ORIENTALIA
ET CLASSICA

National Research University
HIGHER SCHOOL OF ECONOMICS
INSTITUTE FOR ORIENTAL AND CLASSICAL STUDIES

ORIENTALIA
ET CLASSICA
VII (LXXVIII)

HISTORY AND CULTURE OF JAPAN

Issue 15

Higher School of Economics
Publishing House
MOSCOW 2023

Национальный исследовательский университет
ВЫСШАЯ ШКОЛА ЭКОНОМИКИ
ИНСТИТУТ КЛАССИЧЕСКОГО ВОСТОКА И АНТИЧНОСТИ

ORIENTALIA
ET CLASSICA
VII (LXXVIII)

ИСТОРИЯ И КУЛЬТУРА ЯПОНИИ

Выпуск 15

Издательский дом
Высшей школы экономики
МОСКВА 2023

УДК 94(520)
ББК 63.3(5Япо)-7я43
И90

https://elibrary.ru/qvcbkn

Orientalia et Classica

VII (LXXVIII)

Серия основана в 2001 г. С 2020 г. издается НИУ ВШЭ

Главный редактор серии — *И.С. Смирнов*

Редакционная коллегия серии:

В.И. Брагинский (SOAS, London), *Мицуёси Нумано* (Tokyo Univ., Japan), *Ли Чжэнжун* (Beijing Normal Univ., China), *А.Н. Мещеряков* (ИКВИА НИУ ВШЭ), *А.Г. Сторожук* (Вост-фак СПбГУ), *Н.В. Козлова* (Государственный Эрмитаж), *А.И. Иванчик* (ИКВИА НИУ ВШЭ/ Univ. of Bordeaux, France), *И.С. Архипов* (ИКВИА НИУ ВШЭ), *Н.В. Брагинская* (ИКВИА НИУ ВШЭ), *И.С. Смирнов*, председатель (ИКВИА НИУ ВШЭ), *Manfred Krebernik* (Universitaet Jena, Germany), *Alexander Treiger* (Dalhousie University, Canada), *Маргалит Финкельберг* (Israel Academy of Sciences and Humanities), *Л.Е. Коган* (ИКВИА НИУ ВШЭ)

Составитель и ответственный редактор выпуска — *А.Н. Мещеряков*

И90 **История и культура Японии.** Вып. 15 [Текст] / под науч. ред. Н. Н. Трубниковой, М. С. Коляды ; сост. и отв. ред. А. Н. Мещеряков ; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики», Ин-т классического Востока и античности. — М. : Изд. дом Высшей школы экономики, 2023. — 552 с. — (Orientalia et Classica. VII (LXXVIII) / гл. ред. И. С. Смирнов). — 600 экз. — ISBN 978-5-7598-2711-5 (в пер.). — ISBN 978-5-7598 -2827-3 (e-book).

В книгу вошли исследования ведущих современных российских японоведов и работы молодых авторов по истории японской литературы, каллиграфии, театра и музыки, по религиям и философской мысли Японии. Один из разделов книги посвящен периоду Мэйдзи (середина XIX — начало XX в.), другой отведен теме женщин в культуре Японии. Особый раздел составляют статьи по истории российско-японских взаимоотношений. В книге представлено несколько памятников японской словесности, впервые переведенных на русский язык.

Для всех, кто интересуется историей и культурой Японии.

УДК 94(520)
ББК 63.3(5Япо)-7я43

На обложке — каллиграфия *А.П. Беляева*

На форзацах воспроизведен фрагмент традиционной японской декоративной бумаги (XVIII в.), любезно предоставленной *Е.М. Дьяконовой*

Опубликовано Издательским домом Высшей школы экономики
http://id.hse.ru

doi:10.17323/978-5-7598-2711-5
ISBN 978-5-7598-2711-5 (в пер.)
ISBN 978-5-7598-2827-3 (e-book)

© Авторы, 2023
© Составление. Мещеряков А.Н., 2023

Содержание

Вместо предисловия 9

Литература

Д.Г. Кикнадзе
Культурное наследие государя Го-Сиракава:
свитки-*эмаки* и литература 15

А.Ю. Борькина
«Современная цирюльня» Сикитэй Самба:
насмешливые мужчины и лукавые женщины
в управляемом хаосе «плывущего мира» 22

О.А. Забережная
Песни Миядзавы Кэндзи 37

А.А. Ясинский
Роман Кага Отохико «Столица в огне»:
семья Токита на фоне эпохи 55

Кага Отохико
Токио: вечно меняющаяся малая родина 68
Длинный роман, отразивший эпоху.
Беседа Кага Отохико с Оэ Кэндзабуро 88

Искусство

М.М. Киктева
Каллиграф Такаясу Ро:оку и вопрос авторства энциклопедии
«*Токай сэцуё хяккацу:*» 115

А.П. Беляев
Каллиграфические (со-)общества как форма существования
искусства каллиграфии Японии в XX в. 126

О.А. Хованчук
Вопросы методологии исследования цветовой культуры Японии 145

А.С. Шиманская
Цветовой код «Повести о Гэндзи» 152

П.В. Самсонова
Концепция театра Кисиды Кунио: спор с Осанаи Каору
и поиск «чистой» драматической формы
(на примере первых четырех пьес) 160

Д.С. Николаишин-Шищук
Отображение Второй мировой войны в японских видеоиграх 174

М.В. Есипова
К проблеме эволюции музыкальной фоносферы традиционной Японии и выявления тембровых приоритетов 184

Мифы и верования

Л.М. Ермакова
Социогенез и этнократия в мифических нарративах Нара — Хэйан 203
Свод записей подлинной генеалогии рода Хата 210

М.В. Бабкова
Смерть и благочестие в китайских буддийских свитках «Собрания стародавних повестей» 214

М.С. Коляда
Ку:кай в *сэцува*: «Беседы о делах старины» 228

Н.Н. Трубникова
«Сборник рассказов о пробуждении сердца» («*Хоссинсю:*») в традиции *сэцува* 244

Камо-но Тёмэй
Сборник рассказов о пробуждении сердца. Избранные рассказы 259

Е.Б. Сахарова
«Записи о драгоценных для страны добрососедских отношениях». Документы за период правления сёгунов Асикага Ёсимицу и Асикага Ёсимоти 272
Записи о драгоценных для страны добрососедских отношениях (свиток 1, завершающий документ свитка; свиток 2, документы 1–3, 5–12, 16–20) 275

Идеи

А.М. Горбылёв
Природа мастерства в боевых искусствах и метод его обретения в трактате Иссай Тёдзан «*Тэнгу гэйдзюцу рон*» 295

А.С. Романенко
Учение Нисиды Китаро о «чистом опыте» как метатекст: роль неокантианской традиции Баденской школы 308

К.В. Шуплецова
Паназиатские идеи и их критика историком Цуда Сокити 315

Л.В. Овчинникова
Образование в колониальной Корее 321

Е.Л. Скворцова
Творчество Имамити Томонобу как пример взаимодействия восточной и западной культурных парадигм 327

Женщины в культуре Японии

А.А. Петрова
Мирянки и монахини в «*Дзоку хонтё: о:дзё:дэн*» 339

И.А. Тюленев
Участие придворных дам в общественной жизни средневековой Японии на примере Ано Рэнси..... 348

Н.Д. Крнета
Женское образование и его влияние на образ женщины в общественном пространстве в эпоху Мэйдзи 364

М.Ю. Бочарова
Репрезентация женских образов в японских политических открытках конца XIX — начала XX вв. 373

А.А. Матвеева
Феномен *караюки-сан* как отражение внутриполитических и социальных изменений в Японии..... 381

Россия и Япония

В.Ю. Климов
Краткий перечень сочинений на японском языке о землях айнов и России до 1799 г. 391

Е.И. Нестерова
Окно на Запад: японское коммерческое агентство во Владивостоке (1876–1907)..... 400

С.А. Толстогузов
Общеполитическое соглашение 1907 г. и его место в мировой и региональной политике 412

М.С. Болошина
Отакэ Хирокити и его издательство «Наука» (ナウカ): из истории российско-японского культурного диалога..... 428

Ёмота Инухико
Оидзуми Кокусэки: литература и жизнь 434

Мир Мэйдзи

С.С. Наумов
Организация обороны республики Эдзо французским офицером Жюлем Брюне в период гражданской войны Босин (1868–1869) 447

А.Н. Мещеряков
Эволюция понятия «маленькая Япония» в конце XIX — начале XX в. 453

М.В. Торопыгина
Таяма Катай о японском литературном мире конца 1880-х — 1890-х годов: глава «Литературный мир того времени» из книги «Тридцать лет в Токио» 465

Таяма Катай
Тридцать лет в Токио. Литературный мир того времени 471

В.С. Фирсова
История развития японских публичных библиотек в период Мэйдзи 479

Д.С. Разухина, А.В. Гусева
«Псевдозападная архитектура» *гиё:фу: кэнтику* в контексте культурной политики эпохи Мэйдзи: к проблеме периодизации 490

К.А. Спицына
Фрагменты из истории металлургической промышленности Японии периода Мэйдзи 502

М.Р. Бушуева
«Мой социализм» Такаги Кэммё — амидаистская трактовка идеального общественного устройства 511

Такаги Кэммё
Мой социализм 517

Об авторах 522

Abstracts 525

Вместо предисловия

Условия работы японоведов и в нашей стране, и всюду в мире меняются каждый год — быстрее, чем движутся исследования, и быстрее, чем переводы от черновиков доводятся до окончательных версий. Трудно заниматься своим делом, когда не знаешь, кем в итоге окажешься: специалистом по насущно востребованной теме или кабинетным ученым, чьи выкладки представляют в лучшем случае академический интерес. Мы, однако, работаем, и в новом, 15-м, выпуске «Истории и культуры Японии» хотим предложить читателю наши исследования за прошедший год.

