчик — представитель складывавшейся и обретающей все большее значение городской культуры.

Изображение на ширмах сцен из городской жизни — это своего рода первая самооценка формировавшейся культуры, отличной от культуры военного сословия. Сложение своего тематического круга ранее всего проявилось в изображении на ширмах самого города: это «Виды Киото и его окрестностей» (*Ракутю ракугай дзу*). Перед художником стояла задача как можно точнее передать достопримечательности знакомого каждому города, что вело к большой конкретности изображения городского пространства, как бы увиденного с высоты птичьего полета. Таких ширм сохранилось несколько, одна из них приписывается Кано Эйтоку.

Ширмы вызвали всеобщий интерес, раскупались богатыми горожанами, украшали их дома и были развлечением для их гостей, рассматривавших многочисленные мелкие детали.

Ширмы с видами Киото были зерном, из которого выростала вся последующая жанровая живопись, в том числе и на ширмах. Среди картин с мотивами, исполненными в крупном масштабе, свидетельствующем о новом направлении и эволюции изобразительного языка, выделяется ширма «Любование кленами на горе Такао» Кано Хидээри (середина XVI в.). Хотя по традиции она посвящена изображению определенного времени года — пышным и ярким кленовым деревьям осени на фоне заснеженных гор, главное для художника — не любование природой, а событие реальной жизни, разворачивающееся перед зрителем: группа горожан, приехавших на пикник. Сопоставление — природа и человек — остается, но меняются акценты: главное внимание сосредоточено на персонажах, их действиях и состояниях. Художник подробно изображает привезенные ими с собой вещи — различные сосуды для питья, коробки для еды, внимательно выписывает костюмы танцоров и зрителей. Собственно сакральный оттенок в отношении к природе отходит на второй план, хотя, может быть, и не исчезает полностью.

Укрупнение фигур и появление нейтрального или золотого фона вместо передачи реальной среды стали новшествами в росписях ширм второй четверти XVII в., в чем можно видеть как влияние театра, так и изменение общественных вкусов. Ширмы стали обычным предметом

в «веселых кварталах», использовались для рекламы не только одежды, но и знаменитых куртизанок. Такую роль играли парные ширмы неизвестного художника «Развлечения женщин», где костюмы, аксессуары, сами занятия героинь были привлекательны необычайной красочностью и разнообразием. Большим спросом пользовались и ширмы с изображением балаганов и помостов для различных театральных представлений, размещавшихся в Сидзэ-гавара — пересыхающей пойме реки Камо. Если в ширмах с видами Киото еще угадывались приметы того эстетического кода, который сформировался в предшествующие века, то ширмы «Сидзэ-гавара» были ориентированы только на свое время, в них отражались потребности и вкусы заказчика-горожанина с его желанием развлекаться и видеть в картине веселые и беззаботные мгновения жизни.

Культура горожан впитала в себя очень многое от традиций культуры феодальной, в особенности на уровне обычаев, в том числе и отношение к природе с ее сезонными признаками, которые не только отмечались различными праздниками, но и определяли мотивы декора одежды, посуды, различных бытовых вещей. Преобладали они и в росписях ширм.

В дальнейшем осознание ширмы как вещи и картины одновременно оказало большое влияние на само мышление мастеров, открывая новые возможности художественного использования формы ширмы, ее мобильности. В отличие от настенных росписей на *фусума* ширма давала большую свободу художнику, не будучи связана с конкретным интерьером. В XVII–XVIII вв. почти не было живописцев, которые бы не занимались декоративными росписями. К ним принадлежали и такие выдающиеся художники, как Таварая Сотазу и Огата Корин.

Оба они были выходцами из высшего слоя городской элиты, так называемых *матисю*, получили прекрасное образование, учились живописи, каллиграфии, стихосложению и глубоко почитали национальную культуру прошлого, претворяя ее в соответствии с изменившимся временем в своих работах.

Занимаясь преимущественно живописью, Сотазу и Корин по семейной традиции были связаны с ремесленными производствами, т.е. с созданием вещей, что не могло не проявиться в их творчестве. Сотазу возглавлял мастерскую Таварая, где изготовлялись веера, копии древних свитков живописи, производилась специально декорированная бумага для стихов. Там же изготовлялись и ширмы.

Семья Огата Корина владела мастерской по производству тканей и магазином Кариганэя, где продавались роскошные кимоно. Позднее Корин вместе с братом Огата Кэндзаном много занимался керамикой и изготовлением лаковых изделий.

Большое влияние на творчество Сотазу оказала встреча с его выдающимся современником — каллиграфом и живописцем, автором лаковых и керамических изделий Хон'ами Коэцу, совместно с которым были исполнены многие произведения.

Ко второй четверти XVII в. постепенно сформировалась особая ветвь японской культуры, где возрождались утонченные традиции эпохи Хэйан с их культом красоты и изысканности. И Хон'ами Коэцу принадлежала в этом движении ведущая роль. Безусловно, обращение к хэйанской культуре не было лишь личной склонностью Коэцу и его единомышленников. Художественная элита городского сословия, лишенная каких бы то ни было социальных и политических прав, хотела утвердить свою причастность к глубинным слоям национальной истории и культуры. Из обращения к прошлому родилось новое, удивительное искусство, ставшее ярким проявлением национального гения.

Неудивительно, что Сотацу исполнил две росписи на ширмах на сюжет из «Гэндзи моногатари», где главным для него было не воспроизведение конкретных ситуаций, но поиск изобразительных средств для передачи того поэтического подтекста, тех ассоциативных связей, которым принадлежит главное место в тексте романа. Произведение Сотацу было обращено к зрителю, который не просто знал сюжетную канву романа Мурасаки Сикибу, но держал в памяти многочисленные стихотворные вставки, которые играли важнейшую роль в художественной ткани произведения и без которых невозможно было понять его истинный смысл. Сотацу стремился передать метафорическую емкость содержания, найти визуальные формы для воплощения поэтического замысла автора романа. Он решает эту сложнейшую для живописи задачу рядом композиционных приемов, цветовым и ритмическим построением сцен, что и создает особую эмоциональную атмосферу места действия в его произведении (ширмы «У заставы» и «У прибрежных буйков»).

Но и работа в мастерской Таварая не прошла бесследно для творчества Сотацу, найдя в нем непосредственное отражение. Им были исполнены две пары ширм, к панелям которых были прикреплены расписанные различными сценами веера. Они не были связаны тематически, но подобраны по принципу декоративного цветового и линейного соотношения. Такие ширмы стали пользоваться большим успехом и способствовали процветанию мастерской.

Роспись складного веера с необычной по форме поверхностью, по мнению японских ученых, повлияла на композиционное мышление Сотацу, на особую «веерность» в построении его ширм, что наиболее ярко проявилось в таком шедевре, как «Боги ветра и грома». В этом произведении, как ни в одном другом, Сотацу использовал и художественно осмыслил композицию росписи на ширме как на предмете, расположенном в реальном трехмерном пространстве. Поскольку две ширмы расположены под углом друг к другу, фигуры демонов получают дополнительное усиление в своем движении к центру. Встречное движение фигур настолько интенсивно, что «пустое» золотое поле получает заряд невидимой энергии, словно высекающей электрическую искру, своего рода молнию (недаром сами божества связаны со стихией грозы и бу-

ри), которая незримым зигзагом ложится на реальный зигзаг стоящих ширм. Художник создает настолько динамичную композицию, что фантастические существа Фудзин и Радзин как будто неожиданно врываются в пространство ширм, так что за ее краем остаются части их одежды и атрибутов.

По-своему использовал возможности ширмы-вещи Огата Корин в своей ставшей знаменитой росписи «Ирисы». Это монументальное произведение (общая длина двух ширм более семи метров при высоте свыше полутора) удивительно тем, что художник выбрал один-единственный мотив — цветок и листья ириса, написав их на золотом фоне. В верхней части ширмы этот фон воспринимается как воздушная среда, а в нижней — как водный поток, над поверхностью которого поднимаются растения. И сама форма ширм, их зигзаг подхватывает ощущение легкого, свободно льющегося ручья, огибающего неровности почвы.

Масштабное преувеличение лишает изображение цветов прямой «натурности», изначально утверждая декоративность как главный принцип построения картины. Огата Корин создает специфические пространственные знаки, узлы ритмической композиции, подчиняя конкретный мотив идеальному, возвышенному порядку, переводящему этот мотив из мира, открытого глазу, в мир умозрительный, поэтический, духовный.

Именно упорядоченность и организация поверхности — основа всякого орнаментального построения. Главным средством выражения художника становится тонкая ритмическая организация композиции ширм, создающая впечатление волнообразного движения, по традиции ведущая взгляд справа налево.

Как известно, внутренний, глубинный смысл произведения может быть проявлен только через внешнее построение картины. Это «внешнее» — художественный язык мастера: композиция, ритмическая структура, цветовое решение, которые только и способны «подключить» общекультурный контекст с его литературными, историческими и даже бытовыми ассоциациями и аллюзиями.

Казалось бы, создатель ширм лишь созерцал один-единственный цветок — ирис. Он рассматривал еще не раскрывшийся бутон среди гущи листьев, затем чуть раздвинутые лепестки, наконец, цветок во всей его царственной красоте — отдельно и рядом с другими на мерцающем золотом фоне. Но эта стадия любования открывала путь к тому духовному опыту, сложившемуся внутри национальной культурной традиции, который существенно обогащал наслаждение созерцанием. Можно напомнить, что буддизм махаяны подчеркивал способность сознания улавливать связи единичного со всеобщим и постигать через единичное нечто высшее, приблизиться к истинному.

Художник отказывается от какой-либо описательности и оставляет один-единственный элемент, с помощью которого подводит к глубокому

эмоциональному переживанию известного эпизода из повести X в. «Иса моногатари» о сочинении стихов на тему ириса поэтом Аривару Нарихира и его спутниками по путешествию. Взаимодействуя с контекстом, многократно повторяющаяся и варьируемая деталь воссоздает то, что не изображено, но живет в духовном пространстве зрителя—современника живописца, пространстве не только персональном, но и той эпохи, когда только и мог возникнуть этот шедевр.

Ширмы Огата Корина обладают огромной силой внушения: статичное по своей природе изображение обретает способность «движения» в глубину смыслов, в духовную сферу. Они создают гораздо более содержательное впечатление, чем просто изображение прекрасных цветов.

Кроме поэтического подтекста изображение ириса включается в область бытового символизма: в день Праздника мальчиков, который назывался также *Сёбу-но сэкку*, т.е. Праздник ириса (с ним было связано пожелание здоровья и успеха), ставят живые цветы ириса или помещают их изображение наряду с различными воинскими атрибутами, фигурами воинов.

Не менее знаменита и другая пара ширм Огата Корина — «Красное и белое дерево сливы», где совершенно по-особому решается задача соединения двух отдельных ширм в единое целое. Художник использует мотив весеннего бурного потока, написав часть его на одной ширме, а часть — на другой и сделав его центром композиции. Он нашел очень точную изгибающуюся линию берега потока, а волны передал орнаментальными завитками, наподобие декора ткани. Так он добился и ощущения движения потока, и одновременно той степени плоскостности его поверхности, которая позволяла поставить рядом две ширмы, использовать естественно и органично их «вещную» сущность.

Творчество Таварая Сотэцу и Огата Корина оказало огромное влияние на развитие японской декоративной живописи. Они считаются родоначальниками так называемой школы Римпа, их непосредственными последователями были в XVII—XVIII вв. Сосэцу, Ватанабэ Сико, Фукаэ Росю и самый известный среди них — Сакаи Хоицу. Традиции школы Римпа сохраняются до сих пор. В этом можно видеть особенность национального исторического сознания, которому была чужда идея прогресса как замены, вытеснения старого новым, что сыграло большую роль в сохранении эстетического опыта, служившего истоком для новых поколений художников.

Универсализм творчества Огата Корина, работавшего не только над декоративными росписями, но и в керамике, текстиле, лаках, был фактом не просто биографическим, но выражением важнейшей направленности японской культуры, составлявшей ее национальное своеобразие. Декоративная роспись на ширме по своим художественным свойствам предназначена к жизни в реальной среде и взаимодействию с находящимися там другими предметами. Увеличение роли орнаментального

ритма, свойственное произведениям мастеров школы Римпа, вело к возрастанию пространственных связей предметов в интерьере и появлению в искусстве специфической проблемы их художественной однородности, стилового единства, т.е. к созданию ансамбля.

Краткое рассмотрение истории ширмы-картины, ее двуединства как предмета утилитарного и художественного одновременно позволяет многое сказать о важных сторонах японской культуры — от философско-мировоззренческих до бытовых. Но это возможно лишь в том случае, если видеть эту конкретную вещь не изолированно (в музейной витрине), но как органическую часть системы — жизнестроительной и художественной.

Ширма как утилитарная вещь указывает на определенную форму жизни, а главное — на очень важное для национального сознания понимание пространства и условности его деления на «зоны», будь то дом с его возможностью открыть вовне интерьер благодаря раздвигающимся стенам-окнам или просто разделение помещения с помощью ширмы. В самой мобильности ширмы тоже заключен особый смысл, указывающий на связь вещи с человеком, который может и оттородиться ею от постороннего глаза, и «унести» вещь в другое место, и даже на время как бы ее «уничтожить», сложив и превратив в единый объем, уже не имеющий никаких полезных функций.

Наряду с другими вещами человек мог выбрать ширму с тем или иным мотивом, сделав ее частью бытовой среды, которая выражала как его индивидуальность, так и социальное положение.

Взаимопроникновение художественной и жизненно-практической сфер стало одной из особенностей японской культуры с присущим ей стремлением к гармонизации отношений человека с миром, будь то природа или рукотворный мир. В ряду создаваемых человеком вещей подобающее ей место занимала и ширма, которая подчас была выдающимся произведением искусства, обладала огромной эстетической ценностью, определяла направление художественного освоения действительности и ее образного воплощения.

Сакральная телесность
японской художественной
вещи

Будешь любить всякую вещь
и тайну Божию постигнешь в вещах...

Ф.М.Достоевский

Небо и земля рождают вещи,
а совершенномуудре их совершенствуют.

Сунь-цзы (III в. до н.э.)

Слово «вещь» (*моно*) в японском языке таково, что японская душа отзывается на него как на глубоко сокровенное. Для японцев оно, хоть и лежит в другой плоскости, но почти столь же всеобъемлюще, как слово «Бог» для христианского мира (заметим в скобках, что Бог в переводе с еврейского и на основании филологического исследования Делича значит «неподвижная, вечная цель бытия»¹). Ибо любая рукотворная и нерукотворная «вещь» в составе традиционной японской культуры — это чувственное, материальное или духовное воплощение абсолюта Дао, как наименовали его еще древние китайцы. Как раз именно древние китайцы (с VI–V вв. до н.э.) в лице богоподобных Конфуция, Лао-цзы и их многочисленных последователей и комментаторов широко внедрили в свой понятийный аппарат слово «вещь», дав ему философское звучание. Даже само великое слово Дао названо у Лао-цзы «вещью». В «Дао дэ цзин» (ДДЦ) читаем: «Вот вещь, в хаосе возникающая, прежде неба и земли родившаяся!.. Ее можно считать матерью Поднебесной. Я не знаю ее имени. Обозначая иероглифом, назову ее *дао*...»².

¹ См.: Святитель Лука (Войно-Ясенецкий). Наука и религия. М., 2001, с. 53. И хотя этому определению уже более полувека, оно интересно для нас хотя бы потому, что перекликается со знаменитой «неподвижной идеей» Ф.М.Достоевского.

² «Дао дэ цзин», № 25 // Древнекитайская философия. Т. 1. М., 1972, с. 122.

Древнекитайская философия, и даосская и конфуцианская, не просто включила в свой лексикон слово «вещь», но и выстроила «философию вещи», которая, коротко говоря, состояла в том, что всякая «вещь», от малой до великой, созданная человеком ли, природно-космическая ли, несет в себе Дао. «Дао — глубокая [основа] всех вещей», — прямо указано в ДДЦ³, т.е. «вещь» не рождается, если в ней нет потенции Дао. У даосов «вещь» самородна и в красноречивом молчании свидетельствует о Дао. В «Лунь юй» также можно найти подобное же мнение: «Учитель сказал: „Разве небо говорит?“ А четыре времени года идут, и вещи рождаются. Разве небо говорит?»⁴. Чжуан-цзы, может быть, самый яркий представитель даосизма, утверждает, что «дао неотделимо от вещей»: «Нет границы между дао и вещью, но каждая вещь имеет предел — это так называемая граница вещи. Предел же безграничного — это беспредельность ограниченного»⁵.

Поразительно всесторонне разработана в древнекитайской философии тема «человек и вещь», от глубоко философского до жизненно-практического уровня. С этой темой мы вступаем буквально в необъятную область философствований. На эту тему создано множество умнейших суждений, афоризмов, иносказаний, диалогов всеми без исключения древнекитайскими философами. Остановимся лишь на некоторых, самых для нас существенных.

Творческая мощь первопричины как качество Дао вложена во все создания, она явлена в человеке в его свойстве «творить вещи»⁶ — в этом состоит творческий принцип жизни. Человек вырабатывает определенное отношение к «вещам», рукотворным, природно-космическим и социальным. Совершенный человек созидает совершенные вещи; ему свойственно великодушное чувство непривязанности к вещам. Все видимое, слышимое, осязаемое, обоняемое, всякое мыслечувствование, все явленное и неявленное несет в себе Дао.

Далее позволим себе перейти к цитированию (к сожалению, выборочному) как наиболее краткому и самому убедительному в нашем случае методу изложения материала.

«Дао рождает вещи, дэ вскармливает их. Вещи оформляются, формы завершаются. Поэтому нет вещи, которая не почитала бы дао и не ценила бы дэ... Дао рождает [вещи], дэ вскармливает [их], возвращает их, воспитывает их, совершенствует их, делает их зрелыми, ухаживает за ними, поддерживает их. Создавать и не присваивать, творить и не хвалиться, являясь старшим, не повелевать — вот что называется глубочайшим дэ» (ДДЦ, 51).

³ Там же, с. 133.

⁴ Там же, с. 172.

⁵ Там же, с. 282—283.

⁶ См.: От магической силы к моральному императиву: категория дэ в китайской культуре. М., 1998, с. 331.

«Даже если не терять внешних вещей, нельзя ими владеть. Владеть этими вещами означает самовольно присваивать себе тела, существующие в Поднебесной... Делить вещи... со всеми — только совершенный человек может это сделать» («Ле-цзы»).

«...испокон веков внешние вещи не могут одолеть природу». «У дао нет ни конца ни начала. У вещей есть и смерть и рождение; и нельзя надеяться, что они достигнут совершенства...» («Чжуан-цзы»);

«...вещь, только что родившаяся, уже умирает...» («Чжуан-цзы»);

«Всеобщую любовь следует распространить на всю тьму вещей, ибо небо и земля представляют собой одно тело» («Чжуан-цзы»).

«Совершенномудрые управляют вещами, а не управляются вещами» («Гуань-цзы»).

«Полнота — это когда уже нет такой меры, которая не была бы присуща вещи» («Мо-цзы»).

«Искренность — это начало и конец всех вещей; без искренности вещи не могут существовать... С ее помощью получают свое завершение все вещи. Когда свое завершение получает человек, это свидетельствует о человеколюбии. Когда свое завершение получают вещи, это свидетельствует о знании» (Ли Цзы).

«Если исследовать вещи, сосредоточив все внимание на дао, тогда все вещи смогут быть познаны» (Ли Цзы).

«По своей природе человек может жить очень долго. Но когда его соблазняют вещи, он не достигает своего долголетия. Назначение вещей в том, чтобы они удовлетворяли потребности людей, а не подчиняли себе жизнь людей.

В настоящее время заблуждающиеся люди большей частью подчиняют вещам свою жизнь.

...совершенномудрый овладевает вещами, с тем чтобы они использовались для сохранения природы человека в целостности» («Люй-ши чунь цю», гл. «Основы жизни»).

Подобное цитирование можно было бы продолжить, но будем надеяться, что этих нескольких вводных страниц достаточно для того, чтобы неголословно утверждать, что «философия вещи» была разработана в даосских и конфуцианских книгах начиная с VI в. до н.э. Из них ясно, что «вещью» названо все зримое и незримое, что обладает бытием (не в бытовом, но философском значении этого слова), все сущностное или хотя бы заключающее в себе крупицы сущностного. Поэтому само по себе слово «вещь» относится к ключевым понятийным словам древнекитайского философского аппарата. Но, как мы могли убедиться, это слово употребляется и в своем утилитарном значении, являясь синонимом слова «предмет». Одно слово обременено грузом смыслов — ярчайшее проявление самосознания древности. Ключевых слов немного, но из них прорастают необъятные мировидческие системы.

«Философия вещи», сложившаяся уже в древности, успешно продолжила свое существование в китайских и японских трактатах, посвященных природе и технике художественного творчества, создававшихся во все последующие столетия. Более того. Как чувство вещи, как отношение к вещи, как специфические психические, ремесленные, технические навыки создания самых разных вещей-сущностей и вещей-предметов эта философия стала ярчайшим компонентом японской души.

Вещественность Дао и Дао вещественность — лейтмотив древнекитайской философии. Он оказал всеобъемлющее воздействие на формирование взглядов японских художников на смысл и цель мастерства во всех без исключения формах творчества в так называемых традиционных искусствах⁷. Оставляя в стороне сугубо философскую и религиозную составляющие этого вопроса, упомянем только, что и комплекс японских синтоистских представлений, и буддийские идеи также заняли свое место в теории и практике художественного творчества. В результате яркая «философичность» и вместе с тем «религиозность», «магичность» стали характерными свойствами как самого процесса, так и продукта творчества: объект искусства, материал и результат творчества (художественная «вещь») обладают вездесущим Дао. Происходит неизбежная и в то же время волевая сакрализация творческой, да и любой созидательной деятельности. Поэтому «статус вещи» (выражение В.Н.Топорова)⁸, сколь бы скромна с виду и по своей функции она ни была, будет непременно высок или очень высок в контексте традиционной культуры в традиционном обществе.

Само творчество названо в Японии тем же иероглифом, что и Дао, и понимается в контексте искусства как «путь». А иероглиф *моно* («вещь») показывает в японском языке феноменальную словообразовательную активность. Если открыть «Словарь старых слов» («Кодзиэн»), то там можно найти почти две сотни слов и словосочетаний с иероглифом *моно*! Одно это может стать предметом самостоятельного лингвокультурологического исследования. Естественно, вспоминается и знаменитая эстетико-философская идея культуры Хэйан — *моно-но аварэ* («чары вещей»), где слово «чары» можно было бы смело заменить словом «Дао», а вернее сказать — Дао, проявляющее себя в культуре, тогда понималось как *аварэ* («чары»). Выразимся предельно парадоксально: *моно* в этом выражении также было бы возможно заменить на Дао и заявить вполне ответственно, что в определенном аспекте *моно-но аварэ* = *до-но до* (Дао по-японски звучит как *до*).

⁷ В книге «Японская литература VIII–XVI вв.» (СПб., 2001) В.Н.Горегляд предлагает даже японскую средневековую литературу рассматривать как феномен традиционной культуры, настолько существенны были для нее традиция, идущая из глубины веков, корпоративность, рецептурность и пр. (с. 365).

⁸ См.: Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.

Еще более, может быть, мощно поклонение Дао-веществу мира выразилось в названии средневекового литературного жанра — *моногатари*, что означает «сказы о вещах»; вплоть до сегодняшнего дня пристальное внимание к вещному, явленному характерно для японцев в любой сфере деятельности.

Знаменитое теперь уже во всем мире старинное учение о ремесле актера, созданное Дзэами Мотокиё (1363–1443), зиждется на трепетном отношении к плоти мира, его «вещественности», которая всегда несет в себе существование, смысл Дао, всегда сакральна, священна и только потому интересна. Можно серьезно скаламбурить: японцы являются «МОНОтеистами» (в этом случае *моно* нужно переводить не с греческого, а с японского), одухотворителями вещного мира.

Новейшие исследования японских ученых последней четверти XX столетия показали, что Дзэами был хорошо знаком с китайской философией, особенно ценил «Лунь-юй», неоднократно цитировал эту книгу в своих трактатах. Он знал знаменитые труды буддийских учителей, пристально изучал труды Догэна⁹. Если верить тому, что китайские конфуцианские и даосские классические книги явились результатом соединения «сибирского шаманизма и индийского буддизма»¹⁰, то их следует воспринимать как своего рода квинтэссенцию дальневосточной и южноазиатской философской мысли. Японцы, как известно, активно ответили на эту мысль, внедрив и развив ее на своей почве, что обеспечило им успешное освоение обширнейшей континентальной культуры и стремительное развитие собственной в рамках обозначенной выше религиозно-философской концепции. Учение Дзэами о ремесле актера показывает удивительную способность японского ума синтезировать и практически использовать «отвлеченные идеи», пришедшие извне и подвергающиеся настолько капитальным трансформациям на японской почве, что напоминать о китайском, индийском или каком-либо ином происхождении японских культурных феноменов зачастую бывает непродуктивно. Такой синестезийной силой у Дзэами обладает идея «подражания» (*мономанэ*), легшая в основу учения и в разных вариантах с древности имевшая независимое хождение во всем мире (на разных концах земли всем в голову пришла одна и та же мысль: это называется очевидностью).

Дзэами записывал слово *мономанэ* двумя иероглифами, сочетание которых прочитывается как «познавать вещи», «изучать вещи» (*моно о манэбу*), а также «учиться у вещей» (*моно кара манэбу*), где под *моно* подразумевалось все сущее и не-сущее в духе китайских философских трудов. Правда, позднейшие переписчики трудов Дзэами изменили иероглифическое написание *мономанэ* и стали использовать вместо иерог-

⁹ Наиболее интересна работа известного японского медиевиста Минору Нисио «Догэн то Дзэами» («Догэн и Дзэами»). Токио, 1973.

¹⁰ См. фундаментальный труд А.Е.Лукьянова «Лао-цзы и Конфуций. Философия Дао». М., 2000.

лифа «изучать, познавать, учиться» слово «подражать» (*манэру*), которое, в свою очередь, записывается двумя иероглифами, означающими «имитировать, подражать, подлинно походить». В этом случае иероглифическая запись *мономанэ* читается как «походить на вещи подлинно, подражать вещам» и таким образом задача актера сузилась, перейдя из глубокой философской области в чисто ремесленную плоскость: актеру следовало учиться хорошо мимировать. В таком упрощенном варианте идеал *мономанэ* перешел к последующим поколениям актеров всех традиционных жанров театрального искусства, а в XX в. в театре современной драмы стал интерпретироваться как принцип реализма.

Конечно, нам в интересах темы важно заострить внимание на записи слова, принятой у самого создателя учения о ремесле актера. Ведь уже во времена Дзэами и тем паче в значительно более ранние периоды истории японского театра слово *мономанэ* означало «подражание». Этим словом задолго до Дзэами называли также короткие комические сценки пантомимического характера. И вот Дзэами почему-то предлагает присоединить к старым значениям новый смысл. Не проще ли было бы предложить новое слово? Безусловно, проще, но тогда и содержание нового будет скудней. А так старое мимическое подражание *мономанэ* обогащается неким новым содержанием.

Так что же такое, по Дзэами, «изучать вещи» и «учиться у вещей»? Искать в «вещах», т.е. во всем явленном, материальном, отблеск вечности, отсветы Дао — вот что это такое. Для облегчения работы актера, его исканий, Дзэами дает ориентир — искать нужно в русле Югэн. Югэн должно стать «вечной целью» актера, его «божеством и вдохновением». Однако само слово Югэн имеет маняще-мерцающий смысл; оно своей неопределенностью взывает к пробуждению интуиции, памяти и напряжению всех творческих сил. Это само Дао, переведенное на язык искусства.

Слово *югэн* состоит из двух похожих и по начертанию, и по значению иероглифов: «неясно-темный» (*ю*) и «черно-темный» (*гэн*). Полезно принять во внимание, что первый из этих иероглифов является начальным компонентом в таких словах, как «тот свет» (*юмэй*), «призрак» (*юрэй*), а второй — в часто употребительном слове средневековой литературы «чудесный, волшебный, таинственный» (*гэммё*)¹¹. В контексте «культуры Югэн» эпохи Дзэами можно трактовать это слово (а его можно и нужно только трактовать, а не переводить) как «красота сокровенного»¹². По утверждению японских исследователей, это слово

¹¹ В одном из трудов по театру Но прямо сказано: «В слове *югэн* иероглиф *гэн* — это часть слова *гэммё*, означающего „таинственный, чудесный, волшебный“. *Югэн* надо понимать поэтому как „неясно-чудесный“, „темно-волшебный“» (*Судзюки Кэй-юч. Но-но омотэ* (Маски Но). Токио, 1970, с. 30).

¹² Подробнее о слове Югэн см.: Анарина Н.Г. Красота Югэн (ее смысл и путь познания, согласно японскому средневековому учению о ремесле актера) // Мир искусств. Альманах. СПб., 2001, с. 465–479.

пришло в японский язык из китайских религиозно-философских книг, где служило метафорой буддийской мудрости и символом глубины и тонкости области Дао (у Лао-цзы)¹³. Согласно Дзэами, подобную «сокровенную красоту» можно найти в любой «вещи» материального мира, она и составляет ее жизнь, ее душу (*кохоро*). Актер обязан стремиться не к натуралистическому подобию, а к «стильному» подражанию вещам в духе «красоты сокровенного» Дао. Так Дзэами поставил актеру от века существующую задачу-откровение: посредством творчества философски осваивать мир, жить и творить ради самопросветления, ублажать, одаривать красотами искусства богов и людей, но уже на других, чем в древности, духовном, интеллектуальном и техническом уровнях¹⁴. Путь искусства становится у Дзэами движением к истине о Дао. Это Путь Пути.

Вещность мира таинственна и сакральна — так чувствует актер Дзэами. «Вещи», т.е. абсолютно «все», выплывают из небытия в видимое, слышимое, осязаемое, обоняемое и умопостижаемое пространство и несут в себе отсветы того незримого, из которого явились. «Подражание вещам», «учеба у вещей» есть великий принцип сотворения художественной вещи. Акция созидания вещи сама по себе священна, это род молитвы в действии. Недаром спектакли театра Но во времена Дзэами по своим функциям считались равносильными молитве и были обращены к богам.

Актер театра Но создает не просто образ, играет не только роль. Он созидает «вещь» — *моно*, духовное бытие, олицетворенное, материализованное в игре актера, в творимом им образе. Как уже было отмечено, это нашло отражение в терминологии театра. Пьеса здесь называется словом *моно*, технические приемы игры объединены в одном понятии — *МОНОманэ* (подражание ВЕЩАМ). Да и сам актер становится своего рода художественной «вещью» на сцене. Его сценический облик более всего напоминает культовую скульптуру, задрапированную в великолепные одежды, и составляется, структурируется из нескольких художественных «вещей». Тело актера является своего рода живым каркасом, который облачается в великолепный и сложный костюм. Костюмы представляют собой ценнейшее достояние актеров, бережно ими хранимое и собираемое, «вещи» музейного уровня, а некоторые из них при-

¹³ «Югэн означало бытие, непроницаемое для разию; оно было общим обозначением всего так называемого метафизического» [*Такэо Нарухава*. Дзэами. Хана-но тэукаку (Философия цветка у Дзэами). Токио, 1980, с. 41].

¹⁴ В древности, как известно, всякая деятельность человека, и тем более ритуальная или творческая, понималась как способ общения с богами. «Предполагается, что в ответ на искусно сделанный гимн (который поэт изготавливает как плотник — колесницу или как ткач — материю) божество исполнит пожелания адепта (обычный для архаичной модели мира обмен дарами). И чем искуснее сложен гимн, тем больше шансов у поэта получить вознаграждение от божества» (*Елизаренкова Т.Я.* Слова и вещи в Ригведе. М., 1999, с. 6).



Сцена из спектакля театра Но «Идзуцу»

знаны национальными сокровищами. Разработанность типов костюмировок для каждой роли, каноничность сочетаемости одежды, их числа, цвета, рисунка придают облику актера ярко выраженную иконность. Зрители легко узнают героев по одному их облику. Костюм служит актеру, он помогает создать сценический образ героя. Но в то же время костюм самоценен и как бы сам действует, как в религиозном обряде всякая вещь самосущностна, обладает только ей свойственными функциями и говорит на красноречивом языке безмолвия. Костюм, как и сценические подмостки «Но-бутай», как и бутафория и аксессуары, — все, до последней мелочи, наделяется чертами ритуального предмета.

«Чудесным» элементом костюма, без преувеличения, является веер, который используется как неизменный аксессуар. Ни одна роль не исполняется без веера. Веер издавна был необходимым дополнением к национальной одежде, и даже в наши дни, когда японцы надевают кимоно, они непременно затыкают за пояс веер. На сцене он чаще всего представляет собой изысканную вещь немалого художественного достоинства: живопись на веерах существует как жанр изобразительного искусства и высоко ценится в Японии. Дело, однако, этим не ограничивается. «Чудесность» веера на сцене Но обусловлена как его живописными достоинствами, так и функциональной значимостью. Актер должен владеть искусством игры веером, без чего танец и пантомима, пластический рисунок спектакля просто немыслимы. В танцах-пантомимах, исполняемых под соответствующие песнопения хора, актер с помощью веера символически изображает солнце, луну, ветер, морские волны, плывущие облака, дождь, воспринимаемые предельно обобщенно как картина вселенной. Самое частое в танцах — медленно-величественное круговое движение рукой снизу вверх. Выделяясь ярким пятном в руке и как бы удлиняя руку актера, веер, раскрытый или сложенный, акцентирует это движение и завершающую его паузу. Он волшебным образом очерчивает пространство, что усиливает впечатление о способности актера магически работать с пространством, то вбирая его в себя, то растворяя в нем. Это такой случай, когда вещь активно воздействует на атмосферу творчества, когда она не просто утилитарно служит человеку, но когда человек вступает в диалог с ней и получает от этого дополнительные творческие возможности. Нити такой «культуры вещи» протягиваются, безусловно, в глубокую древность. Еще в большей степени похожее качество взаимодействия человека с вещью выражено в маске театра Но (*но-но омотэ*, или *номэн*).

Маска играет настолько существенную роль в системе средств художественной выразительности этого театра, что его нередко называют театром масок. Маска Но, строго говоря, не может быть отнесена к чисто театральной. Способы ее создания, хранения, обхождения с ней — все-все, с ней сопряженное, говорит о том, что эта «вещь» обладает своеобразной значимостью и является средоточием важнейших

«энергий», как будто она — живое существо, а не только «вещество». Безмолвствуя, она указывает на истину, приоткрывает тонкие смыслы бытия.

Маска Но, как некоторые другие вещи в средневековой Японии (зеркало, амулет, меч, оберег), прямо наделялась магическими свойствами. Подобное верование дошло до наших дней и выражается в трепетном отношении актера к маске как священному предмету. Он никогда не переступит через маску, лежащую на полу в актерской уборной, где непременно имеется алтарь с самыми старинными масками, принадлежащими данному актерскому дому. Обладание старинными масками высоко поднимает престиж труппы в глазах зрителей даже в настоящее время, когда сверхценные маски признаны национальными сокровищами и находятся в крупнейших музеях. Благоговение перед маской выразилось и в обычае давать ей имена. Известны три старинные маски юных красавиц с именами Снег, Цветок, Луна — своеобразная мифопоэтическая и натурфилософская титулатура.

Маска — своего рода священная вещь-регалия, знак отличия театра Но. Старинная маска и ее выдающиеся копии рассматриваются как эманация (истечение) божественной охранительной силы, обеспечивающей нерушимость и долголетие актерского цеха (школы). Поэтому тщателен, длителен, протяжен во времени процесс ее изготовления; многотруден и многоступенчат путь овладения техникой совершенной игры в ней.

Священные вещи так просто не возникают, и «общение» с ними далеко не каждому доступно, но лишь особым образом одаренным натурам. Резчик, создающий маску, «творит вещь», более совершенную и более долговечную, чем он сам. Такая вещь по своей духовной и эстетической значимости, по полноте бытия, заложенного в ней, превосходнее человека, ее «породившего», и доказательством тому является почитание маски человеком, вознесение ее на алтарь (в некотором смысле аналогично иконопочитанию). Здесь не вещь служит человеку, но и наоборот. Здесь принципиально иной тип связи, хорошо определяемый именно словом «почитание». Духовное превосходство маски над человеком, вступающим с ней в общение, не унижает, но возвышает того, кто может с ней общаться. Ведь она творение рук человеческих, его «дитя», свидетельство способности человека превзойти самого себя и взойти на вершины духа. И в то же время маска, как сгусток чисто духовных энергий, есть «вечный посредник» в деле удержания человека на духовных высотах. Как же создавалась столь почитаемая, «культовая» вещь, какова история масок Но и как на сцене актер взаимодействует с маской?

Истинная ценность признается только за масками, созданными до эпохи Эдо часто безвестными мастерами, среди которых были буддийские монахи и священники, жрецы синтоизма, актеры и воины-аристократы, крестьяне. Эти маски называют «исконными масками» (*хом-мэн*), остальные относят к «копиям» (*уцуси*) — повторам старинных

образцов, также высококочтимым. В настоящее время актеры играют в масках-копиях или современных, модернизированных масках и только в редчайших, особо торжественных и памятных случаях, притом непременно великий актер может выйти на сцену в драгоценно-священной старинной маске. Известен, например, такой случай¹⁵. Выдающийся актер XX в. Хосэ Куро однажды выступал в Киото со своим талантливым учеником по имени Мацумото. У Мацумото не оказалось с собой неожиданно понадобившейся маски благородного старца, и один коллекционер одолжил ему прекрасную старинную маску. Она была столь совершенна, что учитель молодого актера вернул ее владельцу со словами, что молодой Мацумото еще не достиг степени мастерства, позволяющей ему играть в подобной маске.

Согласно принятой в Японии периодизации, первые маски были изготовлены богами и собственноручно императором Дзёгу Тайси (VI в.), и этот период считается «мифологическим». Затем называют десять мастеров X–XV вв.: Никко, Мироку, Яся, Бундзо, Тацуэмон, Сякудзуру, Хими, Эти, Коуси, Токувака. История сохранила нам лишь имена резчиков да предположительные в основном сведения об их творчестве. Считается, что некоторые мастера этого периода запечатлевали в масках лица умерших. Подобное мнение высказывается, например, в отношении священника Хими (XIV в.), одного из самых выдающихся резчиков масок Но. «Он воспроизводил в масках лица усопших, которых привозили к нему для обряда отпевания», — утверждает один из современных японских исследователей¹⁶. Этот факт любопытно перекликается с практикой снятия посмертных масок в Древнем Египте. Следующий период (XVI в.) оставил имена шести великих резчиков: Дзоами, Сюнвака, Тигуса, Фукураи, Хораи и Санкобо. Начиная с XVII в. появляются семьи, специализирующиеся на вырезании масок и передавшие традицию через поколения до наших дней. Самая старинная фамилия профессиональных резчиков — Этидзэн.

В XIV в., ко времени создания театра Но, техника резьбы по дереву и деревянная скульптура достигли высокого уровня. Неудивительно, что маски театра Но отличаются тщательностью изготовления и пластическим совершенством. Они стали явлением культуры, традиции, а не стихийного творчества. Мастера умело использовали материал, понимая, что важен не сам материал, а то впечатление, которое производит законченная работа. Они разнообразили приемы работы с деревом, либо обрабатывая его как камень (маски демонов), либо применяя приемы, сходные с обработкой гипса (женские маски).

Процесс изготовления масок подчиняется системе канонических установок и к настоящему времени описан с исчерпывающей полнотой¹⁷.

¹⁵ Этот случай описан в кн: Keene D. No: The Classical Theatre of Japan. Tokyo, 1967.

¹⁶ Судзуки Кэйун. Но-но омотэ (Маски Но), с. 38.

¹⁷ См., например, указ. выше работу Судзуки Кэйун.

Маски вырезаются из японского кипариса (*хиноки*), древесина которого отличается легкостью и мягкостью; вместе с тем она прочна и красива, на нее хорошо ложатся краски. Лучшим материалом считаются кипарисы, растущие в долине реки Кисо, они наименее сучковаты. Древесину используют через 10–12 лет после вырубki. Бревна выдерживают в воде 5–6 лет, затем несколько лет сушат. Древесина освобождается от смолы, становится очень прочной, как бы готовясь к дальнейшим преобразованиям, т.е. к переходу из мира природы в мир культуры.

Исходным материалом служит брусочек правильной четырехгранной формы. Мастер начинает работу с заточки инструментов — резцов, ножей, долот разных размеров и форм. В это время он медитативно настраивается на работу и приводит себя в творческое состояние, которое обозначается хорошо известным буддийским термином *мусин* («не-я», «бесстрастность») — это свободное «парение» воображения, выход на просторы духа, на просторы «недвойственности» (*фуни*).

Затем мастер наносит разметку на лицевую сторону бруска (т.е. ближнюю сторону к сердцевине дерева). Горизонтальными линиями отмечаются канонические пропорции лица. Далее мастер вырубает основные крупные плоскости будущей маски. Он работает разнообразными долотами с помощью молотка. Эта стадия называется «грубая резьба» (*конаси*) и считается важнейшей. Если работа не задалась, то маска получится несовершенной, поэтому в старину «грубая резьба» осуществлялась мастером, а его ученики только дорабатывали маску.

Следующая стадия называется «детальная проработка» (*кодзукури*). Для этого используются резцы и ножи разной формы. Затем приступают к обработке внутренней стороны маски с помощью изогнутого долота (*магариноми*). Далее мастер сглаживает лицевую и внутреннюю (оборотную) стороны маски и покрывает лаком внутреннюю сторону. Она непосредственно соприкасается с лицом актера и поэтому подвергается очень тщательной обработке. Для этого используется старинный строгальный инструмент типа троянки (*яриганна*) и изогнутое долото. С внутренней стороны маски сохраняются следы работы мастера, его «почерк»: у одного резчика удар ложится округло, уходит в глубину и движется по кругу; у другого — удар инструментом оставляет частые горизонтальные штрихрядья. По технике обработки можно определить резчика или мастерскую.

Далее мастер приступает к грунтовке и раскраске лицевой стороны маски. Грунт состоит из толченых морских ракушек (*гофун*), растворенных в воде с добавлением клея. Летом грунт должен быть погуще, зимой — более жидкий; приготовить смесь необходимой густоты очень трудно. Грунт наносится в 15 слоев, причем каждый третий слой шлифуется наждачной бумагой. Грунтовка должна быть максимально тонкой, но при этом она убирает цветовые неровности на поверхности маски. Затем производится окраска маски общим фоновым тоном. Для

этого применяется мелкозернистый мел («китайские белила»), который смешивается в необходимых пропорциях с краской (обычно киноварью или смесью киновари с золотым порошком). Тончайшие слои фона наносятся пять раз. По цвету маски отличаются большим разнообразием: это и набеленное лицо красавицы с легким румянцем (мастерам известны пять оттенков румян), и светло-охристое лицо благородного старца, и коричневое лицо простолюдина, и красно-золотистое лицо фантастического демона.

После общей тонировки наступает ответственный момент — маске придается так называемый старинный вид (*косёку*). Маску коптят над дымом от сжигания сосновых чурок, и она постепенно приобретает налет благородной древности. Эта операция требует предельной аккуратности, так как маска может резко и некрасиво потемнеть. Затем приступают к детальной раскраске лицевой стороны маски. Сначала прорисовываются глаза красной краской и черной тушью, подкрашиваются губы. Заключительный этап — рисование тушью бровей и прически. Рисуя волосы, мастер задерживает дыхание, нанося краску одним движением толстой кисти из овечьей шерсти. Детали прически дорабатываются тонкой кистью, причем особенно трудны для прорисовки верх и низ прически. Когда нарисованы брови, маска считается законченной.

Пока это только художественная вещь, произведение искусства, но уже наделенная Дао-бытием благодаря особому настрою мастера, а также его вдохновению и неуклонному следованию канону процесса изготовления маски. Из рук мастера маска переходит к актеру и приобретает в пространстве театра подлинную жизнь: она утилитарна как элемент костюма, и она же — ритуальная, «культовая» вещь, наделенная магическими охранительными свойствами.

В маске как части театрального костюма сконцентрировано все содержание образа; это внутренняя сущность персонажа, эмблематика его души. Маска не только помогает актеру в создании сценического образа, но и выдвигает сложные технические задачи, решение которых требует от актера значительно больших усилий, чем даже изготовление маски — от резчика. Маска как «культовая» вещь подразумевает не своевольное, но строго предписанное, ритуальное обхождение с ней и ношение ее на сцене. Самая трудная задача — оживить застывшее лицо маски, придать ей необходимое выражение. Особенно сложны в этом отношении женские роли. На женских масках запечатлена неопределенность эмоции, «полувыражение». Среди ученых до сих пор ведутся споры о том, должно ли это «полувыражение» принадлежать лицу женщины в моменты наивысшего переживания или в минуты полного душевного покоя. В любом случае маска Но — это слепок души человека, обращенного взором внутрь, в глубины бытия. Волнующая неопределенность маски, не утрачиваясь на сцене, приобретает конкретность выражения, как бы мимирует в результате умелого изменения актером ее ракурсов. Когда

актер опускает голову, на маску ложатся тени, что придает ей печальное или задумчивое выражение. Когда актер держит голову высоко, маска освещена целиком, и это создает впечатление радостного или счастливового лица, иногда даже ликующего. Эффект оживления неподвижного лица-маски за счет регулирования ее освещенности особенно впечатляющ, когда спектакль дается вечером под открытым небом, при трепещущем, «живом» свете костров (такие представления называются «Но при свете костров» — *такиги-Но*). Культурное происхождение маски, как и всего театра Но, на таких спектаклях самоочевидно. Конкретность выражения, которой достигает актер, не упраздняет застывшего, вечного «полувыражения», присущего маске и доминирующего. Такое соединение неизменного выражения, которое придал маске резчик, с подвижностью и сменой настроений, достигаемых актером путем овладения системой регулирования света и тени на маске, создает требуемое впечатление мистериальности театрального действия. Маской обусловлена особая прелесть игры в Но, основанная на необычайной выразительности и одухотворенности жеста при неподвижности лица. Так вещь активно воздействует на стилистику театрального действия, в сущности, определяет ее.

Умение носить маску дается актеру нелегко. Трудно усвоить даже азбучные правила ношения маски, ибо все тут построено на умении увидеть и оценить тонкости, на развитии специфической, «японской восприимчивости» в актере, когда он получает способность типайше и чутко «войти» в творческую задачу и исполнить ее. Это техника нюансов, вариативности. По видимости — простейшая, практически же — одна из сложнейших в искусстве.

Маски Но слишком малы, чтобы целиком закрыть лицо актера. Исходными считаются размеры женских масок, высота которых в среднем — 21,1 см, ширина — 13,6, профиль — 6,8 см. Небольшой размер маски соответствует эстетическим вкусам средневековья: считалось красивым иметь маленькую голову. Вкусам времени отвечают также высокие лбы, особенно у женских масок: чтобы подчеркнуть высоту лба, женщины выщипывали естественные брови и рисовали линию бровей почти у корней волос. Эта мода увековечена в масках Но.

Маска должна сидеть на лице актера плотно, во время игры недопустимы резкие повороты, подъемы и опускания головы для всех ролей, кроме демонических. Перед тем как надеть маску, на лицо накладывается кусочек хлопчатобумажной ткани, завернутой в мягкую бумагу (чтобы маска сидела плотно и надежно). Маска укрепляется на лице актера при помощи завязок, продетых в ее «ушные отверстия». Завязки должны быть натянуты одинаково туго и слева и справа, иначе актер ничего не будет видеть. Глазные щели в маске чрезвычайно узки, они позволяют увидеть или публику задних рядов, или весьма ограниченное пространство пола сцены — небольшое светлое пятно у ног. Все, на что способен исполнитель, впервые надевший маску, — не сталкиваться

с другими актерами на сцене. В театре Но «чувство сцены» определяется словами «наощупь» и «вслепую», его можно сравнить с тонким восприятием слепыми людьми окружающей их среды, движущейся, звучащей и уплотненной «телами». Слух, осязание, обоняние и интуиция актера в маске предельно обострены, он максимально сосредоточен, его пространственные ощущения отличаются остротой, когда пространство превращается в материю, то густую и плотную, то легкую и разреженную. Способность подлинно творить образ возникает у актера только тогда, когда он достигает путем многолетнего тренинга идеально свободной ориентации на сцене, ощущая почти вслепую каждый ее сантиметр и каждую пылинку на поверхности пола (актеры играют в белоснежных матерчатых носках-*таби*).