В самом конце 2021 г. Ассоциация японоведов впервые вручила премию им. Н.И. Конрада. «Премия создается для поощрения исследователей, внесших значительный вклад в исследование истории, культуры, внутренней и внешней политики, экономики и общества, науки и техники Японии, японского языка и российско-японских отношений», — сказано в Положении о конкурсе на премию[1]. Наследие Николая Иосифовича Конрада (1891–1970) в нашей науке живо до сих пор, и премия подтверждает это. В 2023 г. исполнится сто лет первой публикации в Петрограде «*Исэ-моногатари*» в переводе Конрада — первого перевода этого важнейшего памятника на иностранный язык. Сейчас кажется, что в то время и в том месте книга эта была невозможна, — однако она вышла и положила начало отечественной традиции переводов японской классики,

В номинации «Исследования традиционной Японии» премия присуждена двум нашим коллегам: Елене Михайловне Дьяконовой и Василию Владимировичу Щепкину. Поздравляя лауреатов и желая им долгих лет и творческих успехов, мы бы хотели сказать несколько слов об их трудах.

Е.М. Дьяконова — ведущий научный сотрудник Отдела литератур стран Азии и Африки Института мировой литературы РАН, профессор Института классического Востока и Античности факультета гуманитарных наук НИУ ВШЭ. За долгие годы плодотворных занятий японистикой она заслужила репутацию признанного специалиста по японской литературе. Ее многочисленные работы завоевали широкое признание как коллег, так и широкого круга читателей, интересующихся японской литературой и культурой.

В область исследований Е.М. Дьяконовой входит и такой труднейший предмет, как японская поэтика — учение о том, как устроено поэтическое слово и для чего оно нужно. Материя стиха всегда непроста для понимания и объяснения.

---

[1] URL: http://japanstudies.ru/images/docs/award_konrad_info.pdf

Но многократно сложнее разбирать критические оценки и ученые трактовки иноязычных стихов, да так, чтобы читатель смог усвоить систему терминов, запомнил литераторов разных времен, их труды, непростые взаимоотношения между ними. В исследованиях Е.М. Дьяконовой эта задача решается, и ключами к ее решению служат русская поэзия и поэтика русской литературы. О знакомстве отечественных читателей и писателей с японской словесностью, о российском «японизме» Е.М. Дьяконова опубликовала несколько работ. Один из самых важных уроков Елены Михайловны для всех ее учеников и коллег: невозможно стать исследователем и особенно переводчиком без свободного владения собственной традицией, без постоянного совершенствования навыков во владении родным языком, а значит, без чтения и перечитывания русской словесности.

Помимо исследований, перу Е.М. Дьяконовой принадлежит также большое количество переводов, которые составляют целую библиотеку: Синкэй, Масаока Сики, Хигути Итиё, Ёсано Акико, Банана Ёсимото и многие, многие другие. И конечно, «*О:кагами*» — зерцало хэйанской придворной жизни: без ссылок на него не обходится ни одно исследование по той эпохе и по всем последующим, считавшим для себя важным и ценным наследие Хэйан.

Многим из нынешних российских японоведов посчастливилось по лекциям Е.М. Дьяконовой впервые знакомиться с историей японской литературы, писать под ее руководством первые студенческие работы; немало исследований ежегодно выпускается в свет стараниями Е.М. Дьяконовой как научного редактора. Порог вхождения в специальность всегда труден, таких порогов несколько — и на каждом из них особенно ценна доброжелательная поддержка, на которую щедра Е.М. Дьяконова. Всем нам важно подтверждение: то, что мы изучаем, прекрасно, как пейзаж бывает по-своему красив в любое время года, так и японская словесность хороша в разных ее жанрах и в любую эпоху.

В.В. Щепкин — старший научный сотрудник отдела Дальнего Востока Института восточных рукописей РАН в Санкт-Петербурге, доцент Санкт-Петербургской школы социальных наук и востоковедения. Василий Владимирович работает в совсем другом исследовательском жанре, его круг источников — трактаты эпохи Эдо (времен *сакоку*, «закрытия страны») о внешней угрозе и способах защиты от нее, о соседних странах и прежде всего о России, а кроме того, об айнах — народе, через который история России и история Японии связаны неразрывно, хотя осознать эту связь до сих пор нелегко с обеих сторон. В.В. Щепкин впервые в нашем японоведении исследовал «айнский» пласт японской политической мысли; совместно с петербургскими коллегами он ввел в научный оборот многие российские свидетельства об айнах. Айны прошли долгий путь осмысления в мировоззрении японцев. Этот этнос осмыслялся и как ближний «Другой», и как сосед японцев, и как часть японского народа. В отношении японцев к айнам сфокусировалось огромное число предрассудков и подозрений, взвешенно высказываться по этой теме до сих пор бывает нелегко. В.В. Щепкину это удается, его статьи и книги — поучительный пример того, как глубина исследования позволяет отделить надежные свидетельства от пропагандистских клише, действительные проблемы от оказавшихся временными.

Обращает на себя внимание также активная научно-организаторская деятельность В.В. Щепкина. В частности, он являлся одним из главных действующих лиц в организации авторитетной международной конференции EAJRS (European Association of Japanese Resource Studies), состоявшейся в Санкт-Петербурге в 2021 г.

В номинации «Исследования современной Японии» лауреатом премии им. Н.И. Конрада стал Александр Николаевич Панов — Чрезвычайный и полномочный посол Российской Федерации в Японии в 1996–2003 гг., профессор МГИМО, автор множества работ по новейшей японской истории и по истории российско-японских отношений. «После грозы — ясно» (雷のち晴れ) — называется книга А.Н. Панова, вышедшая в Японии в 2004 г. и посвященная событиям рубежа XX–XXI вв.: автор видел их не только как исследователь, но и как непосредственный участник. Нам хотелось бы, чтобы заглавие этой книги однажды сбылось еще раз.

А.Н. Мещеряков
Н.Н. Трубникова

ЛИТЕРАТУРА

Культурное наследие государя Го-Сиракава: свитки-*эмаки* и литература

Д.Г. Кикнадзе

Статья посвящена творческой деятельности 77-го государя Японии Го-Сиракава, правившего в 1158–1192 гг. На фоне политических неудач этот правитель предстает в образе ценителя изящных искусств, поэзии и народных исполнительских жанров. В числе прочего под особую протекцию государя попала свитковая живопись *эмаки* и жанр «новомодных песенок» *имаё-ута,* распеваемых женщинами профессиональной группы *асоби-онна.* Эти женщины оказывали сексуальные услуги и были искусными исполнительницами песен *имаё.* Жанр *имаё* настолько увлек государя, что подвиг на составление обширного труда «*Рё:дзин хисё*:» (XII в.), который включал сборник песенной поэзии (10 свитков) и исследование истории жанра (10 свитков). До наших дней сохранилось по два свитка из каждого раздела. В рамках данной статьи интерес представляет свиток 10 теоретической части, которая называется «*Кудэнсю*:».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: эпоха Хэйан, Го-Сиракава, свитковая живопись, *эмакимоно*, *имаё-ута*, *асоби-онна*, «*Рё:дзин хисё*:», «*Кудэнсю*:».

Несмотря на устоявшийся в японской историографии образ монашествующего государя Го-Сиракава как неудачливого политика и неблагоразумного правителя, изначально не годившегося на эту роль, у государя есть и иной облик: благодаря популяризации *эмакимоно* жанра *рокудо-э* и песенной поэзии *имаё-ута* правитель предстает нам глубоко верующим буддистом, тонким ценителем прекрасного и истинным представителем хэйанской придворной культуры.

В противовес политическим провалам Го-Сиракава, правившего по системе *инсэй* с 1158 г. вплоть до своей смерти в 1192 г., его культурная гегемония наблюдалась на протяжении всего периода его правления.

Создание иллюстрированных свитков-*эмаки*

Со второй половины XII в. по заказу государя создавалось изрядное количество образцов литературы, живописи, предметов искусства.

Особую популярность получают иллюстрированные свитки-*эмаки*. Их появление, как и пик их популярности, приходится на вторую половину XII в. и

XIII в., и в последующие столетия интерес к *эмаки* не угасал. Очевидно, что начало этой популярности было положено благодаря личному интересу Го-Сиракава. Так, по запросу государя появляются свитки-*эмаки* «*Гаки-дзо:си*» 餓鬼草紙 («Свиток о голодных существах-прета», XII в.) и «*Дзигоку-дзо:си*» 地獄草紙 («Свиток о преисподней», XII в.), впоследствии будут созданы «*Ямаи-но со:си*» 病草紙 («Свиток о хворях», XII в.) и «*Кусо:си-эмаки*» 九相詩絵巻(«Свиток о девяти этапах разложения [человеческого тела]», XIII в.), «*Хогэн сумо-дзу эмаки*» 保元相撲図絵巻 («Свиток о состязаниях сумо годов Хогэн», XII в.) и многие другие. Содержание их было разнообразным — от сугубо буддийских картин до детального изображения повседневной жизни жителей столицы Хэйан-кё. Государь являлся самым значимым заказчиком свитков-*эмаки*, выполненных придворными мастерами в стиле *ямато-э*. В картинах свитков явно просматривается неподдельный интерес к жизни за пределами дворцовых покоев. Можно предположить, что популярность свитковой живописи на рубеже XII–XIII вв. в народе была обусловлена ее большим психологическим воздействием. Усиление амидаизма также во многом способствовало спросу на *эмакимоно* среди японцев. Интерес был подкреплен и появлением новых героев — в свитках *эмаки* народ видел собственную жизнь, быт простых людей, а не только аристократов [Кикнадзе, 2022, с. 152–154].