Лишь к 20 годам актер, начавший обучение с 6 лет, проходит первоначальный этап усвоения техники игры в маске и может пробовать свои силы в ролях юных красавиц и молодых воинов-аристократов. После 30 лет начинается освоение самых сложных ролей: безумных женщин, богов и демонов. И только после 60 лет актер получает право исполнить великие женские роли стариц, бывших в молодости несравненными красавицами.

Так художественная вещь (маска) в театре Но выступает показателем творческого развития актера, характеризует уровень его достижений. Она считается символом актерского мастерства. Именно поэтому в 12–13 лет актер непременно проходит ритуал посвящения в мир театра Но: в торжественной обстановке глава труппы надевает на лицо мальчика самую древнюю маску старца Окина — родового старейшины. Именно поэтому перед началом спектакля актер, играющий в маске, совершает обряд очищения рисом, солью и *сакэ* и затем — церемонию надевания маски: бережно держит ее в руках, долго созерцает, затем укрепляет на лице и еще некоторое время в полном облачении молча стоит перед большим зеркалом. Это момент, когда актер приходит в состояние «не-я» (*мусин*), расстается с самим собой и внутренне растворяется в персонаже, сливается с ним. Затем он направляется к занавесу и, стоя лицом к сцене, уже слушая звуки зала, ждет выхода.

Маска изначально не воспринималась актером как некий художественный, «режиссерский» прием. Ее театральная суть иная: маска Но не концептуальна, а «натуральна». Маска как своеобразная культура пришла в театр Но из раннесредневековых земледельческих и культовых обрядов и ритуалов; она ясно указывает на то, что искусство актера базируется на психотехнике *превращения* в персонаж. Средневековый актер верил, что, надевая соответствующую маску и костюм, он буквально «влезает в шкуру» героя, а это говорит о том, что природа актерского перевоплощения здесь вполне первобытна (первобытийственна). Актер был убежден, что на время спектакля он действительно превращается в играемый персонаж, так же как адепты древних культов верили, что

символ вызывает символизируемое. Такая психотехника полного отождествления актера с героем до сих пор культивируется, сколько возможно, и в современном театре Но. Актеру запрещается анализировать роль, он должен играть «по наитию» (выражение актера XX в. Хисао Кандзэ¹⁸). Маска, таким образом, является своего рода материальным свидетельством превращения актера в того, кого он играет.

Маски театра Но как принадлежность театрального обихода — это маски-амплуа. В этом своем утилитарном, практическом качестве они делятся на мужские и женские, которые, в свою очередь, подразделяются по возрастному принципу. Особую подгруппу в каждой группе составляют маски богов, духов и демонов¹⁹. Можно встретить и другой тип классификации: 1) старцы; 2) мужчины; 3) женщины; 4) боги, духи, демоны; 5) маски, носящие имена легендарных персонажей отдельных пьес²⁰. В настоящее время известно 86 наименований масок Но (включая маски для комических интермедий-фарсов). Актер, как правило, располагает несколькими масками одного вида и в зависимости от выбранной для спектакля маски так или иначе интерпретирует роль. Маска носится только с париком (их существует несколько типов). Парик укрепляется на голове с помощью широкой декоративной ленты, которая представляет собой великолепный образец ткачества и вышивки, — еще одна прелестная «вещь» в реестре художественных вещей, составляющих костюм-«облачение» актера театра Но.

Все вышеизложенное говорит о том, что в театре Но существует «культ маски», иными словами, почитание художественной вещи, переходящее в поклонение ей. Эта художественная вещь выступает носителем вековых сакральных и мифопоэтических смыслов и содержаний, и потому сакрализована сама ее вещественность, ее «форма».

В наименьшей степени и в наименьшем объеме этот дух почитания вещей разлит по всему безмерному пространству театра Но. Более того, сакральна даже пустота-пространство, в котором разворачивается спектакль, — оно явно заряжено могучей духовной силой, вложенной в него актером, свято верящим, что его игра умягчает богов и человеческие сердца. Актер боготворит сцену, и результатом такого уникального, религиозного по сути, отношения к сценической площадке является неповторимый облик ее в театре Но. Она больше похожа на фрагмент интерьера буддийского храма, чем на подмостки. «Сейчас, когда сцена Но помещена внутрь театрального здания, когда зрители театра Но одеты

¹⁸ См. его знаменитый теоретический труд «Цветок, передаваемый от сердца к сердцу» (Кокоро ёри кокоро ни цутафуру хана). Токио, 1979. В этой книге автор, выдающийся потомственный актер, анализирует составляющие актерского мастерства точно в духе Дзэами, прибегая к средневековой терминологии.

¹⁹ Морита Дзюсиро. Но-но омотэ (Маски Но). Токио, 1976, с. 176–200.

²⁰ Такая классификация встречается часто. Например, с ней можно познакомиться в книге: Shimazaki Chifumi. The Noh. Tokyo, 1972, p. 58–65.

в деловые костюмы и вдохновленные Парижем европейские платья, сцена все еще сохраняет свою власть над людьми, делая тише голоса входящих в зал еще до начала спектакля... Она напоминает церковь, которая, сама являясь архитектурным шедевром, в то же время приспособлена для исполнения драмы мессы...»²¹.

Бросается в глаза разница между состоянием сценических площадок и реквизита на европейских подмостках и в театре Но. Эпитет «пыльный», кажется, стал почти постоянным эпитетом при разговоре о костюмах, декорациях и сцене в Европе. Постоянным эпитетом для всего, что мы видим в театре Но, является слово «чистейший». Чистоплотность японцев общеизвестна, но вряд ли кто связывает ее с их исконной религиозностью, одушевляющей даже вещи, созданные руками человека. А между тем это так. «Чистота» является в театре Но символом и знаком первозданности в самом глубоком значении, она вырастает в религиозный принцип. Человек-актер и всякая художественная «вещь» как составляющие этого неповторимого мира (сцена, костюм, маска, реквизит) находятся во невербальном ритуальном общении, непрерывном и очень тесном. Актер бережно хранит свое театральное имущество, в буквальном смысле слова сдувая с него пылинки, зная всякую вещь доскональнейше и любя ее. Так он продлевает жизнь вещей и наполняет их содержанием своих созерцаний, направленных на эти вещи и помогающих актеру через вещи войти в мир Но интуитивно, соединиться с предшествующими поколениями своих собратьев по искусству. Актер театра Но предельно опрятен, каждая вещь в этом театре имеет свое место и на сцене, в действии, и в моменты бездействия. Прикосновения человека к вещам отличает неторопливость, мягкость, даже ласковость и неусыпно-неутомимое вглядывание в них. Таковы реальные, будничные проявления «культы вещей» в театре Но. Поскольку эти вещи представляют очевидную художественную ценность и заключают в себе явное историко-культурное и сакральное содержание, постольку через общение с ними в форме почитания-поклонения актер вживается в вещь-личность Югэн и Дао, тихо и прикровенно входит в атмосферу всего того, что принципиально невыразимо в слове. Все вещи в театре Но, как и сам актер-скульптура, актер-вещь, представший перед зрителями в костюме и маске, есть тайнопись бытия. Точно так когда-то в ритуалах, обрядах и церемониях число было первичным языком реальности, линия и цвет могли выступать как знаки божественных сущностей, пластика и жест становились космической эмблемой вселенной, а ритм заключал в себе сгущения смыслов и энергии.

²¹ Keene D. No: The Classical Theatre of Japan, p. 83.

Музыкальный инструмент в традиционной культуре Японии

Для японской традиционной культуры характерно постоянное улавливание духовного начала в любом материальном объекте и установление информативного обмена между человеком и миром вещей. Если такой вещью является музыкальный инструмент — одно из совершенных творений рук человеческих, предмет искусства, одухотворенный своим высоким предназначением — воспроизведением музыки, которая в рамках дальневосточной концепции взаимопорождаема с непознаваемым и вечным Дао¹, — то ее изучение позволяет проникнуть и в мировоззренческие, и в историко-генетические, и в социально-этические, и в религиозно-эстетические глубины культуры.


Символика инструмента (его деталей, цвета, числовых параметров) и его тембрового звучания, происхождение его названия, характер его иероглифического отображения, «магические» способности инструмента, наконец, его «общественное положение» в стратифицированном обществе традиционной Японии — все эти аспекты разворачивают интереснейшую картину исторического формирования культуры и ее музыкального, акустически-лирического и ментального аспектов. Кроме того, они

¹ Подробнее об этой концепции см. [4]. Цель этой «настроенной» на лад вселенной древней музыки — оказывать умиротворяющее воздействие на космические силы; она была своего рода жертвоприношением вселенной. Обычай дарить музыку вместе с музыкальными инструментами и исполнителями на них, характерный для культур Восточной и Юго-Восточной Азии, имеет глубокий духовный смысл.


несут информацию о древнейших культурных взаимосвязях и, несмотря на динамические процессы мировой цивилизации, сохраняют в веках разнородные свидетельства о ее напластованиях.



История японского музыкального инструментария, в целом заимствованного с континента, чрезвычайно интересна своим «эволюционным» отбором, критерии которого могут раскрыть существенные черты японского музыкального менталитета и пояснить особенности его формирования, а также вывести на более глобальные культурологические обобщения. Так, нельзя не обратить внимания на то, что из некогда обширного инструментария музыки *gagaku* в современной практике сохраняются древние инструменты не китайского, а центральноазиатского происхождения — гобой *хитирихи* (даже несмотря на отрицательное отношение к его тембру, высказанное еще Сэй Сёнагон), гонг *сёко*, барабан *какко*, японская лютя *бива* (кит. *пипа*)². В японской буддийской практике можно обнаружить реалии, свидетельствующие о широких взаимосвязях с разными конфессиональными традициями, возможно не только с индийскими и китайскими (звучащий посох *сякюдзё*, деревянное било *хан* и др.) (более подробно см. [9]).

Во всех дальневосточных культурах значимость музыкального инструмента очень велика, поскольку в основе самой дальневосточной концепции музыки лежит инструментальная субстанция, о чем в первую очередь свидетельствует иероглиф, обозначающий понятие «музыка» (кит. юэ, япон. *гакю*), в виде пиктограммы известный в Китае со времен эпохи

Шан (XVI—XI вв. до н.э.)  , зафиксированный в первом

известном китайском словаре «Шовэнь цзецзы» («Толкование писем и объяснение иероглифов», ок. 100 до н.э.) и состоящий из значимых элементов — «дерево» (из которого делается корпус инструмента) и «шелк» (из которого изготавливались крученые струны). В эпоху Чжоу (XII—III вв. до н.э.)

сочетание двух самостоятельных иероглифов: «шелк»  и «дерево»

 →  обозначало музыкальный инструмент — цитру *цин*.

Здесь следует оговориться, что существовали различные толкования значений элементов древнего иероглифа, например, элементы «шелк» (а их в иероглифе два) в своей древней, пиктографической форме трактовались как «колокола», а элемент «дерево» — как деревянная подставка для них³. Японские ученые выдвигают иные точки зрения: 1) эле-

² Под общим термином *бива* в Японии были известны люти разного происхождения — восходящие и к персидскому *барбату* (или аравийскому *канбусу*), и к древнеиндийским прототипам.









³ Речь идет о древнекитайских колоколах на ручке-патрубке, которые держали вствором вверх или устанавливали на специальной подставке в той же позиции.

менты, впоследствии превратившиеся в знаки «шелк», они считают изображением погремушек из высушенных плодов; 2) верхние элементы иероглифа, по их мнению, обозначают барабан [8, с. 544]. Так или иначе, но все эти объяснения выявляют инструментальную природу музыки *юэ/гаку*. И доньше сочетание иероглифов «шелк»–«бамбук» — это «иносказательное» название музыки. По мнению американского исследователя Кинь-вун Тона, и в иероглифическом отображении основных музыкально-теоретических понятий прослеживается инструментальная природа: иероглиф *шэн* («звук») в своей древней форме состоял из элементов *цин* (название китайского ударного инструмента в виде каменной пластины) и «ухо» (изображение органа, улавливающего музыкальный звук); иероглиф *инь* («тон, нота, ступень звукоряда») — пиктографическое изображение вертикальной флейты, под которым находится элемент «рот», причем точка-штрих в центре этого элемента обозначает дутье (т.е. произведение звука вдвуханием на флейте) [18, с. 71].

Японская музыкальная культура, наиболее молодой представитель дальневосточной музыкальной цивилизации, заимствовала эту древнюю концепцию музыки, однако ее развитие довольно скоро пошло в иное направление. Собственно японская музыка в основном вокально-инструментальна, что говорит о ее генетическом родстве в первую очередь с поэзией (древняя японская поэзия, как известно, пелась, и корень *ка/ута* — «песня» входит в название многих японских поэтических жанров — *танка*, *тёка* и т.д.). Теоретическое осмысление музыкального инструмента в целом осталось в рамках дальневосточной концепции, где звук инструмента, точнее его тембр, как «материальная» составляющая звучания включен в общую классификационную кодовую систему мироздания *багуа* («восемь триграмм»), составной частью которой стала и одна из древнейших в мире классификаций музыкальных инструментов — *баинь* (букв. «восемь звуков»). Таким образом, тембр любого инструмента, как и материал из которого изготовлен он сам или его звучащая часть, символичен и должен вызывать длинный ассоциативный ряд гармонических и гармонирующих соответствий (см. табл.).

Теперь целесообразно рассмотреть иероглифическую структуру слова *гаку* — «музыкальный инструмент», поскольку исследование образительно-смысловой стороны иероглифа чрезвычайно важно для понимания сути дальневосточных культур и отчасти заменяет этимологические изыскания, столь важные для освещения исторической ретроспективы. Первый иероглиф этого слова (*гаку*) означает «музыка», второй (*ки/уцува*) — «сосуд», «вместилище», «орудие», а его общее значение удивительным образом буквально совпадает с церковно-славянскими обозначениями «сосуд мусикийский», «орган» в словосочетании «органы Давидовы» (в древнегреческом значении слова «орган» — орудие, инструмент, в том числе музыкальный) и более поздним — «орудие музыкальное». Эти церковно-славянские словосочетания, в свою

Таблица

№	Символ	Материал	Инструмент	Стороны света	Сезоны	Природные феномены	Свойства
1	Цзянь  творчество	камень	литофон <i>цин/хокё</i>	северо-запад	осень-зима	небо	крепость
2	Дуй  разрешение	металл	колокол <i>чжун/сё</i>	запад	осень	водоем	радость
3	Ли  сцепление	шелк	цитра <i>цинъ/кин</i>	юг	лето	огонь	ясность
4	Чжэнь  возбуждение	бамбук	флейты <i>пайсяо/хайсё</i>	восток	весна	гром	подвижность
5	Сунь  утончение	дерево	идиофон <i>чу/сёху</i>	юго-восток	весна-лето	ветер (дерево)	проникновенность
6	Кань  погружение	кожа	барабан <i>гу/ко/цудзуми</i>	север	зима	вода	опасность
7	Гэнь  пребывание	тыква	губной орган <i>шэн/сё</i>	северо-восток	зима-весна	гора	незыблемость
8	Кунь  исполнение	глина	окарина <i>сюнь/цутибуэ</i>	юго-запад	лето-весна	земля	самоотдача

очередь, прямо или опосредованно восходят к др.-евр. *келим* — «сосуд» и его производным (*кле-шир* — «сосуд [для] пения»), обозначающим в Библии струнные инструменты (см. [5]). Отметим, что в этом термине, в отличие от древнекитайского, проглядывает вокальная субстанция музыки, что характерно для ближневосточной цивилизации в целом (и что на многие века определило и европейское отношение к музыке как к тому, что можно спеть). Закономерно появление вопроса: а не типологическое ли это родство? Ведь хорошо известно, что во многих культурах различные сосуды (горшки, корыта, ступки, крупорюшки и т.п.) являлись не только прообразами музыкальных инструментов, но и самими инструментами. Например, глиняные сосуды использовались в качестве музыкальных инструментов в древней Индии (в санскритских текстах они обозначались как *бхадья вадья* «инструменты-сосуды»; глиняные горшки в качестве ударных инструментов и ныне встречаются в фольклорной практике некоторых народов Индии), в «Шицзин» («Книга песен») упоминаются священные сосуды, одновременно являющиеся музыкальными инструментами в храме Предков, в древнем Китае ударяемые извне бронзовые сосуды определенных размеров и емкостей являлись камертонами при определении высоты звуков строя *люй-люй*⁴. Но уж очень «прямое попадание» (*гакки* — «сосуд мусикийский») заставляет думать, что это скорее отражение древнейших, затерявшихся в веках, точнее — тысячелетиях, взаимных контактов древних цивилизаций⁵.

О более близких (по времени) контактах культур, касающихся собственно Японии, могут поведать названия конкретных музыкальных инструментов. Так, предполагается, что японское слово *кото*, ныне обозначающее цитровидный инструмент, а в древности являвшееся неким общим определением музыкального (правда, именно струнного) инструмента (о чем свидетельствуют такие термины, как *бива-но кото* (лютня *бива*), *хударагото* (арфа), *хицу-но кото* (китайская цитра *сэ*) и проч.), — корейского происхождения⁶, и по его древнему значению можно предположить, что восходит оно ко временам полулегендарного корейского культурного деятеля и музыканта Вани (IV в.)⁷.

⁴ *Люй-люй* — понятие китайской музыкальной теории, 12-тоновый строй, сравнимый с хроматической гаммой, в древности — нетемперированный; каждая из 12 высот соотносится с силами *инь* и *ян*. В Японии строй получил название *дзюни-рицу*, а исходным тоном «навсегда» остался тон «ре» — *итикоцу*.

⁵ Отметим попутно, что в древнекитайских источниках есть скудные сведения о некийском происхождении строя *люй-люй*.

⁶ А.В. Вовин считает, что слово восходит к др.-кор. *котонь* [2].

⁷ Вероятно, к этому же корейскому субстрату восходит и редчайшее чтение — *гон* — второго иероглифа (*кин/кото*) в слове, обозначающем едва ли не единственный собственно японский инструмент *вагон/яматогото* (он упомянут в китайской хронике VII в. «Суйшу», где описываются более древние времена, под названием *гон*, или *вагон*, как единственный струнный инструмент японцев), семантическое

Прямые влияния и рудименты музыкальной культуры древней Индии, явно проявляющиеся, например, в таких танцах Бугаку, как Байрохайдзинраку, или более опосредованно — в театре Но, продолжают жить и в названиях инструментов. Так, например, обозначение барабана *цудзуми* восходит к санскр. *duṇḍubhi* (см. [13]). Этот термин ныне относится только к барабанам в форме песочных часов (исключением является барабанчик-погремушка — *фурицудзуми*), а в ранних японских письменных источниках *цудзуми* было общим обозначением любого барабана. Об индийских же влияниях свидетельствует древнейший японский однострунный инструмент шаманской практики — *адзусаюми*. Вероятно, он восходит к форме древнеиндийской вины, сохранившейся ныне в странах Юго-Восточной Азии (кхмерский монохорд *ксае диев*, тайский *пхин*) и упоминаемой в японских исторических источниках, например в сообщении о прибытии в 799 г. в Микава (северо-восточная часть современной префектуры Айти) музыканта из Индии, который «пел печальные песни и играл на однострунной цитре» (цит. по [15, с. 67]).

А вот такое название, как *утива-дайко* (букв. «веер-барабан») — бубен на ручке, используемый и ныне в ритуалах буддийской школы Нитирэн (а ранее в шаманской практике), возникшее по аналогии инструмента с формой китайского круглого веера, скорее всего говорит о том, что для Японии это чужой инструмент (а по происхождению — это тибетский шаманский бубен), попавший в Японию со своим труднопроизносимым названием, которое было заменено на японское.

История бытования или исчезновения из исполнительской практики тех или иных инструментов помогает нам раскрыть не только исторические пристрастия японского музыкального слуха (так, смычковые инструменты не образовали самостоятельной традиции в Японии), но и духовные аспекты традиционной культуры. Чрезвычайно интересным примером может служить история арфы в Японии, по одной версии, завезенной в страну во второй половине IV в. корейским культурным деятелем Вани, по другой — в середине VI в. из корейского государства Пэкче. В Китае история арфы (кит. *хунхоу*) восходит ко II в., когда по Великому Шелковому пути через Восточный Туркестан в Южный Китай попала персидская арфа *чанг*.

В эпохи Нара и Хэйан арфа *куго* (кит. *хунхоу*) входила в придворный церемониальный оркестр, звучала при дворе и в иных случаях (например, как магическое средство вспоможения родам придворных дам). Проникшая в Японию по крайней мере в двух разновидностях (угловая

значение которого (иероглиф *ва/ямато*; Ямато — древнее название Японии) включает и указание на то, что это «наш (японский, яматский) инструмент». Не случайно этот иероглиф (*кин/кото*), подобно китайскому *цин*, сохраняет общее значение «музыкальный инструмент» в таких позднего происхождения словах, как *мокин* — ксилофон (калька с китайского), *фукин* — орган.

и дуговая⁸ — обе они демонстрируют чрезвычайно интересные напластования различных культур: первая — древнеперсидской, восходящей к Ассирии и Древнему Египту, вторая, *хоокуго*, — индубуддийской), арфа обоих типов довольно быстро вышла из употребления (две 23-струнные арфы *кударагото*⁹, датируемые VII–IX вв., хранятся ныне в императорской сокровищнице Сёсоин в Нара). Но в качестве культового изображения дуговая арфа *хоокуго* продолжала жить в японском буддийском изобразительном искусстве вплоть до эпохи Эдо ([14]), как бы являя собою свет давно угаснувшей звезды — буддийской Индии, страны поклонения дальневосточных буддистов¹⁰ (рис. 2 и рис. 3). В этом качестве изображенная арфа приравнивается к реально функционирующим культовым японским инструментам, которые в первую очередь являются культовыми объектами (например, колокольчики *конгорэй* на ручке в форме ваджры), а уж потом звукопроизводящими орудиями. Священное отношение к музыкальным инструментам, даже не звучащим, обнаруживается в бережном хранении их в течение веков в императорской сокровищнице Сёсоин и сокрытии от посторонних взоров (для посетителей музыкальная экспозиция сокровищницы была впервые открыта лишь в 1981 г.). Еще в VIII в. был объявлен императорский указ о собирании откопанных древнейших колоколов *дотаку* и передаче их на хранение местным храмам.

Сегрегация инструментов и их тембров — важная акустическая характеристика культуры, поскольку определенная звуковая среда становится социальной характеристикой, — восходит к обычаям эпох Нара и Хэйан. В те времена придворным музыкантам *гакунинам* запрещалось обучать кого-либо вне двора игре на придворных музыкальных инструментах. Мир изысканной культуры аристократического общества противопоставлялся миру вне императорского двора, и это отразилось в музыкальном инструментарии. Инструменты современного придворного оркестра не только несколько отличаются от инструментов — представителей того же семейства, использующихся в иных видах японской музыки, но и включают корень *гаку* в названия инструментов, что намекает на их возвышенную природу, так, *кото* (или *со-но кото*) называется *гакусю* (в отличие от *дзюкусю* — простонародного, или «неаристократического», *кото*), *бива* — *гакубива*, один из барабанов — *гакудайко* и т.п. Инструменты синтоистских представлений Кагура также носят названия, указывающие на сам жанр: *кагурабуэ* («флейта Кагура»), *кагурасицу* (деревянный жезл с металлическими подвесками) — и не ис-

⁸ Однако как в китайских, так и в древних корейских и японских источниках описываются три вида *кунхоу/куго* — горизонтальная (яп. *фусикуго*), вертикальная угловая (*татэкуго*) и арфа «с головкой феникса» (*хоокуго*).