Народная песенная поэзия *имаё-ута*

Свитковая живопись *эмаки* не была единственным увлечением государя Го-Сиракава: он также прослыл большим любителем и знатоком народной поэзии *имаё-ута*.

Имаё-ута 今様歌 — это разновидность *вака*, популярные песни о жизни простых людей, часто с фривольным содержанием, которые распевались столичными «женщинами для удовольствия» (*асоби-онна*) на лодках в устьях рек, где они принимали своих гостей. Этот жанр *вака* был на пике популярности с середины эпохи Хэйан вплоть до конца эпохи Камакура. Для своего времени он считался новомодным стилем стихосложения, в противовес придворным стихам *сайбара*. Форма *имаё-ута* — восьмистишия с чередованием слогов 7–5–7–5–7–5–7–5 и цезурой после 4-го стиха. Ярким примером *имаё-ута* является «*Ироха-ута*» — знаменитое стихотворение для запоминания азбуки *ироха*.

Иро ва ниоэдо тиринуру-о	Красота блистает миг — и увяла вся
Вага ё дарэ дзо цунэ наран	В нашем мире что, скажи, пребывает век?
Уи-но окуяма кё: коэтэ	Грани мира суеты ныне перейди
Асаки юмэ мидзи кё: коэтэ	Брось пустые видеть сны
Эи мо сэдзу	И пьянеть от них![1]

Увлечение *имаё-ута,* точно так же, как и *эмаки,* носило у Го-Сиракава характер скорее маниакальной одержимости, чем обыкновенного интереса. Из

[1] Перевод Н.И. Конрада, см.: [Конрад, 1991, с. 480].

десятого свитка его сочинения «*Рё:дзин хисё:*», которое будет подробнее рассмотрено далее, известно, что сам Го-Сиракава с самой ранней юности любил *имаё*, потратив в общей сложности на постижение искусства их исполнения десять лет. Государь мог распевать *имаё* целыми днями, а прослышав об особо талантливой *асоби-онна*, зазывал ее к себе в покои и просил петь без остановки. Сам он трижды срывал голос из-за чрезмерного усердия [Kim Yung-Hee, 1994, p. 18–19].

В молодости он полностью освоил исполнительскую традицию *имаё*, переняв ее у певицы из среды *асоби-онна* по имени Отомаэ. Родом из Аохака-но сюку в провинции Мино[2], она была приемной дочерью некой Мэй — исполнительницы *имаё,* которую Отомаэ впервые услышала в возрасте двенадцати-тринадцати лет, после чего решила стать ее ученицей, отправившись вместе с ней в столицу.

Отомаэ достаточно рано перестала выступать публично и удалилась на покой, обитая на проспекте Го-дзё в Хэйан-кё в окружении немногочисленных учениц. Уже позже, после восстания годов Хогэн, государь выразил свое давнее желание послушать песни Отомаэ. В 1158 г. он приглашает Отомаэ в качестве своего учителя *имаё-ута*, несмотря на ее протесты: Отомаэ считала себя непригодной для этой роли по причине отсутствия практики на протяжении многих лет, пожилого возраста и неприглядного вида. Однако государь, высоко ценивший старинные напевы Отомаэ, унаследованные ею от Мэй, проявил настойчивость, и в его дворце были отведены отдельные покои для обучения искусству исполнения *имаё*. Отношения певицы и государя как учителя и ученика продлились более одиннадцати лет — вплоть до смерти Отомаэ от болезни, когда ей было 84 года[3].

Го-Сиракава с необычайным благоговением относился к таланту и исполнительской манере Отомаэ, почтив ее посмертным именем *Го-дзё-но ама* 五条尼 (монахиня с проспекта Го-дзё). По всей видимости, многие короткие и длинные песни *имаё* буддийского содержания и те, которые передавались лишь в узкой среде от учителя к ученику, государь узнал от Отомаэ и записал в «*Рё:дзин хисё:*», в части «*Кудэнсю:*» [Kim Kwon, 1986, p. 265, 266–268]. Вот одна из ее песен:

Асоби-о сэн то я	Чтобы играть, наверное,
Умарэ кэму,	Мы рождены.
Тавамурэ сэн то я	Чтобы забавляться, наверное,
Умарэ кэн,	Мы рождены.
Асобу кодомо-но	Играющих детей
Коэ кикэба,	Голоса услышав,
Вагами саэ косо	Даже я сам
Юругарурэ[4].	Не могу стоять спокойно.

[2] Современный город Огаки, префектура Гифу.

[3] Год рождения неизвестен, умерла она, предположительно, в 1169 г.

[4] Автор Отомаэ. См.: URL: https://tankanokoto.com/2018/06/ryoujinhisyou.html

Асоби-онна как основоположницы исполнения *имаё*

Асоби-онна были основными исполнительницами и носительницами традиции популярных песен *имаё*. Эти женщины упоминаются примерно в пятидесяти стихотворениях знаменитой поэтической антологии «*Манъёсю*». Они могли иметь долгосрочные близкие связи с высокородными людьми, сановниками, взамен получая богатые дары. Образ *асоби-онна* был романтизирован и оброс устойчивыми метафорами благодаря их верным посетителям — аристократам средних рангов, неравнодушным к поэзии. Посещение *асоби-онна* не считалось чем-то низким, недостойным знатного человека, так как в то время еще не было четкого понимания роли женщины как жены и матери и институт брака все еще находился в процессе формирования. К тому же *асоби-онна* славились искусством любви, как и утонченным исполнением танца *саругаку* и песен *имаё-ута*. «Современные песенки» *имаё-ута*, распеваемые *асоби-онна,* упоминаются придворным аристократом, поэтом в жанре китайских стихотворений *канси* Фудзивара-но Акихира (989–1066) в труде «*Синсаругаку-ки*» [Kim, 1994, p. 15–16]. В одном из его отрывков говорится о том, какие чудесные голоса *асоби-онна* доносились с лодок, плавающих среди камышей, и какое наслаждение доставляло гостям исполнение этими женщинами песен *имаё*. Массовое увлечение *имаё* среди придворных — заслуга *асоби-онна*; хотя и этот жанр изначально включал цитаты из буддийских сутр, вскоре песенки вобрали в себя сюжеты из повседневной жизни простого народа. Смотреть и слушать представления *асоби-онна* не воспрещалось ни женщинам, ни простому люду.

Благодаря высокородным покровителям *асоби-онна*, *имаё-ута* в их исполнении не считались низким жанром. Сами куртизанки также добавляли высокий статус «популярным песенкам»: своим внешним видом они вовсе не напоминали дешевых певичек, а скорее походили на придворных фрейлин, настолько утонченными красавицами они были — и по своим природным данным, и по умению одеваться с большим вкусом. Их внешность не портил и яркий макияж, которым они пользовались [Ibid., p. 18–19]. Манера исполнения песен пробуждала настолько глубокие чувства у слушателей, что среди постоянных почитателей и покровителей певиц были высшие сановники и представители императорской фамилии, такие как Фудзивара-но Митинага, государыня Хигаси Сандзё-ин, Оэ-но Масафуса, Го-Сиракава, принцы крови и многие другие аристократы того времени.

Популяризация *имаё* стала главным вкладом *асоби-онна* в развитие хэйанской народной культуры.

Сборник *имаё-ута «Рё:дзин хисё:»*

Государь Го-Сиракава, страстный почитатель песен *имаё,* стал составителем сборника «*Рё:дзин хисё:*» 梁塵秘抄 («Тайное собрание пылинок, пляшущих

в лучах солнца»[5]), который по сути состоял из двух разных собраний: «*Касисю:*» 歌詞集 («Сборник песен», всего десять свитков) и «*Кудэнсю:*» 口伝集 («Устное собрание»). Последний включал десять свитков, посвященных истории происхождения, технике исполнения и традициям *имаё*, а также представлениям *кагура* и *саругаку* и старинным песням *сайбара* 催馬楽[6]. Название сборника «*Рё:дзин хисё:*» — отсылка к силе мастерства исполнительницы песен *имаё*, способной заставить искриться и плясать пыль в лучах дневного света. Это заглавие отражает эмоциональную сторону исполнительского мастерства *асоби-онна*.

Государь задумал этот труд, понимая, что после его смерти жанр *имаё* может быть предан забвению. И действительно, к концу XIII в. этот жанр практически исчезает, не получая былой поддержки от столичной аристократии.

Многие разделы сборников не сохранялись до наших дней. До 1911 г. было известно о существовании первого и десятого свитков сборника «*Кудэнсю*:», последний, под заголовком «*Гунсёруйдзю:*» 群書類従 («Собрание произведений нескольких авторов»), представляет для нас особый интерес, ведь именно в нем Го-Сиракава ведет рассказ о возникновении его личного интереса к *имаё*. Однако в 1911 г. литератором Сасаки Нобуцуна были обнаружены и идентифицированы первый и второй свитки «*Рё:дзин хисё:*» и с одиннадцатого по четырнадцатый — из «*Кудэнсю:*», которые, по мнению Сасаки, были составлены позже, а не самим Го-Сиракава. Помимо сложности атрибуции, чтение и расшифровка текста начальных свитков «*Рё:дзин хисё:*» также представляется непростой задачей. В первом свитке всего 21 песня, во втором — 545. В оглавлении первого свитка указаны 10 *нагаута*, 34 *коянаги*, 265 *имаё-ута*, поэтому, если бы свиток сохранился полностью, то общее число песен достигало бы около 300 единиц [Kim Kwon, 1986, p. 263; Kim, 1994, p. 39–40; Рё:дзин хисё:..., web].