⁹ Кудара — японское название древнекорейского государства Пэкче; *кударагото* — это угловая арфа персидского происхождения.

¹⁰ В Индии арфа также вышла из употребления, возможно ее наследницей стала бирманская дуговая арфа *саун гаук*.

пользуются в иных видах традиционной музыки. Образовавшее свою музыкально-теоретическую систему искусство театра Но (*ногаку*) в инструментарии имеет «свои» инструменты: *нодайко*, или *тайко* (малый цилиндрический барабан), и *нокан* (букв. флейта Но). Второй иероглиф последнего слова — *кан* / кит. *гуань* — современное название китайского духового язычкового инструмента, но некогда в Китае он обозначал флейту, входившую в состав придворного оркестра «высокой» музыки *яюэ*. В названии японских флейт он встречался только в более раннем термине — *риккан* (записывается иероглифами *рицу* и *кан*; кит. *лигуань* «12 флейт»), обозначающем набор флейт-камертонов, производящих звуки 12-тонового строя *люй-люй/дзюнирицу*.

Многие японские инструменты стали неотъемлемыми атрибутами определенных общественных групп, их своеобразным темброво-акустическим кодом: *хорагаи* (раковина-рог) — отшельников *ямабуси*, посохопогремушка *сякюдзё* — странствующих буддийских монахов, флейта *хитоёгири* (или *сякухати*) — странствующих *комусо*, адептов дзэнской школы Фукэ. Подобная сегрегация тембров свойственна и вокальному пласту японской музыки, в котором характер вокализации становится одним из главных признаков жанра — достаточно сравнить специфическую вокализацию буддийских песнопений *сёмё* и естественное вокальное звукоизвлечение *дзигоэ* придворных вокально-инструментальных композиций *вагаку* или синтоистских представлений Кагура. Вероятнее всего, это свидетельствует о смыслении голоса как звукопроизводящего орудия, т.е. музыкального инструмента.

В японском музыкальном инструментарии можно проследить отражение того удивительного сплетения древнекитайской, буддийской и синтоистской религиозных систем, которое определило японский менталитет в целом. Форма *кото* — пожалуй, главного инструмента традиционной Японии в соответствии со своим древнекитайским прообразом *цинем*¹¹ символизирует дракона, лежащего на берегу моря (детали инструмента носят названия «хвост дракона», «рог дракона», а дека называется *уми* — «море»), то есть семантика этого инструмента связана с креативной божественной силой¹². А вот осмысление традиционными музыкантами характера звучания этого инструмента вводит в сферу иной эстетики, хотя формально согласуется с упомянутой выше классификацией *баинь* (*кото* входит в категорию «шелк», подразумевающую звук, производимый колебанием шелковых струн). Так, понятие

¹¹ С точки зрения конструкции *кото* восходит не к *циню*, а к другой китайской цитре, называемой *чжэн*, хотя и *цинь* (яп. *кин*) был популярен, как в аристократической Японии, так и в Японии эпохи неоконфуцианства, в среде культурных деятелей и конфуцианских ученых. Следует отметить, что даже в XIX в. известный синтоистский деятель Накаяма Дацзё сконструировал по модели *циня* цитру *жумогото* [11, с. 510].

¹² В дальневосточной традиции образ дракона появился в эпоху Чжоу и окончательно сложился в эпоху Хань (II в. до н.э. — II в. н.э.), став символом императорской власти и творческой силы (см. [6]).



*Дуговая арфа куго в руках бодхисаттвы.
Прорисовка мандалы (IX в.) [14]*

*сорай*¹³ — «голос/эхо/отзвук кото», обозначающее специфический призыв-шелест, возникающий при зашипывании шелковой струны¹⁴, как бы обнаруживает второй, естественный, компонент звука, расчленяет его природу на идеальную и проявленную сущности, что согласуется, с одной стороны, с утверждением «Лецзи»: «Движение формы [тела] порождает не форму, а тень; движение звука — не звук, а эхо...», а с другой — с теорией *хондзи-суйдзюку*, выработанной в процессе взаимодействия синтоизма с хэйанским эзотерическим буддизмом (см. подробнее [3, с. 170–171]). Однако таинство музыкальных звучаний в полной мере раскрывает такое образное выражение, как *кинсэн* (букв. «струны кото [кин-но кото]»), означающее «струны сердца»!

Аналогичное понятие есть и в практике игры на бамбуковой продольной флейте *сякухати* — это *тикурай* («голос/эхо/отзвук бамбука»), шипящий призыв, возникающий при прохождении воздушной струи сквозь бамбуковый ствол инструмента (иногда этот призыв усиливается специальным приемом жужжащего эффекта). Этот «голос» бамбука заставляет вспомнить распространенные в Восточной и Юго-Восточной Азии представления о духах, обитающих в его стволах, о божествах родившихся из бамбука, хотя *сякухати* с древних времен осмыслялся как «инструмент Дхармы» [закона] и имел чисто буддийскую символику.

В японском инструментарии эта флейта занимает совершенно особое место. Исполнительство на *сякухати* — это единственная сольная, изначально инструментальная традиция в Японии, по своим параметрам не похожая ни на одну из предшествующих, но отличающаяся глубинным духовным родством с буддийскими песнопениями *сёмё* и с ритмичной буддийских храмовых ударных инструментов. Темна история появления этого инструмента в Японии (тогда, как, например, появление трехструнного лютневого инструмента *сямисэна*, завезенного из Китая через острова Рюкю, точно датировано 1562 годом). Легенда о *сякухати*, изложенная в полулегендарном источнике «Кётаку дэнки» («Хроника [передачи] колокольчика пустоты», XVII в.¹⁵), автором которого считается мастер игры на *сякухати* Тонва, содержит интересную историю мистической «метафорической» трансформации звучания буддийского колокольчика (яп. *рёй*) со всей его символической атрибутикой в звучание духового инструмента — *сякухати*. История такова: китайский монах Чжан Бо, ученик основателя чаньской (дзэнской) секты (известной в Японии как Фукэ-сю) по имени Пуко

¹³ Иероглиф *рай* имеет следующие значения: 1) эхо [образующееся из какого-л. отверстия], 2) звук, возникающий при касании дуновения ветра какого-л. предмета (шелест ветра в ветвях деревьев), 3) флейта или звук флейты [7, с. 2295].

¹⁴ В дальневосточных культурах струны всех инструментов традиционно делались из крученого шелка; и ныне японцы предпочитают нейлоновые струны.

¹⁵ Эта традиционная датировка ныне оспорена: по мнению исследователей, текст этого сочинения был написан не ранее 1765 г. [1, с. 286].



*Дуговая арфа куго.
Живопись райгоцу (XII в.)
Прорисовка [14]*

(Пухуа, ученик Линьцзи; яп. Фукэ), жившего в эпоху Тан (VII–IX вв.), смог передать мистическую сущность звучания колокольчика своего учителя игрой на бамбуковой флейте и назвал эту музыку «Кётаку» («Кёрэй») — «Колокольчик пустоты», и так родилась новая уникальная инструментальная традиция [17, с. 416]. Здесь необходимо вспомнить, что в буддизме колокольчик был звучащим культовым объектом, но также нельзя обойти вниманием и древнекитайское представление о колокольных звучаниях как об овеществлении самой музыки¹⁶. История знает, пожалуй, единственный прототип подобной трансформации, но как бы зеркально отраженной и восходящей ко временам раннего христианства: речь идет о метафорической трансформации звучания древнееврейского священного рога *шофара* (и поныне используемого в иудаистском богослужении), которое в христианской традиции «превратилось» в звучание *била*, а затем и колокола, глас которого в христианском осмыслении все же ассоциируется с трубным (одним из первых письменных источников, где зафиксирована эта трансформация, является «Лествица» (Слово 19): «...по гласу духовной трубы видимо собираются [на богослужение] братия...» Иоанн Лествичник. VI–VII вв.).

История возникновения традиции *сякухати*, по данным «Кётаку дэнки», восходит к эпохе Тан; ныне доказано, что эта история сильно «утрачена», и, скорее всего, отсчет надо вести с XIII в. И тут возникает еще одна параллель. Высокая духовность и глубокая медитативность исполнения на *сякухати*, являвшегося одним из компонентов дзэнской практики и получившего название *суйдзэн* (яп. *суй* — «дуть», «играть на духовом инструменте»), заставляет вспомнить о другой сольной флейтовой традиции, возникшей приблизительно в это же время (XII в.) — суфийском медитативном исполнительстве на продольной флейте ближневосточного происхождения, называемой *най*. И хотя генетическое родство этих традиций и самих инструментов не доказано, общих точек, известных на сегодняшний день, достаточно, чтобы предположить не только типологическую близость этих религиозных музыкальных традиций. Укажем эти точки соприкосновения. Еще крупнейший японский музыковед Х.Танабэ писал о том, что аналогичная *сякухати* бамбуковая флейта использовалась в Средневековье буддистами Южного Китая. Более современные исследования показали, что продольная флейта, подобная ближневосточному *наю*, известна народам цзян Западного Китая (см. [19]). Туда она вполне могла быть занесена странствующими дервишами. Как известно, и в дзэн-буддизме странствование являлось одним из послушаний. Вполне сопоставимы и принципы использования инструментов в молитвенной практике¹⁷ (монахи *комусо* чередовали игру на

¹⁶ Подробнее см.: Есинова М.В. Колокола Восточной Азии — их функции и семантика // Колокола. История и современность. 1991. М., 1993, с. 257–258.

¹⁷ Косвенным подтверждением может служить и наличие «общих» атрибутов странствующих буддистов и дервишей. Это посох (или жезл) со звенящими подвес-

сякухати с *дзадзэн* — сидячей медитацией, суфии использовали *най* в мистических радениях *сама'* и *зикрах*, также чередуя игру с иными молитвенными формами; аналогичная практика в мусульманской Индии — *каввали* — предполагала и участие певцов). Непосредственная передача знаний от учителя к ученику, свойственная всем музыкальным традициям Азии, в данном случае касалась технической стороны дела, а сама мелодическая композиция передавалась как некое откровение («ей нельзя научить»). В собственно музыкальном, акустическом, отношении очень показательным звуковысотное совпадение строев: звукоряд от тона «ре» обязателен и для *сякухати*¹⁸, и для самой главной и распространенной разновидности *ная*. Наконец, в учении Фукэ-сю есть такой постулат: «одной бамбуковой трубкой повернуть колесо Закона». О понимании суфиями аналогичной значимости *ная* свидетельствует, в частности, высокое звание великого турецкого исполнителя на *нае* XVII в. Османа Деде — Кутб-и Нэйи, где «кутб» — понятие классического суфизма, означающее ось, на которой держится мироздание, а *най/нэй* в данном случае становится осью музыкального божественного мироздания (см. подробнее [10, с. 136–137]).

Идея обнаружения своеобразных суггестивных резонансов высокодуховных разнонациональных и разноконфессиональных музыкальных традиций очень заманчива и красива, но, думается, что в случае с японской традиционной культурой речь может идти и о более конкретных сопоставлениях. Культура Японии, по-видимому, содержит еще множество подобных «тайн», ее редкая способность к аккумуляции и адаптации «чужого» дает богатейшую почву для «археологических» изысканий, способных пусть даже теоретически восстановить единство разрушающегося мира.

Литература

1. Буддизм в Японии. М., 1993.
2. Вовин А.В. О древнекорейско-древнеяпонских языковых связях // Народы Азии и Африки. 1988, № 4.
3. Горегляд В.Н. Буддизм и японская культура VIII–XII вв. // Буддизм, государство и общество в странах Центральной и Восточной Азии в средние века. М., 1982.
4. Есипова М. Музыкальное видение мира и идеал гармонии в древнекитайской культуре // Вопросы философии. 1994, № 6.
5. Коляда Е. Музыкальные инструменты в Библии. Энциклопедический словарь / Науч. ред. М.Есипова. М., 2003.

ками, рог (например, у отшельников *ямабуси* — раковина-рог), наличие определенных обязательных предметов одеяния и т.п.

¹⁸ Следует оговориться, что высота «ре» очень характерна для японской традиционной музыки в целом, исторически это может объясняться высотой основного тона строя *дзюнцицу*.

6. Решетов А.М. Дракон в культурной традиции китайцев // Сб. Музея антропологии и этнографии. Вып. XXXVII. Л., 1981.
7. Кодзизэн (Большой сад слов). Энциклопедический словарь. Токио, 1979.
8. Синсэн канва дзитэн (Новый словарь китайско-японских иероглифов). 5-е изд. Токио, 1987.
9. Есірова М. Confessional Source of Ancient Japanese Instruments // Japan Phenomenon: Vision from Europe. Moscow, Sept. 28–29. Moscow, 2001.
10. Feldman W. Music of the Ottoman Court B., 1996.
11. Harich-Schneider E. A History of Japanese Music. L., 1973.
12. Ishii M. Japan's Music of Encounter — Historical Background and Present Role // The World of Music. 1983. No. 1.
13. Hughes D.W. Tsuzumi // The New Grove Dictionary of Musical Instruments. Vol. 3. L.–N. Y., 1984.
14. Kashima S. Depiction of Kugo Harps in Japanese Buddhist Painting // Music in Art. 1999. Vol. XXIV. No. 1–2.
15. Kikkawa E. Problem of Import and Export of Music in Japan / Transl. Chr. Blasdl // The East. 1983. Vol. 19. No. 12.
16. Kishibe S. The Origin of the *K'ung-hou* (Chinese Harp) // Тоё онгаку кэнкю. 1958. Т. XIV–XV.
17. Sanford J. Shakuhachi Zen: The Fukeshu and Komuso // Monumenta Nipponica. 1977. Vol. 32. No. 4.
18. Tong Kin-Woon. Shang Musical Instruments // Asian Music. 1983. Vol. XV. No. 2.
19. Thrasher A.R. Xiao // The New Grove Dictionary of Musical Instruments. Vol. 3. L.–N. Y., 1984.

Вещь в сакральной среде

Понятие вещи как таковой полно и всесторонне разработано в трудах философов от античного периода до наших дней. Для данного исследования, в котором как сакральная среда или сакральное пространство в основном рассматривается комплекс *мацури*, представляется необходимым предварительно сделать несколько общих замечаний, как о *мацури*, об отношении японцев к природе, так и о том понимании вещи, которое кажется наиболее адекватным данному контексту.

В настоящее время словом *мацури* обозначают самые разнообразные праздники, как религиозные, так и утратившие культовое содержание, ставшие частью повседневной жизни. *Мацури* чаще всего ассоциируются с сезонными праздниками, проходящими по всей стране, и рассматриваются как культурная национальная традиция. Однако это понятие имеет чрезвычайно сложное и емкое значение, что видно хотя бы из его этимологии. Известный религиовед М.Сонода отмечает, что слово *мацури* происходит от глагола *мацуру* или *мацурау* — «благоговеть» или «служить с почтением кому-то высшему». А глагол *мацу* («ждать») может также передавать состояние человека, готовящегося к встрече с божеством и желающего обратиться к нему с «божественным словом — *микото*, с мольбой»¹. Ряд ученых (Д.Камата, С.Оно) в принципе разделяют эту точку зрения и толкуют основное понятие *мацури* как «ожидание в данное время в определенном месте чего-то пока невидимого, что не-

¹ *Sonoda Minoru*. The Religious Situation in Japan in Relation to Shinto // Acta Asiatica. Vol. 51 (1987), p. 8–11.

пременно появится и что надлежит приветствовать с большим уважением»². Возможно также, что слово *мацури* происходит от глагола *матинодзому* — «ожидать с надеждой» или *матикогаэрэру* — «ожидать с терпением».

Таким образом, это слово означает «почитание», «поклонение», «служба», «культ». В старину им обозначались все действия, связанные с поклонением *ками*, оказанием им почестей, их умиротворением, т.е. весь комплекс ритуала молений. Другими словами, *мацури* был связующим звеном в общении людей с божествами (*ками*). В данной статье речь идет о первоначальном понимании этого слова, т.е. в его связи с синтоистской обрядностью. Однако избежать слова «праздник» тоже невозможно.

Весь обрядово-праздничный комплекс составляет значительную часть современной культуры народа, а сам праздник — явление всеобщее и постоянное. «Праздник — первичная и неуничтожимая категория человеческой культуры. Он может оскудеть и даже выродиться, но он не может исчезнуть вовсе», — писал автор классических трудов по теории культуры М.М.Бахтин³. Особое внимание следует обратить на первичность и неуничтожимость этого феномена. У любого народа, и японцы не являются исключением, в основе культурно-религиозной традиции лежит ритуал, оформившийся в архаический праздник.

Такой праздник имел синкретический характер и выполнял многие функции — религиозную, моральную, социальную. Он был неразрывно связан с мифом, прежде всего с первобытной мифологией о начале мира и общества. Точнее говоря, архаический праздник лежит в основе мифологии. Реконструкция этого феномена позволяет сказать, что он был поистине массовым, вовлекая значительную часть общества в его проведение, был отнюдь не тайным, очень веселым, без особой торжественности и что в нем проявлялись явные оргиастические черты. Последнее связано с тем, что не только брак, но и коллективная оргия «имеют свои мифические прототипы, их повторяют, потому что они были освящены от *от основания (во время оно, ab origine)* богами, предками или героями»⁴.

Древнейшие японские мифы теснейшим образом связаны с *мацури*. В них можно отметить, например, обычно табуированную практику инцеста, которая не только допускалась, но, напротив, играла очень важную роль, поскольку рассматривалась как особая ритуальная свадьба-торжество. На нее имели право только избранные представители общества, которые были ответственны за сохранение космического порядка. Совершалась она не в обычное время, а в праздники. «Архаический праздник, по-видимому, уходит своими корнями в столь *отдаленное* прошлое, так

² *Matsuri. Festival and Rite in Japanese Life*. Tokyo, 1988, p. 147–148.

³ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965, с. 300

⁴ Элиаде М. Космос и история. М., 1987, с. 33

прочно закреплен в памяти человечества, что нередко влияет на формирование тех или иных традиционных представлений»⁵.

В архаическом, традиционном обществе миф существовал как сакральный порядок и мифологические сюжеты служили непосредственным источником драматургической структуры праздника, поэтому их можно вполне назвать «священной драмой» (по определению М.Сонода). «Мифы, — пишет крупнейший историк религии М.Элиаде, — сохраняют и передают парадигмы-образцы, в подражание им осуществляется вся совокупность действий, за которые человек берет на себя ответственность. Силой этих служащих примерами прообразов, очевидцами которых были люди мифического времени, периодически воссоздают космос и общество»⁶. Первородный хаос, о котором говорилось в мифах, позже проявился в карнавальных чертах религиозных праздников.

Именно к архаическому празднику восходит все богатство духовной жизни людей в разных странах, т.е. он имеет универсальный характер при всем разнообразии проявлений, которые уже напрямую связаны с особенностями национальных культур. Безусловно, с течением времени праздники развивались и изменялись. Их эволюция шла по пути кодификации ритуального поведения, создания различных форм и стандартов художественного выражения.

Праздник вообще — это прямое противопоставление будничной жизни, веселое времяпрепровождение. М.М.Бахтин писал: «Общим знаменателем всех карнавальных черт различных праздников является существенное отношение этих праздников к веселому времени»⁷. Другими словами, речь идет о противопоставлении обыденного (профанного) и сакрального, реализуемом в делении жизни общества на трудовой и праздничный периоды. Английский ученый В.Тернер противопоставляет *мацури* определенному порядку и называет их «антиструктурой», проявлением другого мира⁸. При этом праздники могут быть и сакральными и мирскими, а последние, в свою очередь, могут быть связаны с сакральной историей народа или иметь сугубо развлекательный характер. При реконструкции архаических праздников ученым удалось установить, что «многие праздники не священного характера совершаются параллельно со священными церемониями или же одна церемония распадается на более или менее тайные части, совершаемые раздельно, но одновременно»⁹. Поэтому их можно рассматривать как сосуществование противоположностей.

Мацури — это сакральное время, формирование сакральной среды, когда происходит как бы подпитка сакральной энергией, которая ослабевает в повседневной жизни. Прежде всего, имеется в виду ритуал

⁵ Абрамян Л.А. Первобытный праздник и мифология. Ереван, 1983, с. 187.

⁶ Элиаде М. Цит. соч., с. 30.

⁷ Бахтин М.М. Цит. соч., с. 238.

⁸ Turner V. The Ritual Process. Chicago, 1969, p. 40.

⁹ Абрамян Л.А. Цит. соч., с. 13.

очищения, который устраняет разного рода нарушения и осквернения. Вспомним хотя бы миф об Идзанаги¹⁰. Нарушив табу, он посетил страну мертвых, но, вернувшись, совершил обряд омовения, тем самым восстановив существовавший порядок, и родил затем множество богов, в том числе Аматаэрасу. Его действия этиологически можно толковать как праздник очищения.

В традиционной Японии религиозная практика искони пронизывала и регулировала до мельчайших подробностей жизнь и деятельность людей, которые просто «жили» в мире религии, ощущая свое единение с *ками*. Поэтому очень трудно разделить здесь сакральное и профанное. Первое поистине доминировало и в значительной степени руководило жизнью общества. Например, сельскохозяйственный труд (в основном выращивание риса) рассматривался как религиозная практика, освященная волей богов, потому древнейшие *мацури* — это ритуалы, воспроизводящие процесс возделывания этой культуры.

В значительной степени под воздействием любви и почтения японцев к природе, восприятия ее как щедрого, но ненастижимого источника жизни, оделяющего людей своими дарами, сложилась одна из составляющих синто, а именно культ природы. Как известно, большинство направлений духовного развития японцев берет начало в природе. «Японская любовь и почтение к природе с незапамятных времен были столь знаменательными духовными переживаниями, что под их воздействием сложилось само ядро религиозных верований. Вытекающая из них вера — сплетение самых разных нитей: и обожествления природы, и культа плодородия, и поклонения предкам, и шаманизма»¹¹.

Такое восприятие природы способствовало формированию тонкого, изящного изобразительного стиля японцев. Отличительной чертой его является сохранение природной красоты изображаемого предмета. Например, воссоздавая цветок, японец старается передать его таким, как он есть, не стилизуя и не модернизируя до неузнаваемости. Использование, подчас весьма изобретательное, самых разнообразных материалов — дерева, бамбука, соломы, бумаги, ракушек, глины, металла — способствовало такому подходу.

В культуре японцев можно наиболее отчетливо проследить то, что она, как замечает В.Н.Топоров, «возникла именно как родовспомогательница природы в ее жизнедающей и жизнеподдерживающей функции, а вещи появились как отклик на те проблемы, которые были связаны с осуществлением этих функций... вещи, образующие духовный слой культуры (предметы, непосредственно связанные с ритуалом, настенная живопись, статуэтки, символы, другие вещи, относящиеся к классу “*Tart mobilier*”, игрушки), что отсылает к духовной жизни человека»¹².

¹⁰ Кодзики. Т. 1. СПб., 1994, с. 49–51.

¹¹ *Марауни Фогхо*. Япония. Образы и традиции. М., 1980, с. 13.

¹² *Топоров В.Н.* Ритуал. Символ. Образ. М., 1995, с. 10.

Для японцев всегда существовали основные элементы, определяющие стиль их поведения, образ жизни и действий. Эту их особенность известный американский японовед Бой де Мент определил как «катазирированность»¹³, от японского слова *ката*, которое переводится как «метод, форма, тип, образец», а в более широком понимании означает манеру поведения и школу мастерства. Японский ученый и политический деятель Т.Сакая назвал ее «культурой формы».

Корни этого уходят в глубину японских традиций, о чем прекрасно сказано в романе Мурасаки Сикибу «Повесть о Гэндзи»: «Возьмем, к примеру, столярное ремесло. Некоторые мастера охотно делают разные вещицы из дерева, вырезают его как им заблагорассудится, но ведь все это не имеет истинной ценности, так, безделушки, возникшие вследствие мгновенной прихоти вне всяких правил и канонов... Бесспорно, некоторые из них по-своему привлекательны. Но попробуйте их сравнить с вещами по-настоящему прекрасными, изготовленными согласно канонам, с полным пониманием их значения, и сразу поймете, чем отличается рука подлинного мастера»¹⁴.