Обретенные свитки были опубликованы под редакцией Сасаки в издательствах «Мэйдзи сёин» и «Иванами сётэн». Таким образом, мы можем иметь некоторое представление о литературно-исследовательской деятельности государя Го-Сиракава.

Больше всего текстов *имаё* в «*Рё:дзин хисё:*» относится к буддийской тематике, небольшая часть проливает свет на повседневную жизнь самих *асоби-онна*, и малое число посвящено сценкам из жизни разного трудового люда. Количественное преобладание текстов на буддийские темы исследователи связывают с религиозностью самого Го-Сиракава, хотя есть и предположение, что тексты на мирские темы могли попросту не сохраниться.

Го-Сиракава взялся зафиксировать то, что в хэйанской литературной традиции не имело права на письменную фиксацию и исследование. Здесь государь проявил себя как новатор, заявив в предисловии к своему сборнику, что за образец взял труд «*Дзуйно:*» («Основы поэзии») авторства Минамото-но Тосиёри (ок. 1115) [Kwon Kim, 1986, p. 263]. Там же государь пишет: «Те, кто сла-

---

[5] Перевод названия сборника на русский язык еще не устоялся ввиду его малоизученности. Автор статьи полагает, что возможны и иные версии перевода.

[6] О старинных поэтико-песенных жанрах подробнее см.: [Ермакова, 1995; 2020].

гают китайские стихотворения, сочиняют *вака* и упражняются в каллиграфии, увековечивают на письме свои сочинения, не давая им исчезнуть. Что же до вокальной музыки, будет печально, если после моего ухода из этого мира не останется и памяти о ней. По этой причине ради будущих поколений я взял на себя обязательство описать устную передачу *имаё*, чего до сих пор никогда не предпринимал» [Kim Kwon, 1986, p. 263–264].

Связь между увлечением Го-Сиракава *эмакимоно* жанра *рокудо-э и имаё-ута*

Как упоминалось выше, в связи с популяризацией государем Го-Сиракава свитков *эмаки* на буддийскую тему и восполнением пробела в серии свитков жанра *рокудо-э* заказом на создание «*Ямаи-но со:си*», мы видим определенную религиозность правителя, которая не кажется показной. Картины «*Ямаи-но со:си*», изображающие болезни и отклонения человека, вписываются в буддийскую идею кармы и воздаяния, неблагого рождения в Мире людей.

Увлечение *имаё-ута,* доходившее у еще юного принца до фанатизма, как считают некоторые исследователи, было вызвано не только мелодизмом песен, но и их смысловым наполнением. Тексты *имаё* восходили к буддийским сутрам, исполнительская манера — к мистериям *саругаку* и *кагура*, традиционно исполнявшимся во время синтоистских праздников в святилищах. С возрастом дуальная природа *имаё-ута* стала восприниматься Го-Сиракава как мистическое действо, ритуал, способный исцелять тело и душу. Сюда также примешалась вера в магию слова *котодама*, вера в сиюминутное спасение и выгоду в этой жизни (*гэндзэ рияку*), как и мгновенное перерождение в благом виде — следствие популярности амидаизма. Показателен следующий отрывок из «*Кудэнсю:*»: «Песенки *имаё*, популярные в наши дни, предназначены не только для развлечения. Когда их искренне поют в святилищах или храмах, они являют божественные откровения и исполняют наши желания, продлевают человеческую жизнь и мгновенно излечивают хвори».

Го-Сиракава не видел различий между мистическим и профанным, и обосновывал свое заявление об эффективности *имаё*, цитируя в «*Кудэнсю:*» семь легендарных случаев, в которых либо чудесное исцеление (четыре случая), либо перерождение в потустороннем мире (в трех случаях) осуществлялось через искреннее пение *имаё* [Ibid., p. 270]. Государь полагал, что мирское содержание текстов *имаё*, наряду с другими буддийскими песнопениями (*хомонута*), способно стать средством религиозного спасения человека.

Так впервые в эпоху Хэйан сам государь становится собирателем и исследователем обширного песенного наследия исполнительниц *имаё асоби-онна,* полагая основной целью своего сочинения сохранение всесторонних знаний об этом исполнительском жанре для последующих поколений.

Вака и *эмакимоно* не были единственной страстью государя, он также являлся большим ценителем иных видов японского искусства. Желание Го-Сиракава обладать значительным числом свитков и других предметов роскоши

в своем дворце вполне могло быть связано с его стремлением конкурировать с сокровищницей Сёсоин в Нара, сокровищницей Сёкомёин во дворце Тоба и Бёдоин в Удзи, резиденции сановника Фудзивара Ёримити. С помощью коллекции дорогостоящих предметов искусства Го-Сиракава, можно полагать, надеялся продемонстрировать свое влияние и утвердить престиж и авторитет государева дома, желал противопоставить высокую культуру аристократов новому военному сословию, не говоря уже о стремлении превзойти предшественников. Не сумев добиться успехов на политическом поприще, Го-Сиракава направил всю энергию и средства на увековечивание своего имени в качестве мецената.

Литература

Асоби-о сэн то я умарэкэму рёдзинхисё:-но асоби-но хонто:-но ими [Истинное значение слова «*асоби*» из песни «*Асоби-о сэн то я умарэкэму*» сборника «*Рё:дзин хисё*:»]. URL: https://tankanokoto.com/2018/06/ryoujinhisyou.html.

Ермакова Л.М. Речи богов и песни людей. Ритуально-мифологические истоки японской литературной эстетики. М.: Восточная литература, 1995.

Ермакова Л.М. Когда раскрылись Небо и Земля: Миф, ритуал, поэзия ранней Японии: в 2 т. Т. I. Исследования. М.: Наука — Восточная литература, 2020.

Кикнадзе Д. Японский иллюстрированный свиток «*Ямаи-но со:си*» (XII в.). Свиток о хворях // История и культура Японии. Вып. 14. М.: Изд. дом ВШЭ, 2022. С. 152–165.

Конрад Н.И. Японская литература в образцах и очерках. М.: Наука, 1991.

Рё:дзин хисё: [Тайное собрание пылинок, пляшущих в лучах солнца] // Кокуси дайдзитэн [Большой энциклопедический словарь истории Японии]. Т. 14. Токио: Ёсикава кобункан, 1993. URL: https://japanknowledge.com/introduction/keyword.html?i=745

Фукуто Санаэ. Хэйантё онна-но икиката. Кагаяйта дзёсэйтати [Образ жизни хэйанских женщин. Блистающие женщины]. Токио: Сёгакукан, 2004.

Kim Kwon Yung-Hee. The Emperor's Songs. Go-Shirakawa and Ryōjin Hishō Kudenshū: // Monumenta Nipponica. 1986. Vol. 41. No. 3. P. 261–298.

Kim Yung-Hee. Songs to Make the Dust Dance: The Ryojin Hisho of Twelfth-Century Japan. Berkeley: University of California Press, 1994. URL: http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft2f59n7x0/

«Современная цирюльня» Сикитэй Самба: насмешливые мужчины и лукавые женщины в управляемом хаосе «плывущего мира»

А.Ю. Борькина

В статье анализируются основные принципы структуры и внутреннего пространства, особенности системы персонажей, а также базовые художественные приемы произведения Сикитэй Самба «Современная цирюльня». Будучи своеобразным «продолжением» снискавшего славу *коккэйбон* «Современная баня», эта книга одновременно обнаруживает и ряд новых тенденций в построении. Произведение имеет типичную для своего жанра структуру: сочетание авторского нарратива с объемными диалогами. Значительную роль в нем играет графика — особые начертания, значки, а также небольшие иллюстрации становятся полноправными элементами текста. Для повествования также характерна четкая темпоральная организация. Большинство персонажей «Современной цирюльни» — мужчины среднего достатка, жители города Эдо. Кроме того, представлены своеобразные персонажи-посредники — цирюльник Бингоро: и его помощник Томэ, — направляющие и регулирующие диалог. Коммуникация персонажей порождает типичные для творчества Самба и жанра *коккэйбон* в целом конфликты: противоречие между столичной и провинциальной культурой, идейное противостояние приверженцев конфуцианских ценностей и приземленных эдосских горожан. При этом каждый из персонажей описывается с помощью литературного приема *угати* («осмеяние недостатков»). Важную роль в коммуникации персонажей играет также вербальный юмор, значительная часть которого происходит из устных комических жанров. В произведении выведен и ряд женских образов, которые, однако, подаются всегда опосредованно, через мужской взгляд. В итоге «Современная цирюльня» представляет собой шаг в сторону фиксации устного комического выступления, с четкой структурой и определенными заранее амплуа и репликами. Происходящее на страницах этого *коккэйбон* максимально театрально, а диалоги персонажей, буквально осознающих свое существование в реальности литературного произведения, являют собой причудливый сплав скомпилированных реплик с живой разговорной речью.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: японская литература, эпоха Токугава, юмористическая проза, *гэсаку*, *коккэйбон*, Сикитэй Самба.

«*Укиёдоко*» 浮世床 («Современная цирюльня»), произведение одного из наиболее известных писателей-*гэсакуся* 戯作者 своего времени, Сикитэй Самба 式亭三馬 (1776–1822), проиллюстрированное художником Утагава Кунинао 歌川国直 (1795–1854), публиковалось в 1813–1814 гг. в стандартном формате *тю:хон* 中本 в двух частях по четыре выпуска в каждой и являло собой своеобразное продолжение снискавшего чрезвычайную популярность *коккэйбон* 滑稽本 («забавные книги») «*Укиёбуро*» 浮世風呂 (1809–1813 гг.). Позднее, уже после смерти Самба, вышла и третья часть «Современной цирюльни», над которой работали Рю:тэй Ридзё: 滝亭鯉丈 (ум. 1841) и художник Кэйсай Эйсэн 渓斎英泉 (1791–1848). Части, написанные непосредственно Самба, также имеют подзаголовок «*Янагигами*[1] *синва*» 柳髪新話 («Новые рассказы о прекрасных волосах»), и именно они будут рассмотрены в рамках данной статьи. В «*Укиёдоко*» Самба фактически следовал всем основным тенденциям, начало которым положил в «*Укиёбуро*»: максимально близкое к действительности воспроизведение разговорной речи жителей Эдо; репрезентация картины нравов города на срезе некоторой людской общности; создание галереи типичных образов горожан среднего достатка; вербальный комизм. С одной стороны, это позволяет считать «*Укиёдоко*» в определенной степени вторичным по отношению к «*Укиёбуро*», с другой — сочинение наглядно демонстрирует и некоторое видоизменение привычных для Самба литературных приемов и концепций.