Многие поколения все выше поднимали планку мастерства: это процесс не одномоментный, а растянутый во времени, что породило не только хорошее качество изготавливаемых вещей, но и их высокий эстетический уровень. Традиционно японцы уделяют огромное внимание мелочам, даже таким, которым, например, на Западе не придают значения. Эту школу мастерства подметил Р.Киплинг во время посещения Японии в 1889 г.: «Мне показали человека, который уже месяц полировал небольшую вазу высотой в пять дюймов. Ему оставалось трудиться еще два дня... и рубиновый дракон, резвящийся на лазуритовом поле, каждая крохотная деталь, каждый завиток, любой участок, заполненный эмалью, будут становиться все привлекательнее.

В другом месте можно купить дешевле клуазонне, — сказал, улыбаясь, хозяин. — Мы не умеем их делать. Эта ваза будет стоить семьдесят долларов.

Я отнесся к его словам с уважением, потому что он сказал „не умеем“ вместо „не делаем“. Это говорил художник»¹⁵.

Наличие всевозможных регламентаций вело к ощущению незначительности своего «я». Отсюда — было важно ощущать окружение, чувствовать пространство (*ма*), которое включает в себя объективное и субъективное измерения. Корнями это уходит в синто, где существует понятие священного пространства, в котором обитают боги. И по сей день материальным воплощением этого понятия является ритуал огораживания священной веревкой (*симэнава*) места для обитания *ками*.

В это время происходит как бы возобновление первоначально установленного порядка, как правило, закрепленного в мифологии. Большин-

¹³ The Japan Times. 10.09.1990.

¹⁴ Мурасаки Сикибу. Повесть о Гэндзи. Т. 1. М., 1991, с. 28–29.

¹⁵ Киплинг Р. От моря до моря. М., 1983, с. 84.

ство *мацури* основано именно на восстановлении или воспроизведении какого-либо события, которое и послужило началом празднования. Элиаде писал: «Мы всегда современники какого-либо мифа, когда его рассказываем и когда имитируем жесты или поступки мифических персонажей»¹⁶, т.е. совершаем ритуал мистерийного типа, элементы которого неизменно присутствуют в *мацури*. Синто был во многом мировосприятием японцев, поэтому в древней японской культуре сакральное и профанное не имели четко выраженных границ и их противопоставление не столь очевидно, как у других народов.

В первую очередь это относится к Новому году, который «возрождает время», т.е. повторяет космогонический акт. По словам М.Элиаде, «человек лишь повторяет акт творения, а его религиозный календарь отмечает на протяжении одного года все космогонические фазы, которые имели место *от основания*»¹⁷. Вероятно, отсюда берет начало традиция совершать что-то впервые (*котохадзимэ*), особенно ярко проявляющаяся во время празднования Нового года: первое посещение храма (*хацу-модэ*), отправка на продажу первых товаров (*хацуни*), начало торговли (*хацуури*), первая покупка (*хацубай*), первая работа в году (*сигото хадзимэ*), первая уборка в доме (*хакидзомэ*).

Для людей архаического общества сакральное, другими словами, вещи (*моно*) и действия (*кото*), обладало наивысшей ценностью. В этой связи представляется интересным рассмотреть некоторые сакральные (сакрально то, что «космологично») понятия и атрибуты празднично-обрядового ритуала *мацури*.

Поскольку в ритуале *мацури* ежегодно производится то, что сакрально, то, по мнению В.Н.Топорова, «естественно предположить, что первоначально наиболее престижной и полнее всего отражающей смысл была та вещь („первовещь“), которая сакральна по преимуществу, „космологична“, так как через ряд звеньев возводима к началу творения, и ритуальна»¹⁸.

Безусловно, понятие восстановления традиционного порядка имеет достаточно абстрактный характер. Главный смысл его в том, чтобы почтить память и возродить, возобновить тот порядок, который был присущ событиям далекого прошлого. В ходе праздника, как и ритуала, будничное (профанное) время как бы меняется на сакральное, отсчет которого начинается с момента установления первоначального порядка.

Как известно, одним из древнейших видов празднования во всех странах, в том числе и в Японии, являются процессии и шествия (*синко* или *синкосики*). Суть их можно определить как визит божества к своим прихожанам, обход им своих «владений». Это совместное шествие людей

¹⁶ Элиаде М. Цит. соч., с. 44.

¹⁷ Там же, с. 46–47.

¹⁸ Топоров В.Н. Цит. соч., с. 11.

и божества, на время праздника переселяющегося в священный паланкин (*микоси*). Сама по себе процессия отражает традиционный социальный порядок, и ее проведение выражает намерение людей восстановить нарушенный порядок. Это сигнал божествам, универсальная часть большинства *мацури*.

К пониманию вещи в сакральном пространстве *мацури*, по моему мнению, наиболее подходит не данное Аристотелем определение («то, с чем можно или нужно иметь дело») или принятое в современной философии («относительно независимый» носитель свойств и отношений), а ее понимание М.Хайдеггером. Он признает вещь не изображением, а присутствием мира в ней, как ее собственного существа. «Веществу, вещь дает присутствовать единым четверым, земле и небу, божествам и смертным. Вещью веществуется мир. Всякая вещь дает пребывать четверице как присутствию, здесь и теперь, односложной простоты мира»¹⁹. Другими словами, в каждой вещи присутствует взаимозависимость и взаимопринадлежность указанных четырех составляющих, что и называется миром.

Без всякого преувеличения можно сказать, что вот уже не одно тысячелетие наиболее распространенной вещью в ритуальной практике и повседневной жизни практически всех японцев является *симэнава* — веревка, изготовленная из рисовой соломы нового урожая. Плетут ее всегда против часовой стрелки, что призвано отражать позитивный аспект природы и самого существования. Один конец ее, где собраны все жгуты, обрублен, а другой, очень тоненький, заканчивается метелочкой. В *симэнава* обычно вилетают зигзагообразные полоски белой бумаги и небольшие пучки соломы, а также подвешивают различные кусочки ткани, которые символизируют подношения. Предназначение этой рисовой веревки, также как и *тори* — храмовых ворот, оградить определенное место, обозначить его сакральность или показать, что здесь проведен обряд очищения.

Симэнава часто подвешивают между опорами *тори*, под перекладинами. Полагают, что в свое время натянутая между двумя опорами веревка могла послужить прототипом создания самих синтоистских ворот. В настоящее время *симэнава*, конечно, в первую очередь используется во всех святилищах, ею огораживают деревья, на которых обитают божества (*химороги*), места для проведения обряда очищения, площадки под строительство (*дзитинсай*), широко используется она для украшения зданий во время различных *мацури*.

Рисовые веревки варьируются и по форме, и по размеру. Вызывает восхищение и изумление огромная *симэнава*, протянувшаяся под кровлей *Идзумо-тайся*, или связывающая стоящие в море неподалеку от

¹⁹ Хайдеггер М. Вещь // Историко-философский ежегодник-89. М., 1989, с. 278, 280.

местечка Фугамигаура две скалы причудливой формы, символизирующие нерушимость брачного союза богов-демиургов Идзанаги и Идзанами и святость места. Много разнообразных рисовых веревок и изящных веревочек широко используются для изготовления бесконечного множества новогодних украшений (*симэкадзари*), которые имеют магический охранный смысл.

Достаточно упомянуть *кадомацу*, что означает «сосна у входа» или «сосна у ворот». Это украшение служит знаком того, что дом готов к приему божества. В старину дерева сосны действительно ставили у ворот или посередине двора. Затем их стали размещать по обеим сторонам входа, добавив еще некоторые компоненты. Каждая деталь этого украшения имеет свою символику. Вечнозеленая сосна означает силу, твердость, стойкость, долголетие, здоровье, радостную и счастливую жизнь. Бамбук — благопожелание стойкости, противостояния невзгодам, стремительного процветания. Стоящие по обе стороны входа сосна и бамбук соединяются *симэнава*. В *кадомацу* могут входить также папоротник, означающий чистоту и плодородие, водоросли — счастье, мандарины *дай-дай* — благополучие и долголетие для всей семьи, креветки или рак — долголетие, веточка цветущей сливы — стойкость. Все эти компоненты, вместе или порознь, соединяются *симэнава* в единую композицию. Деревца сосны позднее стали заменять просто ветками.

Историю появления *симэнава*, как и многого другого, связанного с синто, можно найти в «Кодзики». О ней говорится в мифе о сокрытии разгневанной богини Аматэрасу в «небесном гроте». Когда же божествам хитростью удалось ее оттуда выманить, они закрыли вход в него рисовой веревкой. «Великая Священная Богиня Аматэрасу оо-ми-ками... в удивление пришла, постепенно из двери вышла-выглянула, а тут-то бог Амэно тадзикара-о-но микото, что у двери (грота) притаился, взял ее за священные руки и вытащил (наружу), а бог Футодама-но микото тут-то веревку-заграждение позади нее и протянул»²⁰. В памятнике эта веревка называется *сирикумэнава* и используется для обозначения границы чего-то, запрета входа.

Подводя итог сказанному о *симэнава*, можно, следуя рассуждениям М.Хайдеггера, отчетливо представить, что в ней воплотилась земля, на которой произрастает рис, небо, на котором свершают круговорот солнце и луна, что нашло отражение в календаре, божества, обитающие повсюду, и смертные — люди, создавшие ее.

Именно в истории происхождения и использования *симэнава* в ритуале находят подтверждение рассуждения В.Н.Топорова о том, что он представляет собой «...деяние, действие, дело по преимуществу, то дело, которое противостоит и слову и мысли, одновременно образуя с ними триаду *мысль-слово-дело*, имеющую непосредственное отношение к

²⁰ Кодзики. Т. 1, с. 57.

проблеме „первовещи“... Космологическое творение есть дело... Ритуал как образ этого творения несет на себе его печать и следует его логике: чем вещь „сильнее“, тем она ритуальнее, „действительнее“... „Слабая“ же вещь стоит у истока профанических, подсобных вещей и действий»²¹.

Чем меньшее значение, чем *симэнава*, в ритуале и жизни японцев играет веер. По справедливому замечанию специалиста по традиционным ремеслам К.Ватанабэ, «веера родились вместе с японцами»²². Практически с каждой страницы древнейших придворных хроник и поэтических антологий до нас доносится легкое дуновение, вызываемое помахиванием веера. Веер соединил в себе два наиболее популярных в стране материала — бамбук и бумагу ручной выработки. Его конструкция оказалась столь рациональной, что почти не претерпела изменений и по сей день. Производство двух видов вееров — плоского, круглого, нескладного с бамбуковой ручкой (*утива*) и складного (*оги*, или *сэнсу*) — имеет более чем тысячелетнюю историю.

Наиболее известные *утива* издавна производились на полуострове Босо в префектуре Тиба, где весьма благоприятные природные условия для произрастания различных видов бамбука, в частности высокого, тонкого, гибкого, пружинистого, но твердого, легко сгибающегося и легко расщепляющегося, идеально подходящего для создания легкого и прочного каркаса плоского веера. Трудно даже представить, что можно использовать какой-то другой материал для этой цели. По сей день наиболее изысканные веера делают мастера на самом юге полуострова в местечке Татэяма, где не только растет наилучший бамбук, но и производится специальная бумага ручной выработки — *тэдзика васи*.

Мастера искусно и точно нарезают бамбуковый стебель на кусочки определенной длины, затем тщательно скоблят их до необходимой толщины, полируют. Получаются своего рода бамбуковые спицы, из которых и делается каркас веера — круглой, овальной или продолговатой формы. Этот каркас с обеих сторон оклеивается бумагой и закрепляется гибким бамбуковым ободком. И сам каркас и бумага очень прочные, поэтому такие *утива* могут «жить» не одно столетие.

В старину, когда веера были привилегией аристократов, они использовались помимо основного предназначения для написания стихов, для исполнения рисунков, как атрибут в придворных, синтоистских и буддийских церемониях, как украшение или священный амулет на праздниках. Веера во все времена считались хорошим подарком к торжественному случаю (свадьба, день рождения, праздник).

В средние века очень популярными среди воинского сословия были так называемые военные веера, использовавшиеся во время боя для подачи команд. Во многих случаях на них изображались солнце или луна.

²¹ Топоров В.Н. Цит. соч., с. 11.

²² См.: *Watanabe Katsujiro. Japanese Fans — Uchiwa and Ohgi // Farming Japan. 1988, № 2, p. 39–43.*

Затем их стали делать из металла или кожи, и они уже играли роль щитов. Позже такие военные веера трансформировались в ритуальные у рефери во время борьбы *сумо*. Об этом свидетельствует их японское название — *гумбай утива*, которое переводится как «веер полководца» и «веер судьбы в *сумо*».

Первоначально веера раскрашивали в один, два или три тона, но со временем их стали очень богато и красочно расписывать, используя золотую и серебряную краски. Они становились подлинными произведениями искусства. С XV–XVI вв. веера входят в повседневную жизнь горожан. Особенно любимыми у женщин становятся *утива*, расписанные цветами, изображающими актеров театров Но и Кабуки. Изобретение в XVIII в. техники цветной гравюры на дереве способствовало созданию прекрасных образцов *утива*. Излюбленными сюжетами гравюр стали красавицы, держащие в руках такие веера.

В наши дни веера по-прежнему используются в религиозных ритуалах, на праздниках и торжественных мероприятиях. Особую популярность складным веерам придает скрытый в них сакральный смысл. Считается, что раскрытый веер, имеющий форму полукруга, символизирует удачу, которая разворачивается перед человеком, подобно тому как разворачивается веер из сложенного состояния. Складной веер имеет еще название *суэхио*, что значит «постепенный расцвет» или «устремление в будущее». Веера, как посланцы далекого прошлого, не потеряют своего магического очарования, пока их будут делать из бамбука и бумаги.

Согласно религиозной традиции, в Японии с давних пор существует практика подношения божествам, обитающим в различных почитаемых природных местах, а также в святилищах и храмах, исполненных по обету различных предметов. Возможно, эта традиция восходит к древнейшей анимистической практике, которая сохраняет свое значение среди верований современных японцев. Общим названием для исполненных в жанре изобразительного искусства таких подношений является *эма* (э — «картина» и *ма* — «лошадь»)²³.

Изображение лошади отнюдь не случайно, ибо оно отражает значимость этого животного в религиозной практике. Лошади, согласно синтоистским верованиям, не только служили «средством передвижения» различных божеств, но и были связующим звеном между сакральным и обыденным миром, посланцами и слугами божеств. Например, им поручалось вызывать дождь во время засухи и обеспечивать хорошую погоду после его окончания.

Лошадей жертвовали святилищам, или они содержались в частных конюшнях, но были всегда готовы к исполнению предназначенной им роли. В настоящее время в крупнейших храмах или святилищах (например, в *Исэ-дзингу*) по-прежнему в прекрасных условиях, достойных по-

²³ См.: Iwai Hiromi. Ema. 1974.

сланцев богов, обитают священные кони (*симмэ*). Нередко по соседству располагается специальное строение для хранения поднесенных в дар *эма*, так называемый *эмадо* (зал для *эма*). Безусловно, содержание породистых лошадей — дело достаточно дорогое, а потому возникла традиция заменять их деревянными фигурками, затем — изображением на обеих сторонах дощечек и, наконец, как это делается сейчас, изображать лишь с одной стороны.

Когда точно появились *эма*, сказать сложно: возможно, еще в VIII в., но в литературных памятниках упоминания о них встречаются в XII–XIII вв. С середины периода Муромати (1333–1568) четко обозначилось два направления в создании *эма*: первое — изготовление небольших (*коэма*), обычно размером с ладошку, деревянных дощечек, пятиугольной формы с изображением лошади, предназначенных для индивидуального подношения с просьбой о чем-то личном, и второе — создание больших *оэма*, предназначенных в дар святилищу или храму за какое-либо общественное благодеяние или в знак признания высокой художественной ценности такого произведения.

Со временем расширяется тематика изображений на *эма*, но общее название все равно сохраняется. Картинка символизирует просьбу дарящего: изображение собаки знаменует легкие роды, фаллоса — плодородие, висячий замок на фоне сердца — означает клятву в умеренности. В настоящее время на одной стороне *эма* часто рисуют одно из 12 зодиакальных животных, соответствующее данному году, или что-либо непосредственно связанное со святилищем или храмом, от которого оно получено (например, символика святилищ, посвященных *Хатиману* или *Тэндзин*), а на другой — пишут имя, фамилию, адрес и личную просьбу. *Эма* могут означать послания не только *ками*, но и предкам.

По-прежнему в ряде синтоистских святилищ и в некоторых районах страны сохраняет свое значение обряд избавления от болезней и несчастий с помощью ритуальных кукол. В давние времена его совершали в первый день змеи 3-й луны, что совпадало с Праздником девочек (3-й день 3-го месяца, в настоящее время 3 марта). Для этого из бумаги делали небольших кукол (*хина*), символизовавших девочку и мальчика. Шаманы выполняли обряд перенесения зла и несчастий на эти фигурки. После его свершения кукол бросали в ближайшую реку или ручей, чтобы воды унесли прочь все беды. Эта церемония называлась *хина-окуру* (от *окуру* — «отправлять»), а куклы — *нагаси-бина* (букв. «куклы, спускаемые по реке»). Такие куклы считаются талисманами, отводящими несчастья и защищающими от напастей.

На протяжении веков прекрасные образцы таких кукол производят в префектуре Тоттори. Это всегда пара кукол, сделанных из глины и бумаги, одетых в белые бумажные кимоно с рисунком, имитирующим цветы персика. Существует два типа *нагаси-бина*. Один представляет собой набор из десяти таких пар, которые укреплены на бамбуковой пол-

ставке. Другой — пара кукол сидит на круглой соломенной стилизованной лодочке.

Жители префектуры Тоттори покупают тот или иной вид *нагаси-бина* во время Праздника девочек и ставят его на домашний синтоистский алтарь (*хамидана*), а прошлогодний набор относят на берег реки или моря и отпускают в свободное плавание. Существует обычай покупать одновременно два набора таких кукол: один оставляют дома, а другой сразу отдают морю или реке, чтобы «гарантировать» защиту ребенка от всех бед и несчастий. Нередко этот ритуал выполняют маленькие девочки в нарядных кимоно.

Издревле верными помощниками и покровителями японцев-рисоводов считаются фигурки лисиц. У входов в синтоистские святилища можно увидеть на постаменте пару лисиц — знак посвящения храма боже-ству *Инари*, которое, как известно, «помогает» крестьянам получать богатый урожай. Первое святилище в честь этого божества было основано в VIII в. в местечке Фусими, около Киото, и тогда же здесь «поселились» лисицы — посланцы *Инари* на земле.

Они очень усердно просили божество доверить им эту честь. Согласно легенде, на горе Фунаока, севернее императорского дворца в Киото обитало семейство лисиц с пятью детенышами. Видя, как божество *Инари* помогает крестьянам в их нелегком труде и оказывает покровительство в повседневной жизни, лисицы тоже захотели стать полезными людям. Они отправились в Фусими к *Инари* и попросили сделать их его слугами на земле. Они так усердно молились, что алтарь вдруг с шумом сдвинулся с места, и появилось божество *Инари*. Оно вняло просьбе лисиц и сделало их своими помощниками. С тех пор в святилищах *Инари* повсюду продаются амулеты, изображающие лисиц.

В святилища лисицы «приходят» парой — белый лис и коричневая лисица. Иногда лис изображен с ключом во рту (ключ — символ обильного урожая), а лисица — с драгоценным камнем (символ богатства). Лисы «расселились» во всех больших и малых святилищах *Инари-сама*, великое множество которых разбросано по всей стране. Статуэтки этих зверьков большей частью вырезаны из камня, но встречаются и старинные изящные образцы из дерева, и даже большие фарфоровые, покрытые эмалью. В сувенирных лавочках, традиционно расположенных около всех святилищ *Инари*, в большом количестве продаются фигурки лисиц, сделанные из гайны или папье-маше.

Подобные ритуальные предметы создают, по Ж.Бодрийяру, систему «вербализированных» вещей, т.е. более или менее связную систему значений, ими устанавливаемых. Но в них имеется и «невербальный» уровень — уровень технологии. В данном конкретном случае рассматриваются предметы народных промыслов и ремесел.

Народное искусство любой страны — это эмоциональное реагирование людей на окружающий мир, исходящее из их внутренних творче-

ских переживаний. Оно представляет собой живую, развивающуюся традицию, своего рода летопись самых разнообразных изменений, произошедших за века и даже тысячелетия истории человечества и нашедших отражение в предметах материальной культуры. Как справедливо замечает итальянский ученый Ф.Мараини, «искусство в основе своей отражает физические, расовые и социальные характеристики, приметы одежды, положения труда, церемонии, игры. Но в то же время происходит и обратный процесс. Само искусство становится неисчерпаемым источником вдохновения для всех людей во всех сферах общества»²⁴.

Особенно это верно в отношении народного искусства, которое является как бы квинтэссенцией культуры народа, его художественного творчества. Именно в народном искусстве наиболее полно отражены социопсихологические особенности этноса, его национальный характер, специфика производственной деятельности. Все это оказывает существенное влияние на развитие, содержание и формы искусства, удовлетворяющего эмоционально-эстетические потребности каждого этноса.

Несомненно, что определенное очарование предметам народных промыслов придает аура некой таинственности, глубинной связи с прошлым, полным поверий, легенд, сказок. Со многими изделиями художественных ремесел связаны необыкновенные истории, мифы, религиозные сюжеты. В японской культуре тесно сплетены в единое целое самобытные элементы и иностранные заимствования.

В *мацури*, как уже говорилось, важное место занимает «общение» с божествами в разных формах. Это «общение» есть своего рода представление, создание сакрального пространства для божества, в котором и осуществляются «божественные забавы» (*каннигиваи*)²⁵. По мнению японского религиоведа Дж.Китагава, в это время божество выражает свою волю человеку, а он, в свою очередь, обращается с мольбой к *ками* и делает это как бы по его воле. Другими словами, происходит единение человека и божества. Поэтому *мацури* можно рассматривать как общий ритуал человека и *ками*, который проводится по обоюдному желанию. Г.Плющов дает еще более лаконичную характеристику: «*Мацури* во всех своих проявлениях выражают волю обоих (*ками* и человека — Э.М.)»²⁶. Именно в это время человек выступает от имени божества, поскольку, как сказано в средневековом эпосе «Сказание о Ёсицунэ», «небу уста не даны и глаголет оно устами людей»²⁷.

Именно люди, исходя из своих потребностей, заставляют все многообразие окружающих их вещей сосуществовать в едином «функциональном контексте». Ж.Бодрийяр рассматривает это на примере традиционной расстановки предметов домашнего обихода. «Вещи, — пишет он, —

²⁴ Мараини Фоско. Цит. соч., с. 67.

²⁵ Matsuri. Festival and Rite in Japanese Life. Tokyo, 1988, p. 6.

²⁶ Plutshow G. Matsuri — Festivals of Japan. N. Y., 1992, p. 27.

²⁷ Сказание о Ёсицунэ. СПб., 2000, с. 134.

словно антропоморфные боги-лары, воплощающие в пространстве аффективные связи внутри семейной группы и ее устойчивость, становясь исподволь бессмертными до тех пор, пока новое поколение не разрознит их, не уберет с глаз долой или же, в некоторых случаях, не восстановит их в правах ностальгически актуальных „старинных“ вещей. Как нередко бывает с богами, предметы обстановки порой обретают второе рождение, из наивного обихода перемещаясь в категорию культурных при-чуд»²⁸.

Проводя шествия или устраивая процессию, люди очень точно ощущают окружающее их пространство, как бы контролируя его, и таким образом держат в своих руках все варианты взаимоотношений между вещами. Каждый раз они следуют определенному ритуалу. Японцы вообще традиционно воспитаны в системе строгого ранжирования всех ценностей и регламентации поведения, выработанных веками стереотипов, поэтому они впитывали на уровне подсознания, что и как необходимо делать в различных обстоятельствах. Например, какие материалы использовать для изготовления того или иного предмета в соответствии с принципами эстетики, как упаковывать ту или иную вещь в зависимости от ее предназначения.