Действие в произведении происходит в некой цирюльне города Эдо, условно названной автором «Современной цирюльней», или «Цирюльней плывущего мира». В первых же строках Самба отмечает, что новое место действия расположилось по соседству с уже хорошо знакомой читателю «Современной баней», — так устанавливается прямая связь между двумя *коккэйбон*. Выбор подобного антуража, как и в случае с «*Укиёбуро*», объясняется во введении и имеет сходную подоплеку: Самба для реализации своих литературных задач нуждается в пространстве, посещаемом многочисленными представителями разных социальных групп. «И длины в один *сяку*[2] бывает недостаточно, а одного *сун*[3] порой чересчур. Польза от каждой вещи своя. Китайские цирюльни. Японские парикмахерские. Меняются лишь названия, а людские чувства всегда и везде одинаковы» [Самба, 1974, с. 67]. Эти строки отсылают читателя к началу «*Укиёбуро*», где приводятся похожие аргументы. Впрочем, здесь можно усмотреть и первые различия — если в случае с баней Самба очертил максимально широкий круг возможных персонажей, включая многочисленные женские образы, то с «*Укиёдоко*» он оказывается ограничен, по преимуществу, мужскими персонажами. В эпоху Токугава (1603–1867) в цирюльнях обслуживали исключительно мужчин, все работники также были мужчинами. Подобные заведения посещали обычно низкоранговые самураи и горожане-*тё:нин* 町人, при этом, как и бани, цирюльни, помимо основной своей задачи, служили также в

---

[1] В словосочетании «*янагигами*» (досл. «ивовые волосы») использован прием *митатэ* 見立て (уподобление), благодаря которому длинные, тонкие волосы оказываются соотнесены с ветвями ивы. Выражение обычно имеет значение «длинные, красивые волосы».

[2] Мера длины, 1 *сяку* = 30,3 см.

[3] Мера длины, 1 *сун* = 3,03 см.

качестве пространства для общения и проведения досуга [An Edo Anthology…, 2013, p. 364]. Что касается женщин, они делали прически на дому, поэтому на страницах «*Укиёдоко*» женские персонажи появляются как будто вскользь: то в разговорах посетителей «Современной цирюльни» (речь чаще всего идет или о девушках легкого поведения, или о надоевших женах), то мельком в образе прохожих, следующих мимо цирюльни, или женщин, посещающих «Современную баню» по соседству, за которыми в щели между перегородками наблюдают мужчины.

Структура и язык

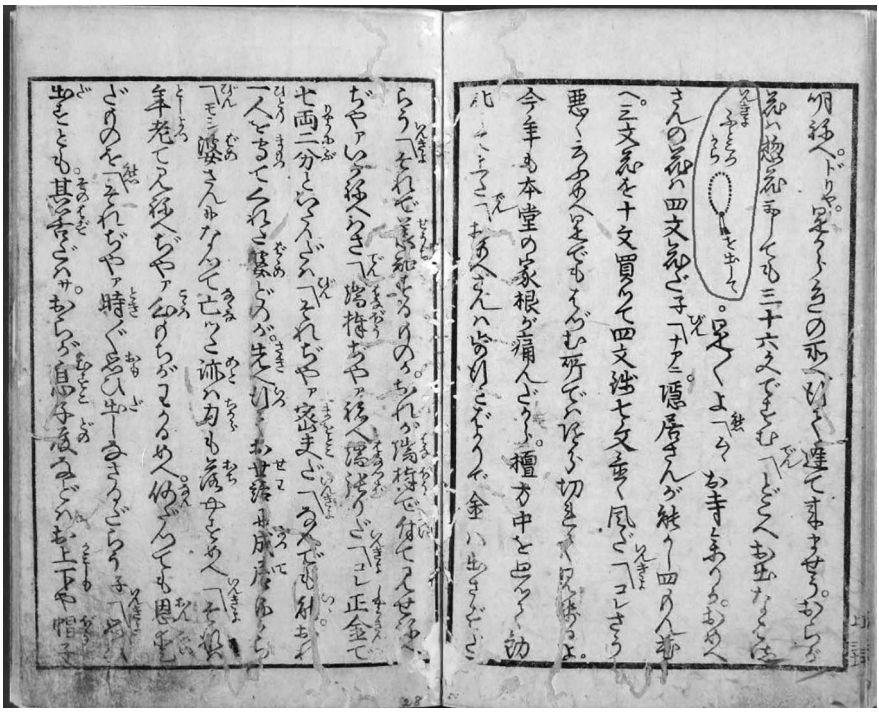
«*Укиёдоко*» сохраняет привычную для *коккэйбон* структуру с длинными диалоговыми фрагментами, перемежающимися короткими пояснениями. Здесь роль рассказчика максимально ограничена по сравнению с «*Укиёбуро*» — нарратив между прямой речью персонажей представляет собой не более чем скупые пояснения некоторых действий героев, специфических диалектных выражений, предметов или явлений; последние, к слову, иногда внедряются в текст в формате иллюстраций, обеспечивая своеобразный симбиоз разнородных элементов текста (илл. 1). Впрочем, нужно отметить, что «*Укиёдоко*» в целом весьма скупо на изображения: помимо мелких картинок, повествование сопровождается лишь несколькими изображениями в самом начале, так что текст играет главную роль.

В полной мере голос рассказчика звучит лишь во вступлениях, которые, впрочем, также традиционны для «забавных книг»: в них лишь дается некоторая перспектива, например, пейзажная зарисовка, постепенно сужающаяся от широкой панорамы древней китайской столицы Лоян, к которой Самба отсылает цитатой из стихотворения Чу Гуан-си 儲光羲 (707–760), к городу Эдо и до локального места действия. Эта зарисовка сопровождается некими философскими измышлениями и написана, в отличие от разговорных фрагментов, литературным языком:

> Как писал великий поэт древности Чу Гуан-си, «Лоянский тракт — прямой, как солнца луч. Чудесный вид, краса весенних дней…[4]». Ну а в нашей столице разве что на цирюльни поглазеть можно — они ведь, право слово, теперь на каждом перекрестке лепятся! Вон, например, тот домишко около бани, что зовется «Современная цирюльня». Фасад длиной в два *кэн*[5], *сё:дзи* с промасленной бумагой внизу отделаны широкими деревянными панелями. Как известно, без масла цирюльнику не прожить в наши дни, вот и на пропитанной маслом бумаге раздвижных перегородок его заведения значатся иероглифы «изменчивый мир» [Самба, 1974, с. 70] (илл. 2).

[4] Перевод Б. Мещерякова.

[5] Мера длины, 1 *кэн* = 1,81 м.



Илл. 1. Инкё футокоро кара (дзюдзу)-о даситэ («Старик достал из-за пазухи четки»). Четки обозначены в тексте рисунком, слово отсутствует [Самба, 1811–1823]. URL: https://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/html/he13/he13_03118/index.html

Что касается диалоговых фрагментов, то здесь техника воспроизведения разговорной речи доведена практически до предела. «*Укиёдоко*» придерживается в этом линии «*Укиёбуро*» — продолжение «настольной книги диалектов Эдо» предлагает разнообразие типов речи представителей городского сословия среднего достатка; при этом Самба пользуется не только грамматическими и лексическими средствами, но также активно привлекает графику и пояснительные комментарии. Например, периодически дается расшифровка специфических слов, используемых представителями той или иной социальной группы.

Структурно «*Укиёдоко*» также следует по пути «*Укиёбуро*» с его четкой темпоральной организацией повествования. После экспозиции, представленной рассказчиком, действие начинается ранним утром, когда в запертые ставни цирюльни стучится первый посетитель, пожилой мужчина. И сам цирюльник, и его помощник еще спят, но, в отличие от скандалиста Бутасити, подобным же образом открывающего действие в «*Укиёбуро*», старик решает сначала отправиться в баню, что расположена по соседству. Повествование затем постепенно развивается — с течением утра посетители приходят и уходят, продолжая свое