Восходит это к культуре возделывания риса на затопляемых полях, этикету императорского двора, начертанию иероглифов, канонам чайной церемонии и *икэбана*, национального театра и традиционных ремесел. Почти ничего не оставалось на долю случая или личных склонностей (даже блюда на подносе расставлялись в определенном порядке). Такой подход коррелирует с мнением В.Н.Топорова о том, что «вещи образуют не беспорядочное и не неорганизованное множество, но именно мир, т.е. своего рода совершенную систему связей и отношений, удостоверяющую свою законченность или во всяком случае свою равновесность при попытках... ввести в этот мир вещей некую иную, с ним не связанную»²⁹.

Посмотрим, как организуется пространство с помощью *микоси* — священного паланкина — одного из важнейших атрибутов *мацури*. По форме *микоси* напоминает святилище, которое проводит данный праздник. Размеры и вес варьируются в зависимости от значимости храма. Как правило, паланкины сделаны из цветного картона и папье-маше, богато украшены колокольчиками, цветными шнурами, в декоре много позолоты. Наверху помещается изображение птицы-феникс.

Микоси устанавливают на брусках, и во время праздника их несут на плечах мужчины в ритуальной одежде — коротких белых штанах и коротких куртках (*хаппи*), а иногда просто в набедренных повязках, на лбу у них повязаны куски материи, скрученные в жгут, — *хатимаки*. Иногда к *микоси* по бокам прикреплены канаты, чтобы удерживать его

²⁸ Бодрийяр Ж. Система вещей. М., 1995, с. 12.

²⁹ Топоров В.Н. Цит. соч., с. 84.

в равновесии. Согласно синтоистским верованиям, на период *мацури* в него переселяется божество святилища. В этот момент священный паланкин обретает свое истинное предназначение как ритуальная вещь. Во время *мацури*, которые проводятся на воде, роль *микоси* выполняют лодки (*ятай*).

Интересен факт создания небольших, до метра высотой, священных паланкинов специально для детей, которые играли немаловажную роль во время *мацури*. Вот описание одного из них. В декоре присутствуют три цвета — черный, красный, желтый. Нижняя часть напоминает коробку, в которую продеты две перекладины. Сама коробка позолочена, и с четырех сторон на ней нарисованы черные круги, в центре которых помещены украшения в виде золотой бляшки. Высота коробки — 25–30 см. На ней установлен макет святилища. По периметру коробка украшена оградой с четырьмя *тори*. Крыша макета по величине больше основания, углы ее загнуты наружу, вся она покрыта богатой резьбой и тоже украшена золотыми бляшками. Наверху, как и на *микоси* для взрослых, восседает птица-феникс. С середины крыши на четыре стороны спускаются *симэнава*, на концах которых подвешено по два медных колокольчика. С острого верха крыши свисают еще четыре колокольчика.

Во время праздника царит особая атмосфера, по выражению М.М.Бахтина, «праздничная погода», когда праздник неотделим «от жизни тела, земли, природы, космоса»³⁰. По традиции все его участники делятся на «активных», т.е. тех, кто принимает непосредственное участие в его подготовке и проведении — несут священные паланкины, стоят на колесницах, танцуют, поют, и «пассивных» — зрителей, которые толпами стоят вдоль улиц, ожидая, пока пронесут *микоси* или прокатят колесницу. Но и те и другие «кажутся временно ненормальными». «Многие из них надевают экстравагантные костюмы, раскрашивают свои лица или надевают маски, прыгают, изгибаются и издают какие-то звуки, т.е. делают все то, за что в любое другое время надо было бы привлечь их к ответственности за нарушение общественного порядка. Но атмосфера праздника такова, что и зрители и участники — все одинаково вовлечены в праздничное веселье»³¹.

Существует даже особое понятие — *омацури саваги* («праздничный шум»). Но это не просто шум, он несет с собой определенный магический настрой, то особое воодушевление, которое нельзя ощутить в обычные дни. М.Сонода справедливо замечает, что *мацури*, с одной стороны, это величественные ритуалы уединения и очищения, утомительные церемонии, в которых сочетаются возбужденность и сдержанность, что проявляется в поведении и действиях участников, а с другой — свобода души и тела, нарушение установленного порядка. Во

³⁰ Бахтин М.М. Цит. соч., с. 301.

³¹ Naga Hideo. Japanese Festivals. Osaka, 1981, p. 98.

время *мацури* как бы происходит возвращение к первородному хаосу. Люди вырываются из обыденного порядка, привычного существования. По образному выражению М.М.Бахтина, это временный выход в утопический мир.

Во время процессии создается впечатление, что *микоси* плывут над людским морем. Они то поднимаются, то опускаются, то раскачиваются из стороны в сторону. И кажется, вот-вот перевернутся, а восседающая наверху птица-феникс вспорхнет и улетит. Обычно шествие проходит по заранее установленному маршруту. В назначенном месте (*отабисё*) делается остановка, *микоси* ставят на специальную тележку, и женщины в красочных кимоно дают подкрепиться «носильщикам» приготовленными для них *бэнто*. Отметим, что угощение — еда и питье — непременно подносится и божеству. Это красиво приготовленные овощи, рыба, морепродукты, фрукты и, конечно, *сакэ*, т.е. все, что можно назвать «дарамии моря и гор» (*уми то яма-но сати*, как говорится в мифах). Все участники праздника в это время весело и шумно покупают у уличных торговцев разную снедь. После окончания шествия *микоси* водворяют в главное святилище, которое, как правило, является его владельцем. Иногда паланкины принадлежат различным объединениям или организациям горожан и сельских жителей. *Микоси* приобретаются также у специализированных компаний, которые не только изготавливают их на продажу, но и сдают в аренду.

Во многих празднествах в шествиях принимают участие огромные платформы-колесницы (*даси*). Они бывают в виде коробов, которые устанавливаются на мощных брусках, и их несут на плечах носильщики (*яма*), или колесниц на огромных колесах, которые тянут за канаты (*хоко*). И те и другие богато украшены резьбой, парчой, цветами, мечами и другими атрибутами, имеющими магическое значение. В их украшениях представлены образцы ткачества, крашения, вышивания, работы по металлу, дереву, лаку. На них расставлены фигуры героев японской истории, как реальных, так и легендарных, а также животных, в том числе мифологических.

Иногда основным декором *даси* служат украшенные растениями и цветами ритуальные макеты гор, с которыми как раз и связывают возникновение самих колесниц. Они ведут свое происхождение от так называемых *симэси-но яма* («макетов гор»), которые в VII в. ставились в императорском дворце во время *дайджэ* — обряда, посвященного уборке урожая.

В то время существовал обычай строить временные святилища для совершения обряда подношения божествам риса нового урожая. Перед каждым таким святилищем воздвигались *симэси-но яма*. Они сооружались из земли, наверху устанавливалась сосна или другое священное дерево. Над ними подвешивались изображения солнца и луны. *Симэси-но яма* — своеобразный знак для *ками*, чтобы они знали, куда прийти.

В эпоху Хэйан (794–1185) их стали устанавливать на платформы-колесницы для того, чтобы они выглядели более празднично³².

Хоко, которые участвуют во время праздника Гион в Киото, представляют собой сооружение из деревянных балок, легко подгоняемых друг к другу и соединяемых канатами из рисовой соломы. Они устанавливаются на четырех огромных деревянных колесах, диаметром до двух метров. Высота колесницы в форме прямоугольника достигает семи метров, а в виде конуса может быть до 24 м от земли до кончика шпилья. Эти сооружения не раскрашивают, а только покрывают черным лаком потолок; их укрывают разноцветной парчой, гобеленами, шелками, и они выглядят очень красочно. Крыша первой, так называемой алебардовой *хоко*, имеет форму пагоды, на ней возвышается башня, задрапированная ярко-красной материей таким образом, что напоминает фантастическую коническую шляпу. Всего имеется семь видов *хоко*.

Яма скромнее по своим размерам, чем описанные выше колесницы. Как правило, эти четырехугольные короба, поставленные на мощные деревянные брусья, весят от 1,2 до 1,6 т. В зависимости от веса их несут от 14 до 24 человек. В цветовой гамме убранства преобладает красный цвет, а также широко представлены желтый и золотистый. Большинство *яма* имеют плоскую крышу, на которой расставлены различные украшения. На одних можно видеть большие зонтики на высоких ручках, наружная сторона которых белая, внутренняя — красная, ручка — черная. На других — небольшие кумирни, а перед ними *тории*. У некоторых крыша в форме пагоды, у других на ней установлен конусообразный шпиль.

Достопримечательностью *аой-мацури* (*аой* — название цветка «мальва японская») является повозка — *гисся* (пишется двумя иероглифами: «бык» и «телега»). Как выглядела эта повозка в VI в., в период зарождения этого красочного, пышного, элегантного придворного праздника, мы точно не знаем, но нынешняя являет собой подлинное произведение искусства. *Гисся* представляет собой довольно высокое, почти квадратное сооружение, несущие конструкции которого покрыты черным лаком с красивым строгим орнаментом из листьев мальвы. С крыши в форме пагоды потоками спускаются гирлянды искусственных цветов *аой* и глициний. Фронтальная и боковые части повозки задрапированы золотистыми циновками таким образом, что создают иллюзию жилища с дверьми и окнами.

Сооружение помещено на платформу, стоящую на двух высоких колесах, диаметр которых превышает человеческий рост. Причудливое переплетение оранжевых кистей и шнуров красиво контрастирует с черной шкурой быка,пряженного в повозку. Его ведут на оранжевых канатах два мальчика в оранжевых одеждах с рисунком зеленых листьев *аой*³³.

³² *Mock Joya. Things of Japan. Tokyo, 1963, p. 111–112.*

³³ *Нихон-но мацури (Японские праздники). Т. 5. Токио, 1982, с. 1, 5, 141.*

В старину такие громоздкие повозки, запряженные именно быками, а не лошадьми, были обычным средством передвижения императора и его свиты.

При описании таких грандиозных атрибутов праздников, как *микоси*, *хохо*, *яма*, *гисся*, я не случайно акцентировала внимание на красках. Ведь краски традиционно наполняются морально-психологическим смыслом. Они не только зависят от личной склонности человека, но и диктуются внешними факторами — событиями, церемониями, социальной ролью. По мнению Ж.Бодрийяра, краска «слишком зрелищна и грозит нарушить закрытость внутреннего пространства. Мир красок противостоит миру смыслов... черное, белое и серое составляет не только нулевую степень красочности, но также и парадигму социального достоинства»³⁴. Не случайно так много черного в *микоми*, *даси*, *гисся* — не являясь природным цветом, он по сей день обладает значением изысканности, культурности.

Также не случайно материал всех ритуальных предметов *мацури* имеет природное происхождение: дерево, бамбук, травы, глина, бумага *васи*. Обобщенно можно сказать, что основным материалом является дерево. У Ж.Бодрийяра можно найти настоящую оду дереву, которое вырастает из земли, живет, дышит, «работает». «Оно обладает своей скрытой теплотой и не просто отражает ее подобно стеклу, но само горит изнутри. В его волокнах сберегается время, т.е. это идеал хранилища, ибо все хранимое стараются уберечь от времени. У дерева есть запах, оно стареет, у него даже бывают свои паразиты, и т.д. Короче, этот материал — как бы живое существо»³⁵.

Японцы всегда рассматривали лес как жизнеобеспечивающую и жизнеподдерживающую систему. В частности, жизнь людей эпохи Дзёмон (X–III вв. до н.э.), в которой видят корни нации, культуры и языка, в значительной степени детерминировалась именно лесом. Им было свойственно обожествлять дерево, благоговейно относиться к нему (вспомним *химороги!*). Деревья были как бы связующим звеном между человеком и божеством, поэтому им возносили молитвы, перед тем как срубить. Жизнь человека того времени в гармонии с природой, прежде всего с лесом, определяется как «культура леса» в противовес «культуре камня» на Западе. Понимание вечности в Японии в принципе отличается от западного, где она зафиксирована в камне. Вечность синтоистских святыню в Исэ поддерживается перестройкой основных зданий каждые 20 лет для того, чтобы каждое поколение увидело их в своей первозданности. Сохранение *мацури* и их атрибуты выполняет аналогичную функцию.

³⁴ Бодрийяр Ж. Цит. соч., с. 25.

³⁵ Там же, с. 31.

Образы вещей в произведениях Кавабата Ясунари

Кавабата Ясунари (1899–1972) признан и у себя на родине, и за ее пределами непревзойденным в XX веке мастером в умении тонко и эмоционально выразить «суть японской души»¹.

Суть души любого народа — это духовные и нравственные ценности, сформировавшиеся на основе традиционного взгляда на мир, на понимание жизни, смерти, времени, пространства, природы, человека. Именно миропонимание или, словами В. Белинского, «манера понимать вещи» отличает один народ от другого и обуславливает специфику его образа жизни, культуры, искусства. Именно миропонимание японцев выразил Кавабата в своих многочисленных романах, рассказах, эссе. Неудивительно поэтому, что в его творчестве можно найти ответ на любой вопрос, касающийся того или иного аспекта японского менталитета. Это относится и к характерному для японцев отношению к вещам, к пониманию их роли и места, которое они занимают в жизни людей. В большей или меньшей степени вещи «участвуют» во всех произведениях Кавабата Ясунари, но осмысление культуры вещи как проблема стоит в романе «Тысяча журавлей».

Специфику отношения к вещи в Японии обусловили те аспекты миропонимания, согласно которым выявление прекрасной сути всего, с чем человек сталкивался в жизни, будь то предмет, явление или дейст-

¹ Именно так был определен вклад Кавабата Ясунари в мировую литературу Комитетом по присуждению Нобелевских премий в 1968 г.

вие, являлось как бы нормой. В этом и заключается причина того, что сегодня мы можем говорить об особенной роли искусства в жизни японцев — ведь хорошо известно, что стихи были средством общения при хэйанском дворе, а изделия традиционных ремесел, которыми японцы пользовались в быту, зачастую являют собой подлинные образцы декоративно-прикладного искусства.

Традиционное мировоззрение и эстетическое сознание японцев сформировались на основе анимистических элементов синтоизма, которые продолжали существовать и после того, как многие верования были переосмыслены в контексте буддийского учения. Однако миропонимание японцев во все времена способствовало тому, что человек не выделял себя из окружающего мира, считал себя его неотъемлемой частью и реагировал на все, что видел, слышал, ощущал, как на равноценное, достойное внимания и сочувствия.

В связи с этим нелишне сказать о тех аспектах традиционного мировоззрения, которые обусловили специфику эстетического сознания японцев. Справедливости ради, необходимо отметить, что об этом существует довольно много работ и в отечественном японоведении, и в зарубежном, однако тема далеко не исчерпана, что позволяет вновь и вновь затрагивать ее.

В большинстве работ подобного рода особое внимание уделяется понятию *моно-но аварэ*, которое в эпоху Хэйан сформировалось как эстетическая категория. Обобщая работы многочисленных исследователей, можно сказать, что вера в изначальную красоту и гармонию Природы, под которой следует понимать не только горы, реки, травы и деревья, все сущее, в том числе и человека и его чувства, т.е. всю «тьму вещей», породила убеждение в том, что каждая вещь, явление, действие обладают душой — *моно-но кокоро*, которая прекрасна, как и все в этом мире, сотворенном божествами — *ками*.

Слово *моно* дословно означает «вещь», «предмет», «нечто», словом, все то, что окружает человека и с чем ему приходится сталкиваться в жизни, в том числе и различные понятия, действия, явления. Слово *кокоро* означает «сердце», «душа». Крупнейший исследователь специфики мировоззрения древних японцев Мотоори Норинага (1730–1801) писал: «В любой вещи (предмете, явлении. — М.Г.) есть нечто, что надо почувствовать, есть душа, которую надо постичь собственным чувством. Чувствовать — значит познать *моно-но аварэ* (*нани гото-ни марэ кандзубэки кото атаритэ, кандзубэки кокоро-о сиритэ, кандзуру-о моно-но аварэ о сину-то ва цу*)». Именно познание *моно-но аварэ* Мотоори Норинага считал определяющим специфику мировоззрения древних японцев.

Слово *аварэ*, первоначально означавшее эмоциональное состояние, в понимании Мотоори Норинага, есть эмоциональный отклик, движение души человека, возникающее при соприкосновении с душой вещи. Такое же определение *аварэ*, а именно: *аварэ* — «чувство, связывающее

человека с тем или иным предметом», дают и словари архаизмов. Интересно отметить, что в качестве «основных чувств, которыми человек наделен от Природы», называются восторг, печаль и сочувствие.

Именно «сочувствие» (*насакэ*) издавна считалось одним из наиболее естественных чувств человека: толковые словари современного японского языка, раскрывая смысл понятия *ниндзэ* (букв. «человеческие чувства»), наряду с чувством любви, печали и восторга также называют сочувствие. Более того, в старину сочувствие (*насакэ*) было синонимом «изысканной, утонченной души» (*фурю-на кокоро*).

В подтверждение подобного понимания *насакэ* можно привести одну из новелл «Исэ моногатари», в которой говорится о том, что некто Ари-вара Юкихира, человек, обладающий чувством *насакэ*, готовясь к приему гостей, поставил в вазу необычный цветок глицинии. Извивающийся, гибкий стебель был почти 3 сяку 6 сун, т.е. более метра (*Насакаэ ару хито нитэ, камэ-но нака-ни аясики фудзи-но хана арикэри. Хана-но синои сансяку року сун бакаринаму арикэри*).

Цветок со стеблем длиной более одного метра действительно редок и удивителен. Можно предположить, что автор, говоря о хозяине как о человеке, обладающем чувством *насакэ*, имел в виду тонкость его чувств, позволившую увидеть в столь длинном, изгибающемся стебле особую женственную изысканность, отличающую глицинию от других цветов. И взволнованный, он не стал обрезать стебель. Словом, *насакэ* — это чувство, питающее *аварэ*.

«Сочувствие» как основное свойство японской души рассматривает и Кавабата Ясунари. В эссе «Красотой Японии рожденный» он приводит в пример стихи поэта Мёэ как «исполненные теплого, глубокого, нежного сочувствия к природе, а стало быть, и к человеку» и называет их «песней глубокочувствующего, полного доброты и сочувствия японского сердца» [7].

Понятно, что когда сочувственное отношение ко всему окружающему становится нормой и чуткость во всех ее проявлениях считается одним из главных достоинств (что, к слову сказать, дает основание рассматривать *моно-но аварэ* не только как эстетическую, но и как нравственную категорию), зарождается и стремление увидеть невидимое, услышать неслышимое, понять на уровне чувств и ощущений суть предмета ли, явления ли, которой они наделены от природы. Отсюда особое внимание к рисунку древесины, форме камня, цвету песка или глины и т.п. Логично было бы предположить, что, прежде чем сделать вещь, японцу «душой» отзывался на природную суть материала и, мастеря тот или иной предмет, стремился выявить ее. Таким образом, изготовление чего бы то ни было всегда являлось творческим актом, целью которого было выявление красоты, заложенной природой, а готовая вещь всегда была единственной в своем роде, неповторимой, как сама природа. От того воспринималась она не только утилитарно, но и как некий образ, значи-

мый сам по себе. Можно сказать, что высокая художественность изделий традиционных ремесел, позволяющая говорить о том, что в Японии не было четкой границы между ремеслом и искусством, объясняется именно тем, что изготовление любой вещи не было механическим процессом, а всегда было своего рода творчеством.

Подобно тому как *моно-но аварэ* не только эстетическая, но и нравственная категория, поскольку предполагает как необходимый компонент *насаке*, вещь, изготовленная человеком, — это всегда принадлежность не только физического, но и духовного мира, это своего рода связующее звено между природой и человеком. Она воспринимается не просто как полезный предмет, но и как предмет, несущий в себе красоту природы, выявленную мастером, эмоциональный отклик которого также запечатлен в ней. Отсюда не только бережное отношение к вещи, но и интерес к ее биографии — кем была изготовлена, кто пользовался, как долго, — характерный для многих японцев по сей день в отношении рукотворных предметов.

Вещи связывают всех, кто с ними соприкасался, а организующим началом в этой всеобщей взаимосвязанности является природа, воспринимаемая как вечное и бесконечное олицетворение красоты и гармонии.

В этом смысле вещи сопоставимы со стихами, которые, по мнению Мотоори Норинага, служат установлению взаимопонимания между людьми. Стихи рождаются в результате пережитого человеком сильного и глубокого чувства, стало быть, стихами люди открывают друг другу сердца и делятся *моно-но аварэ*, породившим их.

Однако если человеческие чувства есть явление природы, как это следует из синтоистского миропонимания, то, выражая чувства в стихах, люди тем самым открывают друг другу одну из граней природы и в этом смысле мало чем отличаются от тех мастеров, которым удается в творческом акте открыть другую грань природы. Таким образом, как уже говорилось, вещь, рожденная в процессе, цель которого выявить заложенную природой прекрасную суть, превращается в связующее звено в системе человек–природа. В таком случае понятно, что и отношение к изделию рук человеческих могло быть только бережным и уважительным, что вовсе не означало, что им нельзя пользоваться. Напротив, занимая определенное место в жизни человека, вещь, как и весь его образ жизни, «вписывалась» в круговорот времен года, что, в свою очередь, обеспечивало гармоническую взаимосвязанность человека, природы и всего окружающего мира.

Позднее, когда многие мировоззренческие устои были переосмыслены в контексте буддийских идей, и в особенности идеи Небытия и непознаваемости Истины, вещи «заговорили» по-иному.

Вещь, будучи предметом реального, феноменального мира, теперь воспринималась как передающая информацию универсального порядка, подобно тому как через Бытие являет себя Небытие. Это не значит, что

вещь утратила значение связующего звена в системе человек–природа, но так же как понятие природы стало отождествляться с Универсумом, с Сокровенной Сущностью, которая все объемлет и во всем присутствует (в особенности после того, как учение Дзэн пустило глубокие корни в сознании японцев), вещь начала восприниматься как знак, дающий возможность интуитивно постичь не поддающееся постижению в логических категориях. Вещь стала играть роль образа, позволяющего приблизиться к постижению Истины, когда «индивидуальность исчезает в бездонной глубине вечности»².

Выражение в образах красоты мгновения, тонущего в Вечности, обусловило ту философскую поэтичность, которая пронизывает все классическое японское искусство, а также искусство, которое развилось в преемственной с ним связи, и образы вещей при этом играют не последнюю роль.

Следовательно, для японца издавна вещь значима сама по себе, поскольку, с одной стороны, является связующим звеном в системе человек–природа, а с другой — это знак, при помощи которого можно почувствовать неявленное, истинное бытие, которое принято называть Небытием. Этим объясняется особое внимание японцев к вещам вообще: «обдуманное» использование их в быту (вещь должна соответствовать не только месту и случаю, но и времени года), восприятие вещи как образа, выражающего ту или иную мысль или чувство. Иными словами, японцам издавна был понятен язык вещей, о чем свидетельствуют их быт, искусство и литература. В произведениях Кавабата Ясунари, которые оставляют в душе каждого прочитавшего их, равно исследователя японской культуры или просто заинтересованного читателя, такое же впечатление, как японская поэзия или живопись, вещи также изображены как значимые элементы в жизни человека, способные открывать ему особую красоту и снимать ограничения со времени.

В произведениях Кавабата фигурируют лакированные подносы, чашки для чая, глиняные и инкрустированные серебряными птицами и цветами чайники, гребни для волос, вазы, шкатулки, женские пояса *оби* с различными узорами и многое другое.

Вещи у Кавабата, так же как во множестве произведений других писателей, и восточных и западных, выступают как детали обстановки, проясняющие ее смысл, воспроизводящие атмосферу происходящего, или служат косвенными характеристиками героев. Однако у Кавабата вещи могут быть также носителями авторской идеи и даже самостоятельными «действующими лицами», участвующими в повествовании.

Кроме того, «введение» в повествование образа вещей создает в произведениях Кавабата своеобразный «живописный» или эмоциональный эффект, благодаря тому что вещи показаны через призму «японского

² *Anesaki Masaharu. History of Japanese Religion* (цит. по [2]).