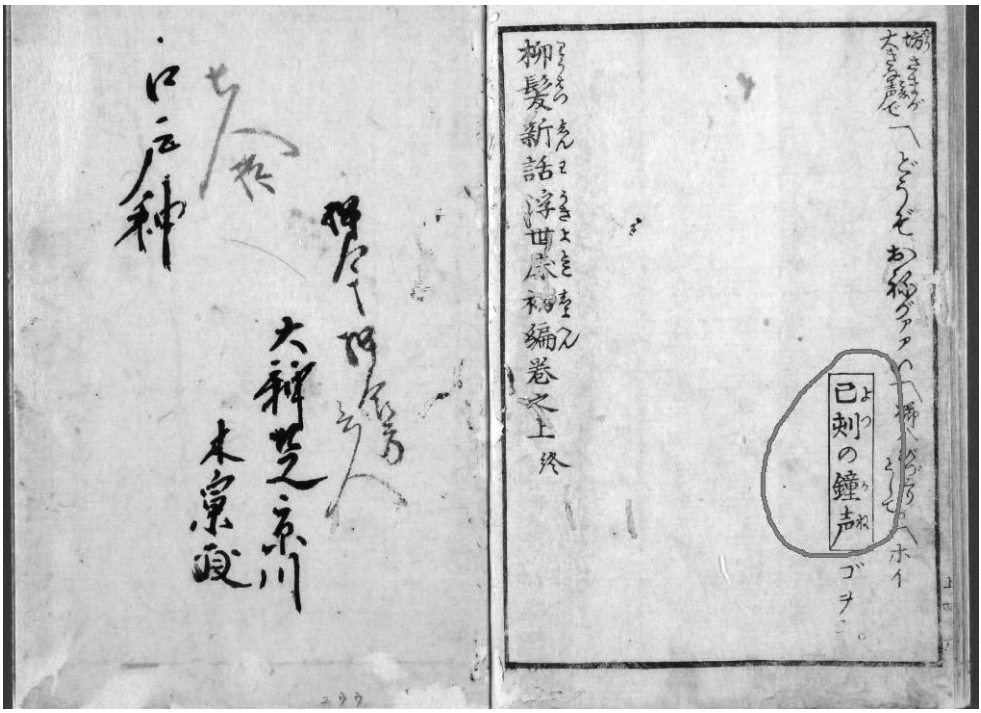
Илл. 2. «Современная цирюльня». На перегородке-сё:дзи 障子 видны знаки うきよ (яп. *укиё*, «плывущий мир») [Самба, 1811–1823]. URL: https://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/html/he13/he13_03118/index.html

бесконечное взаимодействие, пока, наконец, в финале первой части первого выпуска колокол не пробивает десять часов. Упоминание о времени выносится за основной текст и особо отмечается графически (илл. 3).

В отличие от «*Укиёбуро*», сочинения, охватывающего более масштабный временной промежуток, в «*Укиёдоко*» Самба сконцентрирован на событиях, происходящих в течение одного дня. Фокус, таким образом, все больше смещается в сторону мимолетного настоящего, «чистой бытийности», сосредоточенной вокруг наиболее тривиальных, мелких происшествий «плывущего мира».

Герои, юмор, мир

Как и баня в «*Укиёбуро*», «Современная цирюльня» представляет собой средоточие колоритных образов эдоссцев, комичное взаимодействие которых составляет основу произведения. Выше уже было упомянуто, что безусловное большинство их составляют мужчины, которые, привычно для Самба, являются столичными жителями среднего достатка. Персонализация персонажей



Илл. 3. Ёцу-но канэ («пробил колокол часа Змеи» — приблизительно соответствует десяти утра) [Самба, 1811–1823]. URL: https://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/html/he13/he13_03118/index.html

ограничивается скупым именованием профессии или возраста, часто также упоминанием имени или прозвища, но основная характеристика действующих лиц содержится в их собственных репликах и определяется исключительно спецификой их речи.

Такие особенности системы персонажей были свойственны и «*Укиёбуро*», однако «*Укиёдоко*» демонстрирует в этом отношении и некоторое новаторство. Связано оно, прежде всего, с фигурами цирюльника Бингоро: (鬢五郎, имя героя «говорящее», иероглиф *бин* 鬢 имеет значение «локон») и его помощника Томэ, которые помещаются в центр повествования и функционируют в качестве своеобразных посредников между остальными персонажами, направляя и регулируя диалог. Подобный прием имел место уже и в «Современных банях», где похожую роль играл банщик, однако здесь персонажи гораздо более персонализированы. Бингоро: и Томэ также являются дополнительными связующими элементами повествования, неизменно переходя из одного выпуска в другой; теперь нарратив объединяет не только постоянное место действия. Таким образом все более усложняется система взаимоотношений между персонажами-рассказчиками. С одной стороны, в произведении сохраняется типичный

для *коккэйбон* «взгляд сверху», когда происходящие события подаются читателю через фигуру «невидимого» рассказчика, главная функция которого — наблюдение и фиксация, при этом лишенные оценочного характера [Araki, 1969, p. 38]. С другой стороны, в центре событий помещаются два постоянных персонажа, за которыми читатель следует из сцены в сцену и глазами которых во многом воспринимает других действующих лиц и их коммуникацию. Такое построение в некотором роде сближает «*Укиёдоко*» с «*То:кайдо:тю: хидзакуригэ*» 東海道中膝栗毛 («На своих двоих по тракту То:кайдо:», 1802–1809 гг.) Дзиппэнся Икку 十返舎一九 (1765–1831), где сюжет также выстраивался вокруг двух протагонистов с «незримым присутствием» рассказчика, однако в «Современной цирюльне», в отличие от сочинения Икку, сохраняется утвержденное еще в «*Укиёбуро*» единство места действия и относительное единство времени. Наконец, в качестве литературного персонажа в «*Укиёдоко*» выводится и сам Сикитэй Самба (похожий прием также наблюдался в «*То:кайдо:тю: хидзакуригэ*»), при этом подобная уловка могла быть связана, скорее, с утилитарными задачами — необходимостью рекламировать аптеку Самба, что писатель так или иначе делал в своих книгах, — и сюжетной нагрузки не несет:

> — Ох уж этот господин Кума, — продолжил он манерно, словно актер на сцене. — Родился утром первого дня нового года, под сенью эдосских сакур. А первую ванну свою он принял, как говорят, в эдосской воде из лавки Самба [Самба, 1974, с. 97].

Нарративная структура «*Укиёдоко*», таким образом, имеет гибридный характер, сочетая в себе одновременно несколько литературных техник, используемых в сочинениях *коккэйбон*.

Для остальных персонажей остается актуальным шаблон, использованный и в «*Укиёбуро*»: перед читателем проходит целая галерея разнородных героев, быстро сменяющих друг друга и представляющих собой образец того или иного легко узнаваемого типажа, портрет определенной социальной группы. К каждому из них, в свою очередь, применяется литературный прием *угати* 穿ち, то есть все недостатки персонажа становятся в конечном итоге предметом смеха. В качестве одного из наиболее ярких примеров можно выделить ученого-конфуцианца по имени Ко:фун 孔糞, ранним утром являющегося в цирюльню Бингоро:. Вновь Самба использует «говорящее» имя: первый иероглиф в прозвании незадачливого книжника — это начальный знак в имени Конфуция, тогда как второй имеет значение «испражнения», что уже весьма недвусмысленно говорит об отношении автора к персонажу. Сам Ко:фун своими действиями лишь усугубляет положение: надменный и спесивый, он пытается судить обо всем вокруг с позиции конфуцианского учения, при этом постоянно апеллируя к классическим китайским философским трактатам, однако на деле он оказывается максимально оторванным от бытовой реальности, в которой существует подавляющее большинство персонажей. Так, например, Ко:фун не в состоянии прочесть рекламный проспект, оповещающий о грядущем выступлении известных в городе рассказчиков, более того, он не знаком не то что с названиями их выступлений, но и с профессией в целом; неведомы для него

остаются даже факты, непосредственно связанные с китайскими литературными произведениями, так горячо им почитаемыми:

> — Эй, хозяин! Скажи-ка, а кто такие эти рассказчики? Чем они занимаются? — поинтересовался Ко:фун.
>
> — Так, знамо дело, случаи всякие забавные рассказывают, — ответил Бингоро:.
>
> — Комические истории, говоришь? — с подчеркнутой вежливостью переспросил Ко:фун. — В Китае вот, например, их столько, что и не счесть. Что может быть лучше «Истории горного вечера», которая известна также под именованием «Разворачивая свиток смеха». Ее написал Сё:сё: До:дзин. А «Забавные записки из чащи» мастера Юги? Их и на японский переводили, Ока Хакку[6], кажется… Нет, что ни говори, а Китай — это совсем другое дело. Уж и не знаю, как бы вам, простакам, подоходчивее объяснить всю его прелесть…
>
> Слова так и лились из него непрерывным потоком. А меж тем, все эти замечательные произведения, о которых говорил Ко:фун, уже давным-давно были переведены или переработаны в Японии. А ему, конечно же, было невдомек, впрочем, чего можно ожидать от этого несчастного провинциала, пусть он и возомнил себя великим конфуцианцем!
>
> — Уж не знаю, как там в Китае, да только точно тебе говорю, лучше рассказчиков, чем в Эдо, нигде не сыскать! — уверенно заявил Дэмпо [Там же, с. 80–81].

В приведенном выше диалоге возникает, помимо всего прочего, и традиционное для *коккэйбон* Икку и Самба противостояние эдосской культуры с провинциальной, с неизменным доминированием первой. Образ «классического *эдокко* 江戸っ子 («коренной эдоссец»)» в «*Укиёбуро*» представлен, прежде всего, двумя фигурами посетителей цирюльни: Дэмпо и Исамихада. Эти персонажи воплощают в себе две стороны «идеального» столичного жителя: Дэмпо — физическую силу и задиристость (свойства, типичные, например, для эдосского пожарного — легендарной фигуры в столичной культуре), Исамихада — легкомысленность и изящество, характерные, прежде всего, для знатоков «веселых кварталов» *цу*: 通 в *сярэбон* 洒落本 («повести о веселых кварталах») [An Edo Anthology…, 2013, p. 365]. Впрочем, ни первому, ни второму не чужд характерный эдосский комизм; оба остры на язык и в компании Бингоро: и Томэ подвергают осмеянию многое из того, что происходит вокруг. Еще один характерный эпизод столкновения северо-восточной (Эдо) и юго-западной (район Камигата) культур происходит во втором выпуске первой части «*Укиёдоко*», когда цирюльню Бингоро: посещает Сакубэй, торговец из Камигата:

> — Вы не подумайте, что я хвастаюсь, но только у нас, в Камигата, таких дурачков, как у вас тут, не встретишь, — сказал Сакубэй. — Да, говорят, конечно, что в Осака живут люди резкие, страстные, но это все же совсем другое дело. А в Киото и вовсе, недаром императорский дворец там стоит, — тут и женщины, и мужчины исключительно выдающиеся.