видения», а именно: веер отражается в черном лакированном подносе («Мастер»); красная чашка для чая ярко выделяется на фоне черных волос девушки, склонившейся в поклоне («Тысяча журавлей»); в старинную бронзовую вазу с узким горлышком поставлены белые и черные лилии; пояс для кимоно, на котором вытканы четыре благородных растения — орхидея, бамбук, слива и хризантема, не только красив, но и напоминает о круговороте времен года и ценен тем, что его можно носить круглый год, а не только в соответствующий сезон («Стон горы») и т.п.

Можно было бы привести множество подобных примеров, когда деталь быта, показанная в определенном ракурсе, смысловом или чисто зрительном, придает особый смысл эпизоду, который запечатлевается в памяти как живописная картина.

Так, в романе «Тысяча журавлей», в котором, как уже говорилось, наиболее полно проявляется многоплановое осмысление культуры вещи, свойственное Кавабата, есть эпизод, в котором рассказывается о том, как юная героиня совершает чайное действие с алой *фукуса* в руках. Салфетка для чайной церемонии (*фукуса*) обычно бывает белой, и подобная деталь в описании не остается не замеченной читателем. Она становится цветовым пятном в картине, запечатлевающейся в его воображении, являясь в то же время косвенной характеристикой героини. Кроме того, Кавабата рассказывает об этом высоким поэтическим слогом, и эпизод, не имеющий прямого отношения к сюжету, приобретает особую художественную значимость: «Комната была слишком светлой для того, чтобы совершать в ней чайное действие, но от этого сияние юности, исходящее от девушки, только усилилось. Алая *фукуса* в ее руках не выглядела вычурной, напротив, она также вызывала ощущение юной свежести. Казалось, руки девушки вдыхали жизнь в распускающийся цветок» [6, с. 23].

Можно привести и эпизод из романа «Стон горы», в котором говорится о том, что героиня ставит цветы клевера в керамическую вазу *сигараки*. Этот факт не имеет смыслового значения и никак не связан с событиями, происходящими в романе. Но Кавабата не ограничивается сообщением о том, что свежесорванные цветы ставят в вазу. Он уточняет: в вазу *сигараки*. *Сигараки* — один из самых старых видов керамики. Тому, кто знает, что изделия *сигараки*, обычно разных оттенков серого цвета, достаточно прочные, с грубой, шероховатой поверхностью, понятна особая красота, заключенная в сочетании вазы с неброскими цветами клевера, нежность и цвет которых подчеркиваются фактурой и цветом вазы. Таким образом, благодаря, казалось бы, не имеющему особого значения уточнению, внимание читателя фиксируется на факте, который превращается в образ, происходит художественное отражение краткого мига действительности, когда предметы, сочетаясь друг с другом, складываются в картину, достойную любования.

Подобные «картины» занимают в корпусе произведений Кавабата определенное место, подобно декоративной детали интерьера, которая имеет самостоятельное значение, но в целом, сочетаясь с другими элементами, определяет стиль и эмоциональную атмосферу. Они запоминаются, как японские *танка* или *хайку*, о которых говорят, что это лучший способ остановить мгновение, «зафиксировать» внезапно открывшуюся красоту или ощутить единство мига и Вечности. Известно, что в Японии считают «живопись зримой поэзией, а поэзию — живописью слов»³. О Кавабата Ясунари также можно сказать, что он «живописует словами», создавая в своих произведениях зримые поэтические образы, придающие всему произведению особую эмоциональную и идейную окраску.

Помещая предметы в определенную обстановку, сочетая их друг с другом, Кавабата складывает их в картины, не только достойные любования, но и несущие в себе определенный философский или поэтический смысл. Так, в «Тысяче журавлей» есть эпизод, в котором говорится о висячей цветочной вазе из тыквы, на которой еще сохранилась облупившаяся печать мастера. «Смуглая, будто покрытая потемневшим от времени красным лаком» [6, с. 87], она сама по себе способна вызвать у японцев, высоко ценящих налет времени на вещах, благоговейный трепет. Кавабата показывает вазу висящей в нише *тохонома* с поставленным в нее «простеньким, скромным, темно-фиолетовым цветком повилики». Используя предмет, в данном случае вазу из тыквы, Кавабата не просто «рисует» картину, но создает образ, имеющий определенный подтекст: тыкве триста лет, а повилика цветет всего один день, но и вещь и растение проходит свой Путь, имеет свою судьбу, переживаемую в течение определенного времени. Так Кавабата выражает хорошо известную на Востоке мысль о том, что все должно пройти свой собственный Путь — путь саморазвития, свой Дао, и относительность длительности времени, которое уходит на то, чтобы пройти его, говорит лишь о том, что «время одно для всех, но всё и все через Время проходят по-своему» [8, с. 138]. Философский смысл этого эпизода подтверждают раздумья героя: «„В вазе из тыквы, которой уже триста лет, стоит цветок повилики, который проживет не более одного дня“, — думал Кикудзи. Действительно, в таком сочетании больше красоты и смысла, чем когда в кувшин *сино*, которому также триста лет, ставят огромный букет цветов в европейском духе» [6, с. 87].

В романе «Тысяча журавлей», в котором вещи наравне с героями являются действующими лицами в повествовании, Кавабата делает акцент на том, что жизни героев и вещей — прекрасных предметов чайной утвари, соотносятся, как цветок повилики и старая тыква: старинные чашки, кувшины, единой невидимой нитью связывающие всех героев

³ Цит. по: Ueda Makoto. Literary and Art Theories in Japan. Cleveland, 1967.

романа, переплетают воедино прошлое и настоящее, а время, в течение которого они принадлежали тем или иным лицам, по сравнению с их возрастом «всего лишь тень промелькнувшего на мгновение легкого об- лачка».

Предметы начинают «участвовать» в повествовании с первых же страниц романа. В самом начале появляется чашка *орибэ* с побегом па- поротника. *Орибэ* — это стиль чайной утвари и интерьера чайной ком- наты, названный по имени мастера чайного действия Фурута Орибэ (1544–1615), лучшего ученика знаменитого Сэн-но Рикю, с именем ко- торого связывается становление классической формы японского чайного действия, что и отмечают герои во время беседы. Таким образом, как бы обозначается «родословная» чашки. Затем следует ее описание: «Черная *орибэ*. С одной стороны нанесена белая глазурь. По белому фону чер- ным же нарисованы побеги папоротника». Далее дается «характеристи- ка»: чашка вызывает ощущение, подобное тому, которое возникает в горной местности, ее можно считать одной из лучших чашек, предна- значенных для пользования весной. Затем становится известно, что к моменту начала повествования чашка уже проделала путь от покойно- го супруга одной из героинь к отцу героя, который передал ее устрой- тельнице чайной церемонии. «Двое из них — г-н Оота и отец Кикудзи, уже умерли, а две женщины присутствуют на чайной церемонии». На чайной церемонии, с которой начинается роман, прелестная Юкико (будущая жена главного героя) в присутствии этих двух женщин, кото- рым также предстоит сыграть роковую роль в его жизни, подает в ней ему чай. Так чашка «вводится в действие».

В конце романа по воле героя, запутавшегося в сложных перипетиях человеческих отношений, чашка через торговца чайной утварью перехо- дит в руки «не омраченного воспоминаниями обладателя». То же самое происходит с прекрасным кувшином *сино*⁴, у которого такая же судьба, как у чашки *орибэ*.

За описанием кувшина *сино* — «изящный, цилиндрической формы», «под белой глазурью проступает легчайший, едва приметный багря- нец» — следует его «характеристика»: «...кажется, что от него исходит тепло и какая-то нежность». Когда герой впервые видит кувшин, в нем стоят белые розы и бледные гвоздики (опять «картина!»). Он получает его в подарок от дочери возлюбленной своего отца, к которой и сам не смог остаться равнодушным и которую не может забыть даже после счастливой, казалось бы, женитьбы на другой. Когда кувшин попадает в руки той же хозяйки чайной церемонии, грубой и корысто- любивой женщины, герой думает о том, что и этому кувшину, спустя несколько столетий после того как он был изготовлен, суждено было

⁴ *Сино* — старинное высокохудожественное изделие из керамики, фаянса или фарфора.

стать участником событий, происходящих в жизни героев романа, и решает, что этот кувшин должен уйти в неизвестность, исчезнуть, чтобы люди могли воспринимать его прелесть, не думая о сложных и запутанных переплетениях судеб.

В повествовании участвует и чашка *сино* — «белая, у верхнего края — легкий красно-коричневый налет, похожий на след губной помады. На чашке нарисованы синевато-черные листья травы» [6, с. 133]. Простой рисунок, от которого веет свежестью, и строгая форма чашки заглушают в герое нездоровые мысли, вызванные ассоциацией со следом губной помады.

Эта чашка *сино* «с холодным и в то же время полным внутреннего жара блеском» появляется рядом с простой, без рисунка керамической чашкой *карацу*⁵, на которой «сквозь синеву с легким абрикосовым налетом проступают багровые блики». В чашке *карацу* есть что-то твердое, мужественное. Поставленные рядом, они словно оживают, и резко бросается в глаза, что одна из них мужская, а другая — женская. «Чашки, изготовленные триста-четырееста лет назад, излучают здоровье, в их облике нет ничего, что вызывало бы болезненные фантазии, хотя в них чувствуется напряженная жизнь, и даже страсть» [6, с. 136–137].

«Смотришь на эту чашку и не думаешь, что у ее владельца могли быть грехи» [6, с. 137]. Может быть, именно в том и состоит «судьба» этой чашки *карацу*, чтобы отпускать грехи, очищать, тогда как судьба другой чашки — чашки *сино*, усугубившей чувство стыда за содеянное, — быть разбитой.

Рассказывая о том, какой путь проделала та или иная утварь, какие страсти разгорались вокруг нее и в связи с ней, Кавабата стремится, как уже говорилось, подчеркнуть самоценность каждой вещи, необходимость воспринимать ее как таковую, исходя из того сокровенного, что заложено в ней самой, а не связывать ее с событиями и личными переживаниями. «Кикудзи, выпив чай, некоторое время любовался чашкой. Это была черная *орибэ*. На белой глазури с передней стороны черным же изображены побеги папоротника.

— Этот побег папоротника вызывает ощущение горной местности, не правда ли? Чашка хороша для ранней весны. Ваш отец нередко пользовался ею. Сейчас она не по сезону, просто хотелось подать ее вам..

— Ну что вы, отец владел этой чашкой совсем недолго, и это ничего ей не прибавляет. Это же чашка, которой пользовались во время чайных церемоний с эпохи Момояма, когда жил Рикю. В течение нескольких столетий множество людей передавали ее друг другу. То, что когда-то она принадлежала моему отцу, не имеет никакого значения, — ответил Кикудзи» [6, с. 22].

⁵ Один из старинных видов керамики. Известен с эпохи Камакура (1185–1333).

В другом эпизоде в ответ на просьбу одной из героинь разбить чашку, вызывающую неприятные воспоминания, герой отвечает: «Эта чашка *сино* родилась в старинной печи. Лет триста-четыреста назад! Может быть, сначала в нее клали соленья или что-нибудь еще или просто ставили на край стола⁶, и вовсе не думали пить из нее ни чай, ни что-либо другое. Даже если когда-то это была вещь, которой пользовались, не задумываясь о ее назначении, она все равно пришла к нам из далекого прошлого! Значит, ее бережно хранили и передавали друг другу. А может быть, кто-то брал ее с собой в дальнюю дорогу. Нельзя ее разбивать из-за вашей прихоти» [6, с. 132].

Еще настойчивее мысль о самоценности вещи звучит в эпизоде, где речь идет о кувшине *сино*: «Прохладная и в то же время излучающая тепло поверхность кувшина *сино* напомнила Кикудзи госпожу Оота. Однако в этом не было того мрака или уродства, что зовется грехом, поскольку кувшин был подлинным шедевром» [6, с. 134]⁷.

Герой романа неоднократно говорит о том, что чашки имеют «свою судьбу и свою собственную прекрасную жизнь». Поэтому они должны принадлежать тем, кто не омрачен воспоминаниями, чья ассоциативная память не вызывает горьких чувств при взгляде на них и кто способен воспринимать каждую из вещей саму по себе: «Чашка должна расстаться с нами и стать пропавшей без вести. Такая уж ей выпала судьба», — заключает он в конце романа.

Назначение вещи Кавабата видит не только в том, чтобы быть полезным предметом, который к тому же доставляет эстетическое удовольствие, но и в том, чтобы, «по-своему проходя через Время», снимать с него ограничения, соединяя живых и мертвых. Так, в «Тысяче журавлей» об одной из чашек говорится, что она «перешла от господина Оота к его вдове. От вдовы Оота к отцу Кикудзи, а от него к Тикако. Двое мужчин, владевших ею, умерли. А две женщины сидели здесь рядом» [6, с. 22]. То же самое сказано и о кувшине *сино*: «Вещь, что служила цветочной вазой, перед урной с прахом госпожи Оота теперь использовалась по назначению. Эта вещь, которую не раз держала в руках госпожа Оота, сейчас была в руках у Куримото Тикако. После смерти госпожи Оота она перешла в руки ее дочери, а затем была передана Кикудзи». В обоих случаях герой думает о том, что у посуды «удивительная» (*кикэй-на*) или странная (*мё-на*) судьба, и под конец приходит к выво-

⁶ Посуда *мукаудзукэ* — посуда, не представляющая особой ценности.

⁷ Небезынтересно отметить и то, что подобные пассажи дают основание некоторым исследователям творчества Кавабата усматривать в его произведениях, и в том числе в романе «Тысяча журавлей», эротические мотивы. Однако в данном случае правильнее было бы говорить о том, что Кавабата выражает критерии, по которым японцы оценивают керамику, фарфоровую посуду для чайной церемонии: посуда должна быть «живой». Ее фактура должна вызывать ощущение живого тела, которое хочется взять в руки, слиться с ним, почувствовать необходимую в зной прохладу, а в стужу — тепло.

ду: «Впрочем, то же самое можно сказать о любом предмете чайной утвари» [6, с. 106].

Мысль о том, что вещи соединяют живых и мертвых, снимая тем самым ограничения со времени, четко прослеживается не только в отношении чайной утвари (роман «Тысяча журавлей»), но и в отношении многих других предметов. В романе «Стон горы», например, фигурирует *фуросики* — платок, в который увязывают вещи. Ему более ста лет. Дочь героя, уйдя от мужа, возвращается в дом отца с *фуросики*, в котором уносила вещи, выходя замуж. Но «история» его уходит в прошлое еще дальше: с этим *фуросики* ее мать пришла в дом к герою, став его женой. А ей он достался после смерти сестры вместе с карликовым кленом, за которым ухаживала сестра, в которую герой был влюблен. Этот *фуросики*, так же как чайная утварь, проходит через время по-своему, «стягивает воедино» прошлое и настоящее и соединяет живых и давно ушедших из жизни.

Таким образом, в отношении жизни вещей в произведениях Кавабата можно сказать следующее. Вводя в произведение образы вещей, Кавабата создает «живописные миниатюры», которые, хотя и не имеют непосредственного отношения к сюжету, украшают произведение в целом, определяя его тональность, подобно деталям интерьера, которая создает эмоциональный настрой царящей в нем атмосферы.

Создание подобных «живописных миниатюр» можно отнести к особенностям художественного метода Кавабата Ясунари. Писатель таким образом, подобно поэтам *хайку*, «фиксирует» красоту, которая открылась «в данный момент в данном месте».

Не будет преувеличением сказать, что именно идея красоты и эфемерности человеческой жизни и всего земного, являющихся кратким мигам Истинно Сущего, Вечности, характерная для японского искусства с эпохи средневековья, пронизывает и творчество Кавабата Ясунари. Так же как в классических трехстишиях *хайку*, эта идея является «принципом самого видения и изображения мира, принципом выбора и объединения материала, принципом идеологической однотонности всех элементов в произведении... и может быть дана как более или менее отчетливый или сознательный вывод из изображаемого» [1, с. 138].

«Выбирая и объединяя материал», Кавабата использует прием, характерный для поэтов *хайку*, а именно сопоставляет планы «космический» и «реальный», благодаря чему «более или менее отчетливо» выражаются мысль о быстротечности и эфемерности земного и торжественная неизбежность Вечности. В «космическом» плане, соотносимом с Вечностью, символом ее является природа, бесконечный круговорот времен года. В рамках «реального» плана, соотносимого с человеческими чувствами и поступками, с повседневной жизнью человека, с окружающими его предметами, реализуется сюжет.

«Реальный» план в произведениях Кавабата в высшей степени фактурен, т.е. автору удается передать ощущение вещественного мира, окружающего героев, и в этом смысле его произведения также сопоставимы с классической литературой эпохи Хэйан (794–1185), и в первую очередь с «Записками у изголовья» Сэй Сёнагон. Считается, что в них она нарисовала «вещный мир своей эпохи» [4, с. 8].

Кроме того, и это, пожалуй, наиболее интересно, вещи в произведениях Кавабата могут быть самостоятельными «действующими лицами» наряду с героями произведений. В этом случае он особенно тщательно описывает их, рассказывает их историю, говорит о том, какое они производят впечатление и какие вызывают чувства, подчеркивая при этом, что у каждой вещи своя судьба и, вступая «в соприкосновение» с вещью, следует избегать собственных эмоциональных ассоциаций и воспринимать вещь саму по себе.

Наряду с этим образы вещей могут иметь символическое значение, привычное для японской культуры вообще, благодаря чему в произведениях привносятся ассоциации, углубляющие авторскую идею.

Иными словами, в пространстве произведения Кавабата образы вещей играют ту же роль, что и в жизни японцев, т.е., имея свою собственную ценность и судьбу, каждая из них «вписана» в окружающую среду и в ход событий.

Любование живой плотью чайной утвари, имеющее место в романе, также говорит о ее самоценности. Именно таким должно быть, по мнению автора, отношение к вещи вообще, а тем более к утвари, используемой во время чайного действия. Возникшая при взгляде на вещь ассоциация, считает Кавабата, мешает проникнуться чувством единства и безграничности мироздания, которое чайная утварь, как и само чайное действие, должна пробуждать в человеке.

Подтверждением справедливости подобного вывода можно считать признание самого Кавабата Ясунари, высказанное им в «программном» эссе «Красотой Японии рожденный»: «Было бы ошибкой искать в этом романе описание прелести ритуала и атмосферы, царящей во время чайной церемонии. Это произведение полно сомнений. Здесь есть и предостережение против той вульгарности, в которую впадают сегодня чайные церемонии» [7, с. 181]. Одно из проявлений этой «вульгарности» и есть невозможность освободиться от собственных суетных эмоций и ощутить связь времен, вернее, «безвременье», знаками которого и являются вещи.

Возникновение собственных ассоциативных переживаний при соприкосновении с вещью говорит о неумении воспринять самое вещь, что противоречит традиционному пониманию мира, на основе которого сформировалась японская культура. Это не могло не вызвать сожаления у писателя, творчество которого развилось в преемственной связи

с классическим наследием и в понимании которого гармонично связаны природа, человек и окружающие его вещи.

Литература

на русском языке

1. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972.
2. Горегляд В.Н. Японская литература VIII—XVI вв. Л., 1977.
3. Михайлова Ю.Д. Мотоори Норинага. Жизнь и творчество. М., 1988.
4. Сэй Сэнагон. Записки у изголовья. Пер. и предисл. В.Н.Марковой. М., 1995.

на японском языке

5. Кавабата Ясунари. Мэйдзин (Мастер). — Кавабата Ясунари. Дзэнсю (Полное собрание сочинений). Т. 10. Токио, 1969—1978.
6. Кавабата Ясунари. Сэмбадзуру (Тысяча журавлей). — Дзэнсю. Т. 8.
7. Кавабата Ясунари. Уцукусии нихон-но ватакуси (Красотой Японии рожденный). — Дзэнсю. Т. 15.
8. Кавабата Ясунари. Уцукусиса то канасими то (Красота и печаль). — Дзэнсю. Т. 9.
9. Кавабата Ясунари. Юкигуни (Снежная страна). — Дзэнсю. Т. 5.
10. Кавабата Ясунари. Яма-но ото (Стон горы). — Дзэнсю. Т. 8.

на английском языке

11. Ueda Makoto. Literary and Art in Japan. Cleveland, 1967.

Вещь в современной японской культуре

Понятием «вещь» охватывается обширный круг предметов, необходимых для жизнедеятельности людей, удовлетворения их духовно-эстетических и быденных потребностей.

Вещь выступает в разных функциональных значениях — единица товара и произведение декоративно-прикладного искусства, утилитарный бытовой предмет и объект престижа, моды...

С развитием цивилизации происходит постоянное увеличение количества и разнообразия вещей — красивых и безвкусных, дорогих и дешевых, практичных и бесполезных. Все это в полной мере относится и к современной японской действительности, характеризующейся колоссальным производством потребительских товаров. Значительная часть их помимо сугубо практического назначения имеет непосредственное отношение к современной художественной культуре благодаря своим высоким эстетическим качествам.

За долгую череду столетий в японской культуре сформировался уникальный опыт самобытного творческого восприятия окружающей среды, которое нашло отражение в духовной и материальной сферах жизни людей.

У водопада
Для кого расстелено на солнце
Это полотно, что блещет белизною?
Красотой его любят веками.

А вот взять его себе
Никто не может!

Неизвестный автор IX–XII вв.
Перевод А.Глушкиной

Согласно древним синтоистским верованиям, все живое в природе, в том числе и растения, обладает *анима* (одушевленностью). Это положение распространяется и на изготовленные из природных материалов вещи, которым нередко давали те или иные названия, выделяя их одухотворенную индивидуальность, как, например, музыкальным инструментам и предметам для чайной церемонии.

Интересно, что чайная утварь получила название *тядогу* — «инструмент (средство) для чая». К середине XVII в., когда сложились основные принципы и критерии чайного действа, самые ценные, высокохудожественные изделия обрели статус *мэйбуцу* («именные вещи»). Все они назывались собственными именами. Это могли быть имена их создателей, владельцев, названия мест, откуда они происходили, и просто поэтические названия¹.

Несмотря на глобальный процесс модернизации государства и общества, начавшийся после Реставрации Мэйдзи (1868 г.), и активное воздействие западной цивилизации, по сей день в той или иной мере сохранились многие базовые принципы и положения, составляющие структурную основу национального мировосприятия и художественного мышления. Благодаря этому в Японии до сих пор существует поразительная культура отношения к вещи — к ее созданию и восприятию.

Ставлю вещи на свет
и смотрю, как рождаются тени
в полдень осенний...

Такахама Кёси (1874–1959)
Перевод А.Долина

В настоящее время в Японии существует три термина, связанные с миром вещей, — *мингэй* (народное искусство), *сэйкацу когэй*, означающий прикладное искусство, относящееся к повседневной жизни, и *бидзюцу когэй* — декоративно-прикладное искусство, имеющее чисто художественную направленность.

Различие между последними двумя заключается прежде всего в их предназначенности. Изделия *бидзюцу когэй* можно отнести к «чистому» искусству, поскольку их создатели свободны в выражении тех или иных творческих тенденций и идей, в то время как художники и дизайнеры,

¹ Игнатович А. Чайное действо. М., 1997, с. 189, 191.

работающие в *сэйкацу козэй*, должны в первую очередь помнить об утилитарном назначении вещи и в соответствии с этим продумывать размеры, форму, цвет, удобность в обращении, а также учитывать вкусы будущих покупателей, чтобы привлечь их внимание на весьма насыщенном потребительском рынке.

Как хорошо,
Когда облюбуеть вещьцу
и, где призянав,
где на чем сэкономив,
наконец-то ее получишь.

Татибана Ахэми (1812–1868)

Перевод А.Долгина

Взаимосвязь традиций и новаций наглядно прослеживалась на вещах, включенных в выставку «Современное японское декоративно-прикладное искусство», прошедшую в Москве в 1998 г. в рамках Фестиваля японской культуры.

Керамика (глина и фарфор), дерево, металл, лаковые изделия, стекло предстали в разнообразии форм и художественных образов, активно заявлявших об индивидуальном самовыражении каждого мастера.

Это прочитывалось даже в обычном обеденном столике — *дзэн*, выразительность которого составляло сочетание строгой четкости простой формы и безупречного темно-красного лакового покрытия. Представленный в экспозиции выставки, он выглядел авторской декларацией необходимости уважения, сохранения основ национальной культуры.

Рядом зритель обнаруживал весьма неожиданный предмет — черный лаковый поднос в форме слегка деформированного овала с рельефными каплями и потеками лака на гладкой поверхности. Неподготовленному восприятию данный поднос преподносил малоприятный сюрприз. Но для того, кто способен хоть в какой-то мере отходить от привычных оценочных стереотипов, эта вещь, по-своему очень изящная, открывала новые аспекты видения.

В связи с этим интересно высказывание главного куратора Государственного музея современного искусства в Токио Масами Сираиси:

«Еще одной важной отличительной чертой японского прикладного искусства является умышленное нанесение повреждений. Путем разрушения правильных форм, таких, как круг или квадрат, за совершенством которых прячется красота, открывают красоту, недоступную для разума»².

В настоящее время главными категориями, определяющими суть эстетического восприятия японцев, считаются *ваби*, *саби*, *суки*³. Оконча-

² Contemporary Japanese Crafts. Catalogue. The Japan Foundation, 1996.

³ Itoh Teiji. Wabi. Sabi. Suki. The Essence of Japanese Beauty. Tokyo, 1993.

тельно они сложились во второй половине XVI в. в рамках *тяною* — «чайной церемонии». Мастера *тяною*, опираясь на культурное наследие прошлого, создали новую систему духовных и материальных ценностей. Однозначно объяснить эти понятия невозможно, но без приближения к их осознанию невозможно хоть какое-то понимание не только традиционной японской культуры, но и современной.

«Эстетическая категория *ваби* (от *вабисий* — „печальный, неприглядный“) была воспринята *тяною* из поэзии *вака* (пятистишие) за ее сильную взаимосвязь с *моно-суки* (вкус к материальной воплощенности вещи). Японцы открыли в простоте бесконечный источник красоты. Это сдержанная красота. *Ваби* выходит за пределы эстетических понятий и становится состоянием ума»⁴.

Категория *саби* неразрывно связана с *ваби*, и ее значение также достаточно расплывчато. Это название происходит от слова *сабисий* («печаль одиночества»). В этом качестве наиболее ярким его проявлением считается стихотворение Басё (1644–1694) об одиноком вороне.

«Как особая концепция красоты, *саби* определила собой весь стиль японского искусства в средние века. Покой, приглушенность красок, элегическая грусть, гармония, достигнутая скудными средствами, — таково искусство *саби*, звавшее к сосредоточенной созерцательности, к отрешению от повседневной суеты»⁵.

Показательной иллюстрацией к этому определению В.А.Марковой выступает отрывок из «Записок от скуки» Кэнко-хоси (1283–1350):

«Можно ли любоваться лишь вишнями в разгар цветения и полной луной на безоблачном небе? Тосковать по луне, скрытой пеленой дождя; сидя взаперти, не видеть поступи весны — это тоже глубоко волнует своим очарованием. Многие трогают нас и в веточках, что должны вот-вот распуснуться, и в садике, что осыпается и увядает...»⁶.

Здесь намечены и другие качества *саби*, с которыми эта категория вошла в общую культурологическую структуру, — уединенное созерцание, круговорот природных ритмов. Важным значением *саби* применительно к вещам стало понятие патины времени. Категория *суки* сейчас трактуется как «утонченное изящество», что отличается от того смысла, который у нее был в чайной церемонии⁷.

Ваби, саби, суки не ушли из современной жизни, и художники продолжают открывать иные грани этих философско-эстетических традиций, воплощая их в новых формах и образах.

⁴ Tea in Japan. Essays on the History of Chanoyu. Honolulu, 1989, p. 28.

⁵ Басё. Стихи. М., 1985, с. 155.

⁶ Классическая японская проза XI–XIV веков. М., 1988, с. 376.

⁷ Wind in the Pines. Classic writings of the Way of Tea as a Buddhist Path. Fremont, California, 1995, p. 277.

Замечательный пример из области декоративно-прикладного искусства — выставка, о которой говорилось выше. Организаторы распределили вещи по принципу концептуального родства в разделы «Спокойствие», «Утонченность», «Нестандартность» и т.д.

Изделия, принадлежащие традиционным направлениям, — лаковые и керамические шкатулки (для письменных принадлежностей, поэтических игральных карт и других целей), вазы, чаши, блюда глиняные и фарфоровые — демонстрировали обновленные современные решения, а модернистские вещи удивительным образом сохраняли связь с исконными традициями.

Декоративная ваза в виде деформированного конуса, выполненная из ткани, пропитанной черным лаком, называлась «Заходящая Луна». Как известно, художники авангардных направлений нередко дают своим творениям непонятные, неожиданные названия, но тем не менее это порой заставляет внимательного зрителя углубляться в поиск смысловых ассоциаций. В данном случае на чашу можно было посмотреть как на объект пластики, объемной ритмики с обыгрыванием фактуры, светотеней, не пытаясь искать какой-либо смысла в названии, но слово «луна», столь значимое в японской культуре, неминуемо уводило в сторону литературных соответствий.

О, знала бы я,
Я б могла уснуть беззаботно,
Но темнела ночь,
А я одиноко глядела,
Как луна уходит к закату.

*Акадзомэ-но эмон,
(конец X — начало XI в.)
Перевод В.С.Сановича*

Эти строки из *Хякунин иссю* («Сто стихотворений ста поэтов»), написанные придворной дамой, встретились позже, но сам факт желания «продолжить» образ, найти ему параллель из другой области, характерен для всей дальневосточной культуры.

Казалось бы, всего лишь внешняя переключка темы заходящей луны, но, соединившись со старинным интимным стихом, произведение остро-современного характера, как камертон, отразило тему женской грусти.

Кому-то в этом случае может больше понравиться *хайку* Кобаяси Исса (1763–1827):

Деревня в горах.
В каждой миске с похлебкой —
Полная луна.

Перевод Т.А.Соколовой-Делюсиной

Это уже совсем иной образный ряд. Произведение не изменилось, но теперь на первый план выдвинулась его материальная природа, созданная из ткани и лака. В новом контексте неровная, бликующая шероховато-фактурная поверхность в сочетании с формой порождают ассоциации и с крестьянской миской, и с луной в горах, хотя прямого сходства ни с тем, ни с другим нет.

Все экспонаты выставки неповторимо индивидуальны, но особо выделялся кофейный набор, выполненный в манере неумелой детской работы. Высокое цилиндрическое тулово кофейника покрывали неровные, аляповато-яркие цветные полосы, некоторые с крупным «горохом». В таком же духе были исполнены и две чашки с блюдцами. Неожиданный интересный контраст возникал из сочетания белоснежного благородного фарфора с гротесковым декором, с «золотыми» крендельками ручек. Плоская крышка с красным баклажаном в белый горошек эффектно завершала причудливое кофейное создание. Эта работа была построена на обыгрывании европейских форм и орнаментации и в то же время отражала определенные черты современного японского художественного мышления. Свободное, раскованное обращение с материалом, формами, росписью имело результатом активный декоративный эффект с оттенком шутивого эпатажа.

Выставка отличалась очень высоким художественным уровнем всех без исключения вещей. Каждый экспонат по-своему раскрывал те или иные черты национального восприятия. В связи с этим можно привести еще один показательный пример.

В разделе «Деформация» был помещен массивный кусок стекла абстрактной формы. Вещь называлась «Стекаянная граница». В абстрактном абрисе льдисто-сверкающего стекла предстал внезапно остановленный или уловленный процесс некоего движения, развития... Произвольную асимметричную форму наполняли переливы светотеней, пузырьков воздуха, наплывов массы. Такое произведение, лаконичное и полное тончайших нюансов, мог создать именно японский художник, с его особо острым ощущением материала, формы и общей взаимосвязанности всего в мире — природы, человека, вещи.

Интересно провести параллель с наблюдением Ясунари Кавабата за игрой солнечного света на стеклянных стаканах в ресторане отеля на Гавах.

«Стаканы, перевернутые вверх дном, стоят в строгом порядке, будто на параде... Они стоят так близко друг к другу, что их поверхность сливается. Естественно, стаканы не полностью освещены лучами утреннего солнца — они перевернуты вверх дном, и потому только грани доньшка излучают сияние и искрятся как алмазы...

Присмотревшись к мерцанию света на их гранях, я обнаружил, что свет проникает и внутрь стаканов, но сияет там не так ярко, как на гранях доньшка, более тусклый и мягкий. Слово „мягкий“ в япон-

ском понимании, наверное, не подходит к яркому гавайскому солнцу, но в отличие от сверкающих на гранях доньшка точек этот свет растекается действительно мягко. Два сияния, но каждое по-своему чисто и прекрасно... Благодаря утреннему свету я открыл красоту простых стаканов... Никогда раньше я не видел именно такой красоты...»⁸.

Хотя сам писатель извиняется за долгие рассуждения на данную тему, они чрезвычайно интересны и как образцу творческой наблюдательности, и как показательный пример того, сколь тончайшие нюансы имеют значение для японского восприятия. За этим стоит многовековая история тщательного эстетического осмысления всех жизненных явлений.

Также и в неоднозначном образе «Стеклянной границы» особым, нетривиальным приемом выражена идея Прекрасного Начала, трактовки которой могут варьироваться у разных зрителей. Участие зрительского творческого восприятия — одна из характерных черт традиционной культуры.

Другая вещь из стекла на первый взгляд была совсем не японской. Типичная европейская низкая ваза для фруктов в форме восьмилепесткового цветка. Она входила в раздел «Утонченность», что связывалось и с изяществом дизайна, и с высоким мастерством исполнения. Ваза была выполнена из двухслойного стекла, бесцветного и пурпурного, с резным геометрическим орнаментом, обозначенным как «цветы хризантем». Эта вещь, казалось бы полностью выпадавшая из традиционного ряда, тем не менее легко вошла в него благодаря безупречному техническому воплощению. Тщательность, доведенная до рафинированного совершенства, всегда отличала рукотворную деятельность японцев. Уважительное и рациональное отношение к материалу, как к одному из проявлений бесконечного разнообразия единого мира, переходило и на процесс его обработки, и на конечный результат — вещь.

Этот аспект признается и за современными вещами, из каких бы материалов они ни были изготовлены, что свидетельствует о свободном понимании традиции, ее сути, а не буквы.

Таким образом, каждый из экспонатов выставки по-своему раскрывал, или скрывал, различные аспекты национального культурного наследия, которые органично влились в их безусловный современный характер.

Яркая творческая динамика развития декоративно-прикладного искусства на современном этапе обусловлена целым рядом обстоятельств, одним из которых выступает значимость вещи в жизни людей.

Эволюция предметного мира в японской культуре неотрывна от общего процесса формирования национальных художественных канонов.

⁸ Кавабата Ясунари. Отраженная луна (журн.), с. 868.

Прекрасные образцы декоративно-прикладного искусства сохранились от ранних исторических эпох, в том числе пленительные своей опозитивированной рафинированностью предметы аристократической культуры периода Хэйан (IX—XII вв.). Однако осмысление вещи как самоценного объекта со своими философско-эстетическими параметрами началось только в сфере чайной церемонии.

«Автор одного из ранних японских трактатов пишет: „Ценитель изящного наделен состраданием, поэтому он постигает печальное очарование вещей“. Истинная сущность ценителя чайного действия раскрывается в использовании старой, выброшенной обычными людьми утвари»⁹.

Действительно, для *тяною* сначала брали обычную домашнюю посуду, и прототипом чайной чашки — *тявана* является миска, из которой ели рис¹⁰. По мере формирования стиля церемонии происходил отбор утвари в соответствии с эстетикой *ваби, саби, суки*. Безыскусная гармония многих народных изделий вполне отвечала задачам чайных мастеров, которые в значительной степени опирались на народную культуру.

О роли крестьянской культуры просто и емко в свое время сказала художница В.Д.Бубнова (1888–1983):

«Японская национальная культура, а вместе с ней общенациональное чувство прекрасного должно было зародиться в крестьянских домах среди ярко-зеленых лоскутков рисовых полей.

Несомненно, здесь зародилась материальная культура Японии, начиная с покроя одежда и их ткани — темно-синей или темно-коричневой, с мелким геометрическим узором; до сих пор фабричные материи сохраняют старые узоры домотканой ткани. Здесь были процветованы и продуманы формы чайных чашек и другой глиняной посуды, деревянной утвари, а также единственной японской мебели — комодов, хранилиц одежды»¹¹.

Подлинное открытие ценности этого явления произошло лишь в начале XX в., когда замечательный энтузиаст, литератор, культуролог Соэцу Янаги (1889–1961) увидел подлинную красоту в крепких, цельных, простых функциональных вещах. Был сформулирован принцип *мингэй* (сокр. от *минсю-тэки когэй*, что означает «ремесло или прикладное искусство, создаваемое вручную для повседневного пользования людьми»).

По теории Янаги, к *мингэй* относятся недорогие массовые вещи, которыми пользуются в обычной жизни, — одежда, домашняя утварь, посуда, мебель, выполненные вручную анонимными мастерами. Однако не каждая вещь с такими параметрами включается в *мингэй*, поскольку

⁹ Игнатович А. Чайное действо, с. 77.

¹⁰ Там же, с. 214.

¹¹ Бубнова В. О японском искусстве // Знакомьтесь, Япония. 1997, № 16, с. 101.

она в первую очередь должна абсолютно соответствовать практическому назначению. Дорогие, редкие, коммерческие изделия выходят из понятия *мингэй*, которым теперь обозначают народное искусство в целом, в том числе и старое.

Понимание и видение сущности красоты, которые декларировал Янаги, значительно отличались от устойчивых представлений большей части его современников.

Его открытием и особым пристрастием были глиняные чайники — *добин*. Он посвятил большую статью коллекции *добин*, собранной в созданном им Музее народного искусства (Мингэйкан) в Токио.

«Это радость — иметь такой предмет, смотреть на него и восхищаться. Однако я еще более счастлив от того, что имею возможность пользоваться им каждый день... Я не получаю удовольствия от чая без хорошего *добина*...

Старые *добины* предпочтительнее новых. Почему? Потому что *добин* был предметом каждодневного пользования простыми людьми, и дизайн развивался естественно, без вмешательства индивидуального влияния...»¹².

Японский покупатель сегодня имеет возможность приобретать разные вещи, в том числе из раздела *бидзюцу когэй*, которые выступают в роли дорогих подарков.

Среди изделий *сэйкацу когэй* немало образцов ручной работы, которая продолжает высоко цениться в Японии. Значительную часть этого пласта составляет посуда, разнообразие которой не имеет себе равных в мире.

Сомнительно, чтобы кто-нибудь из японцев, присматривая в магазине чашки для супа или стаканы для зеленого чая (*юноми*), вспоминает о традиционной эстетике и ее ключевых положениях или о теории *мингэй*, но большая часть покупателей является интуитивными хранителями исконных традиций, предпочитая иметь дома неяркие, сдержанные, скромные вещи.

По словам Янаги Соэю: «Нужно быть готовым к пассивному восприятию, без личного усилия. Красота сродни тайне, которая не может быть прямо воспринята интеллектом»¹³.

Этому вполне отвечает привычка японцев «смотреть руками». Когда покупают, например, посуду, и женщины и мужчины сначала, почти не глядя, подержат изделие в руках, повертят, погладят его, как бы позволяя своим тактильным ощущениям сделать выбор. Выбирают не просто нужный утилитарный предмет, но вещь, которая должна быть приятна и доставлять удовольствие при использовании ею.

¹² The Mingei. 1994, № 485, p. 20.

¹³ The Beauty of Use: Mingei-Japanese Folk Crafts. Tokyo, 1997, p. 14.

Несмотря на колоссальные изменения и преобразования, происходящие в жизни современной Японии, мир вещей продолжает оставаться увлекательнейшей страницей ее культуры. *Сэйкацу когэй*, в котором постоянно переплетаются самые разные традиционные и новаторские формы, материалы, сюжеты, является чрезвычайно интересным направлением современного дизайна, которое еще ждет своих исследователей.

Литературные иллюстрации

Мурасаки Сикибу

Дневник

(начало XI в.)

Последняя декада Седьмой луны

В тот день, когда управитель земли Харима устроил пир — в наказание за проигрыш в го, я отлучилась домой. Позднее мне показывали столик, изготовленный по этому случаю. Он был замечательно красив — ножки в виде цветов, на столешнице изображены берег и море, на котором начертано:

Камушек, найденный
На берегу Сирара,
Что в земле Ки, —
Вырастет он
До великой скалы.

И всера у женщин в тот день тоже были **очень красивы**.

Перевод А.Мещерякова

Сэй Сёнагон

Записки у изголовья

(конец X — начало XI в.)

Проезжая мимо дома одного вельможи, я увидела, что внутренние ворота открыты. Во дворе стоял экипаж с кузовом, плетеным из листьев пальмы, белых и чистых, пурпурные занавеси внутри чудесной окраски и работы, оглобли опущены на подставку. Великолепный экипаж!

По двору сновали туда и сюда чиновники пятого и шестого рангов. Шлейф церемониальной одежды заткнут за пояс, в руках вместе с веером еще совсем белая таблица... Телохранители почетного эскорта в полном параде, за спиной колчан в виде кувшина.

Зрелище, достойное такого дворца!

Вышла премило одетая служаночка и спросила:

— Здесь ли люди такого-то господина?

На это стоило посмотреть.

Вот мужчина в темно-лиловых шароварах и ярком кафтане, надетом поверх многоцветных одежд, приподнимает штору и по пояс перегибается в комнату через нижнюю створку ситоми. Очень забавно поглядеть на него со двора. Он пишет письмо, придвинув к себе изящную тушечницу, или, попросив у дамы ручное зеркало, поправляет волосы. Право, он великолепен!..

То, что утонченно, — красиво.

Белая накидка, подбитая белым, поверх бледно-лилового платья.

Сироп из сладкой лозы с мелко наколотым льдом в новой металлической чашке.

Перевод В.Марковой

Кэнко Хоси

Записки от скуки

(первая половина XIV в.)

Когда жилище отвечает своему назначению и нашим желаниям, в нем есть своя прелесть, хоть и считаем мы его пристанищем временным. Там, где живет себе человек с хорошим вкусом, даже лунные лучи, что проникают в дом, кажутся гораздо милее.

Пусть даже это и не модно, и не блестяще, но когда от дома отходят старинные аллеи, когда трава, как бы ненароком выросшая в садике, создает настроение; когда со вкусом сделаны веранда и редкая изгородь возле дома; когда даже домашняя утварь, навеявая мысли о далеком прошлом, остается незаметной, — все это кажется изящным.

А когда в домах, отделанных с большим тщанием многими умельцами, все, начиная с выстроенной в ряд невыразимо прекрасной китайской и японской утвари и кончая травой и деревьями в садике, создано нарочно, это и взор утомляет, и кажется совершенно невыносимым.

Старинная вещь хороша тем, что она не бросается в глаза, недорого и добротнo сделана.

Первый министр Хорикава был красивым и богатым. И еще отличала его любовь к роскоши. Сына своего — сиятельного Мототоси — Хорикава определил управляющим сыскным департаментом и, когда тот приступил к несению службы, заявил, что китайский сундук, стоявший в служебном помещении сына, выглядит безобразно, и распорядился переделать его на более красивый. Однако чиновники, знающие старинные обычаи, доложили ему:

— Этот сундук переходил здесь из рук в руки с глубокой древности, и неизвестно, откуда он взялся: с тех пор прошли уже сотни лет. Когда во дворец от старости приходит в негодность какая-либо вещь из тех, что передаются из поколения в поколение, она служит образцом для изготовления новых, — так что лучше бы его не переделывать.

Распоряжение отменили.

Перевод В.Н.Горегляда

Мацуо Басё
(1644-1594)

Записки
из дорожного сундучка

«Не почтить ли нам луну, отведав вина?» — спросил я, и нам подали чашечки для сакэ. Они были лаковые, чуть крупнее обычных, и украшены весьма посредственным узором. Столичные жители скорее всего сказали бы, что они слишком грубы, и не притронулись бы к ним, но нам они показались неожиданно занятными, зеленоватые пиалы и чашечки из нефрита тоже были чрезвычайно уместны в такой глуши.

Подыскав место для ночлега, решили остаться в Сэндае на несколько дней. Здесь живет художник, которого зовут Каэмон. Прознав, что ему все не чужды возвышенные чувства, мы свели с ним знакомство...

Каэмон еще и набросал на бумаге острова Мацусима и Сиогама, а также другие достойные внимания места, и рисунок преподнес нам. Кроме того, он подарил нам на прощание две пары плетеных сандалий-варадзи с темно-синими шнурками. Вот в подобных-то мелочах и выявляется истинная сущность таких чудаков — любителей прекрасного.

Ирисы.
Ими привяжем к ногам сандалии,
Чем не шнурки?

Перевод Т.Соколовой-Делюсиной

Кавабата Ясунари
(1899–1972)
Тысячекрылый журавль

Выпив чай, Кикудзи стал любоваться чашкой. Это была черная орибэ: на одной стороне на белой глазури художник черной краской изобразил молодой побег папоротника.

— Вы, конечно, ее помните, — сказала Тикако.

— Что-то подобное припоминаю... — неопределенно ответил Кикудзи, опуская чашку.

— Этот побег папоротника передает ощущение горной местности. Чашка очень хороша для ранней весны. Митани-сан пил из нее именно в это время года... Сейчас она, конечно, немного не по сезону, но я подумала, что вам будет приятно подержать ее в руках.

— Ну что вы, отец ведь так недолго владел этой чашкой. У нее своя история.

Перевод З.Рахима

Ёса Бусон
(1716–1783)

Век бы смотрел!
В руке у любимой веер —
Белый-пребелый.

Перевод Т.Соколовой-Делюсиной

Вот из ящичка вышли..
Разве ваши лица могла я забыть?
Пара праздничных кукол.

Перевод В.Марковой

Тахакама Кёси
(1874–1959)

Бумажный фонарь —
Гляжу, как под ветром ночным
Опадают с вишен цветы...

Перевод А.Долина

Найто Мэйсэцу
(1847–1926)

Колокольчик-фури
Купил, на веранде повесил —
А вот и ветер!

Перевод А.Долгина

Содержание

Предисловие

3

Л.М.Ермакова
*«Вещь» и моно
в понятиях и ритуалах*

5

Е.К.Симонова-Гудзенко
*«Вещь» в именах
синтоистских богов*

16

Е.С.Бакшеев
*От войны к ритуалу.
Бронзы периода Яёй*

28

А.Н.Мещеряков
*Пожалование и подношение
в официальной культуре Японии
VIII века*

60

М.В.Торопыгина
*Подарки, пожалования и подношения
в эпоху Хэйан
(на материале романа XI в.
«Гэндзи моногатари»)*

74

Е.М.Дьяконова
*Вещь в поэзии трехстиший
(хайку)*

120

В.П.Мазурик
*Чайная чашка и ее функции
в японском чайном действе
(тяною)*
137

Н.С.Николаева
Ширма — вещь и картина
169

Н.Г.Анарина
*Сакральная телесность
японской художественной вещи*
185

М.В.Есипова
*Музыкальный инструмент
в традиционной
культуре
Японии*
202

Э.В.Молодякова
*Вещь
в сакральной среде*
216

М.П.Герасимова
*Образы вещей
в произведениях
Кавабата Ясунари*
234

Г.Б.Шишкина
*Вещь
в современной японской культуре*
247

Научное издание

*Вещь
в японской
культуре*

Редактор С. В. Веснина

Художник Э. Л. Эрман

Технический редактор О. В. Волкова

Корректор М. К. Киселева

Компьютерная верстка Н. А. Важенкова

Подписано к печати 11.06.03
Формат 60×90¹/₁₆. Печать офсетная
Усл. п. л. 16,5+1,0 (вкл.). Усл. кр.-отт. 17,9
Уч.-изд. л. 17,4. Тираж 1000 экз.
Изд. № 8069. Зак. № 8333

Издательская фирма
«Восточная литература» РАН
127051, Москва К-51, Цветной бульвар, 21

ППП "Типография "Наука"
121099, Москва Г-99, Шубинский пер., 6

ISBN 5-02-018350-4



9 785020 183506 >