---

[6] Ока Хакку 岡白駒 (1692–1767) — ученый-конфуцианец, поэт, переводчик.

— Нет, ты как не старайся, а все-таки Эдо — лучший город на свете, — возразил Бингоро:. — Вот не было бы его, и куда бы ты таскал свои вещички на продажу каждый год? Денежки-то ты с эдоссцев тянешь без всякого зазрения совести! [Самба, 1974, с. 121–123].

В привычной для *коккэйбон* манере здесь сталкивается элегантность, утонченность и красота, свойственные жителям Камигата и прежде всего императорской столицы Киото, и приземленность, практичность горожан в сёгунской столице Эдо. При этом Самба, сам будучи эдоссцем и транслируя мировоззрение жителей Эдо, неизменно отдает им предпочтение в подобных спорах, впрочем, отнюдь не идеализируя земляков: нередко их интересы представляются ничтожными, а поведение — комичным в глазах окружающих.

Наибольший смех (а вслед за ним и скрытое осуждение) вызывают у персонажей все проявления закостенелости, отсутствия гибкости и соответствия реальному положению дел общественного устройства того времени. Это проявляется прежде всего в противостоянии конфуцианским ценностям и понятиям, изображенном в том числе и в упомянутом выше эпизоде с Ко:фун. Еще один характерный диалог похожего толка происходит у персонажей с незванным стариком, тем самым первым посетителем «Современной цирюльни», открывающим повествование. Спор между стариком и остальными посетителями завязывается вокруг одного из центральных конфуцианских понятий, «сыновней почтительности». Когда Дэмпо выражает недоумение по поводу этой идеи, старик принимается пересказывать притчу о сыне, который, чтобы накормить отца рыбой, посреди зимы отправляется на пруд и пытается теплом своего тела растопить небольшой участок ото льда, чтобы добыть пропитание. По ходу его рассказа Дэмпо и Бингоро: беспрестанно вмешиваются с вопросами о том, почему сын избрал такой сложный путь и вместо этого просто не отправился на рыбный рынок; как вышло, что семья оказалась совершенно без средств к существованию; откуда сын мог знать, что в пруду и в самом деле есть рыба, и т.д. Вечные ценности, таким образом, ставятся под сомнение, а на первый план выходят теперь гораздо более практичные, приближенные к реальной жизни представления. В «плывущем мире» больше нет места идеализированным философским построениям — *эдокко* привыкли преодолевать жизненные невзгоды здесь и сейчас, рассчитывая лишь на собственные силы и смекалку:

— Вот как бы я поступил? — продолжал Бингоро: — Да взял бы и пошел в забегаловку! Ну что там, *мон*[7] шестьдесят? Самое большее — сто. И вот тебе отличнейший суп из карпа! Ешь — не хочу. Да даже у самого распоследнего бедняка уж сто медяков всяко найдется [Там же, с. 89].

При этом нельзя сказать, что молодое поколение в этом споре выступает против собственно семейных ценностей — их веселит и одновременно возму-

[7] *Мон* — старинная медная мелкая монета.

щает именно косность суждений в рамках классической конфуцианской морали. «А ну как бы сын провалился под лед, да и помер. Никакого карпа бы тогда ему не досталось. И отец бы его остался один-одинешенек, болтался бы на улице как неприкаянный…» — замечает Бингоро: [Там же, с. 88]. Упрямые доводы старика о том, что это и есть «добродетель сыновней почтительности» и на все «воля Неба» для молодых неубедительны — модель поведения, многие века определявшая жизнь воинского сословия, больше не актуальна для горожан-*тё:нин*. Их образы и представления изображаются Самба как гораздо более человечные, а, значит, близкие и понятные читателю. «Они настолько углубились в дела китайские, что и под ноги смотреть забывают», — резюмирует цирюльник Бингоро: [Там же, с. 84]. В итоге перебранка заканчивается типичным для литературного метода *угати* совмещением в одной сцене возвышенного и вульгарного: Дэмпо заявляет, что, чем отогревать лед собственным телом, герой притчи мог бы позвать на помощь продажных девок — говорят, мол, что в Эдо они любят справлять малую нужду на речных берегах [Там же, с. 90]. Конфликт, накалившийся до предела, разрешается всеобщим смехом, имеющим освобождающий, снимающий напряжение эффект.

Угати в книге о цирюльне, как и в «*Укиёбуро*», и в «*То:кайдо:тю: хидзакуригэ*», является одним из центральных приемов, позволяющих поддерживать комическую атмосферу. Другой не менее важной для этого составляющей в «*Укиёдоко*» является вербальный юмор. Можно сказать, что в «Современной цирюльне» Самба фактически доводит до предела технику воспроизведения живой разговорной речи, с игрой слов как неотъемлемой ее частью, поэтому многие эпизоды здесь сложны для понимания без комментариев, дающихся прямо по ходу текста, и практически не подлежат переводу на иностранные языки. Такова, например, дискуссия, развернувшаяся между Бингоро:, конфуцианцем Ко:фун и другими посетителями по поводу именования тех или иных профессий. Шутка формируется вокруг снобистских рассуждений Ко:фун о «неправильности» термина *ханасика* 咄家 («рассказчик») — в нем соединяется нижнее, японское, чтение первого иероглифа и верхнее, китайское, второго[8], — и порождает затем целую череду забавных понятий, сложно передаваемых на другие языки без потери комизма: *ракувака* 落話家 («рассказывающий забавные истории», эквивалент «неправильному» слову *ханасика*), *сёкуранка* 食乱家 («обжора», буквально «тот, кто ест все без разбора») и даже *бака* 馬家 («возница», «всадник»; созвучно со словом *бака* 馬鹿 — «дурак»). Другой персонаж, посетитель по прозвищу Камэ, произвольным образом переставляет слоги в словах, тем самым максимально усложняя восприятие своей речи (например, слово *кисэру* きせる, «курительная трубка» в его исполнении звучит как *сэруки* せるき, и т.д.). «*Укиёдоко*», таким образом, в еще большей степени, чем «*Укиёбуро*», оказывается приближено к искусству комического рассказа, а речь персонажей становится не только главным инструментом, но и фактически самоцелью повествования.

---

[8] Этот иероглиф используется для формирования слов со значением профессии. Обычно в рамках одного слова используются или все японские, или все китайские чтения иероглифов, однако нередки и исключения из этого правила, слово *ханасика* — одно из таких.

Весьма большое значение имеют не только особенности этой речи, но и темы, вокруг которых строится коммуникация героев «*Укиёдоко*». Интересы горожан среднего достатка, как и в «Современной бане», лежат, прежде всего, в области бытового, практического, будь то денежные вопросы, столичная мода, последние городские сплетни или посещение «веселых кварталов». Как отмечает Роберт Лейтнер, такие малозначительные, повседневные разговоры — *сэкэн банаси* 世間話 («толки, сплетни, пересуды») — становятся мощным инструментом, связывающим герметичное пространство «Современной цирюльни» с окружающим его макромиром и обеспечивающим максимальную «реалистичность» повествования [Leutner, 1986, p. 99]. В этом плане «*Укиёдоко*» проходит аналогичную с «*Укиёбуро*» цепочку от замкнутого места действия — городской цирюльни — до среза городской жизни Эдо и, наконец, до репрезентации в миниатюре «плывущего мира» (человеческой судьбы со всеми ее превратностями) в целом.

Мир этот, однако, был бы неполным, если бы в нем была представлена лишь мужская точка зрения на происходящее и даны исключительно мужские психологические портреты. Поэтому неудивительно, что немалую долю разговоров мужчин-посетителей «Современной цирюльни» занимают женщины и взаимоотношения с ними. Так в герметичный мир «*Укиёдоко*» проникает ряд женских персонажей, который, впрочем, по сравнению с галереей женских образов «*Укиёбуро*», представляется весьма ограниченным. Женщины, как уже отмечалось выше, в основном присутствуют в произведении опосредованно и всегда демонстрируются читателю через мужской взгляд. Для подобной косвенной репрезентации, помимо собственно упоминания женщин в разговорах персонажей-мужчин, используются различные технические приемы. Так, например, в конце первой части «*Укиёдоко*» из купальни, находящейся по соседству, выходит девица легкого поведения по имени Адамодзи, за которой через щель в перегородке наблюдают посетители цирюльни во главе с известным эдосским повесой по прозвищу Кума. Когда Адамодзи проходит мимо цирюльни, между ней и мужчинами завязывается беседа, в ходе которой она иронично подшучивает над персонажами — они, как выясняется, все являются ее клиентами, — а также расспрашивает об остальных общих знакомых цирюльника Бингоро:. В конце концов Адамодзи уходит, а девочка-ученица, сопровождающая ее, на прощание поддразнивает уязвленного Кума.

Еще один из примеров подобных «уловок» — эпизод из второго выпуска первой части «*Укиёдоко*», в котором двое мужчин, Сэй и Кэн, пытаются с помощью Бингоро: и других посетителей прочитать и истолковать письмо, полученное Сэй от некой женщины, по всей видимости, из «веселого квартала». Уточенные, витиеватые формулировки ее текста оказываются совершенно не ясны ее приземленному, практичному любовнику, которого волнует не красота языка, но вполне житейские вопросы — например, на что подруге потребовались пять золотых *рё*:[9] в долг и почему она при этом на днях не приняла Сэй в публичном доме, ссылаясь на мнимую простуду. Мужчины сочувственно объ-

[9] *Рё*: — старинная золотая монета.

ясняют незадачливому приятелю сложные места в письме, одновременно подшучивая над его недалекостью и советуя наконец заполнить пробелы в знаниях. Особо отличается один из посетителей, горожанин по имени Токутаро:, по-видимому, достаточно хорошо образованный, который подробно истолковывает Сэй туманные выражения и всячески оправдывает его возлюбленную из «веселого квартала», ставшую заложницей «жанра»:

> — Нет в том ее, бедняжки, вины, — заключил Токутаро:. — Это все те подлые людишки, что составляют в наше время образцы для писем. Вот кто здесь главное зло!
>
> — Ну тогда все ясно, — хмыкнул Сэй.
>
> — И что же, много сейчас таких, кто эти образцы кропает? — поинтересовался Кэн.
>
> — Полно, — кивнул Токутаро:. — А бывает, еще и для стихов такие делают — для *кё:ка* и *хайкай*[10] [Самба, 1974, с. 109].

Тривиальность, пошлость, слепое копирование и низкий уровень образованности — вот те главные пороки, которые вскрываются с помощью *угати* в данной сцене. Другой важный фокус эпизода связан с вопросами адекватного употребления различных стилей речи — темы, отчасти волновавшей уже писателей-*гэсакуся* и позднее развитой в полной мере движением *гэмбун-итти* (言文一致, «единство разговорной и письменной речи»). «Неужели нельзя писать так, чтобы кто угодно прочесть мог? Ведь если я один только это понимаю, так оно и дальше пойти не сможет. С таким же успехом можно и просто белый лист отправить» [Там же, с. 110], — сетует Сэй, озвучивая, таким образом, назревающую проблему все большего расхождения письменного языка и живой разговорной речи. Впрочем, Самба, который явно был приверженцем идеи более активного использования последней в литературных сочинениях, в равной степени насмехается и над закоснелостью книжников. Вдумчивый, образованный Токутаро: не слишком хорошо разбирается в явлениях популярной эдосской культуры, тогда как простоватые Сэй и Кэн рассуждают о том, что «чем зубрить иероглифы, лучше научиться играть на сямисэне или отплясывать как следует, а чем больше знаешь, тем больше бед свалится на твою голову» [Там же, с. 113]. Любой слишком сильный перекос в одну из сторон, таким образом, рассматривается как нежелательный.

Сцена с письмом заканчивается с появлением на улице возле цирюльни очередной столичной красавицы, на которую переключают внимание и посетители, и Бингоро: с Томэ. Герои воспринимают ее в типичной маскулинной манере, повсеместно представленной еще в «*То:кайдо:тю: хидзакуригэ*», — их интересует лишь ее внешний вид, который подробно описывается одним из персонажей для остальных, кому хуже видно девицу. Затем следует еще один разговор на «женскую» тему — на этот раз Сэй, Кэн и Токутао: рассуждают о супружеской жизни и приходят к общему заключению, что жениться следует

---

[10] *Кё:ка* 狂歌 — комические пятистишия. *Хайкай* 俳諧 — трехстишия, часто юмористического характера.

на дурнушках, а досуг проводить с красавицами в «веселых кварталах», таким образом герои вновь транслируют типичный для литературы *гэсаку* в целом образ столичного повесы, легкомысленного и увлеченного земными страстями в изменчивом мире.

Одна из наиболее ярких сцен с участием женщин в «*Укиёдоко*» связана с появлением прорицательницы-*итико* 巫女 и во многом представляет собой аллюзию на аналогичный эпизод «*Хидзакуригэ*», где на одном из постоялых дворов главные герои, Ядзиро:бэй и Китахати, принимают участие в спиритическом сеансе, на котором якобы является дух почившей жены Ядзиро:бэй. Итико устраивает спиритический сеанс в соседнем с «Современной цирюльней» доме, так что посетители, Бингоро: и Томэ могут также наблюдать за происходящим. Здесь собирается и множество других женщин, живущих неподалеку, — таким образом Самба удается, хоть и в ограниченном масштабе по сравнению с «*Укиёбуро*», собрать в произведении ряд женских образов. Зрительниц интересует прежде всего общение с умершими, и прорицательница для начала призывает дух умершего пса одной из присутствующих женщин, который рассказывает собравшимся о своей прежней жизни, чем доводит бывшую хозяйку до слез. Мужчины в «Современной цирюльне», в свою очередь, также внимательно наблюдают за происходящим, время от времени отпуская комментарии в отношении прорицательницы и ее зрительниц — то ироничные, то восторженные. Затем прорицательница вступает в контакт с духом давно пропавшего без вести мужчины по имени Дзинтаро:, об этом просит его жена. Общение с ним, впрочем, максимально затруднено, поскольку, во-первых, Дзинтаро: оказывается выходцем из Осака — а значит, и носителем специфического диалекта (который, как с ужасом отмечают посетители «Современной цирюльни», передался и прорицательнице); во-вторых, является представителем довольно специфической профессиональной группы — сказителей-*гидаю*: 義太夫, так что речь его полна еще и многочисленных жаргонизмов из артистической среды. Высказывания Дзинтаро: настолько перенасыщены подобными выражениями, что Самба здесь вынужден графически выделять практически каждое слово, добавляя слева более мелкими знаками общеупотребимые эквиваленты, например, *синта* しんた (жарг.) — *дзэни* ぜに («мелкие деньги»), *сусоку* すそく — *аси* 足 («ноги») и т.д.

В связи с данным эпизодом интересно отметить несколько важных моментов. Во-первых, подобное построение сцены демонстрирует обособленность, некоторую изолированность женского мира и соответствующего женского мировосприятия от мужского. Женские персонажи «*Укиёдоко*», в продолжение тенденций «*Укиёбуро*», изображены гораздо более эмоциональными, чувствительными, восприимчивыми, нежели герои-мужчины. Спиритический сеанс в их глазах — действо, принимаемое ими на веру, серьезное событие, тогда как мужчины, наблюдающие за ними из цирюльни (таким образом, мужской и женский миры оказываются разделены даже в пространственном смысле), хоть и вздрагивают время от времени от страха и неожиданности, в целом демонстрируют гораздо более легкомысленное, приземленное отношение к происходящему. «В этом мире бояться надо не чудищ, а дураков» [Самба, 1974,

с. 121], — резюмирует эту позицию торговец Сакубэй. Впрочем, как и в «*То:кайдо:тю: хидзакуригэ*», сцена с прорицательницей не разрешается однозначным развенчанием «потустороннего». Персонажи до последнего ведут себя так, словно всерьез коммуницируют с духами умерших и пропавших, однако заканчивается сцена всеобщим освобождающим смехом — присутствующие больше не в силах терпеть эксцентричный говор призрака рассказчика Дзинтаро: и прорицательницу, изо всех сил старающуюся изобразить его неповторимую манеру общения. Житейский, бытовой смех развеивает сверхъестественное, которому больше нет места в «изменчивом мире» Эдо, и возвращает повествование к моменту чистого настоящего, реальности здесь и сейчас.

В «*Укиёдоко*», таким образом, как и в «*Укиёбуро*», перед читателем предстает срез городской жизни, центральное место в котором занимает галерея узнаваемых типажей, изображенных в комичных тонах. «Современная цирюльня» по большей части повторяет все основные тенденции, обращается к тем же литературным приемам, что и предшествующее сочинение, однако наполнение внутреннего мира произведения, логика функционирования его художественного пространства несколько отличаются. Если «Современная баня» — это набор достаточно реалистичных, живых зарисовок разного характера из жизни горожан на базе устных комических рассказов, то «Современная цирюльня», скорее, являет собой шаг в сторону письменной фиксации устного комического выступления, структурированного особым образом и подразумевающего четко определенные амплуа и реплики. Происходящее в цирюльне Бингоро: максимально театрально, в бытовых ситуациях герои, ничуть не скрывая этого, постоянно обращаются к популярным пьесам, фарсам *кё:гэн* 狂言, комическому рассказу, развлекательным жанрам *гэсаку* — цитируют и адаптируют известные сюжеты и шутки, подчас и полностью сводят свою речь к набору искусственно скомпилированных реплик, как, например, Дорю, один из посетителей, общающийся преимущественно фразами из высоко ценимых им сочинений жанра *ёмихон* 読本 («книги для чтения»). Кульминация же данного явления происходит во второй части «*Укиёдоко*», когда одной из реплик в произведении окончательно разрушается «четвертая стена»:

> — Да ведь писалось уже об этом в предыдущем томе [«Современной цирюльни»]! — с раздражением ответил Дзэни [Самба, 1974, с. 182].

Персонажи, таким образом, осознают, что находятся в пространстве литературного текста, что создает интересный контраст с максимальной реалистичностью их коммуникации в техническом плане — мастерским воспроизведением особенностей речи, прежде всего диалектных, о которых упоминалось ранее. Можно сказать, что «*Укиёдоко*», в сущности, до некоторой степени являет собой попытку письменной фиксации *укиё мономанэ* 浮世物真似 [Cross, 2006, p. 105], особого вида устных выступлений, развлекательных зарисовок на бытовые темы. Мир «Современной цирюльни» — это причудливый сплав живой разговорной речи, смелых в своем контрасте сопоставлений *угати* и заранее заготовленных, театрализованных реплик. А руководит этим пространством

цирюльник Бингоро:, представляющий собой одновременно и распорядителя, и комического рассказчика, воплощение интересов, чаяний и мировосприятия эдосского горожанина среднего достатка — главного героя и главного читателя произведений Самба. «*Укиёдоко*», таким образом, демонстрирует все большую связность повествования, «плотность» структуры. Безусловно, сочинение Самба находится все еще весьма далеко от классической новеллы *сё:сэцу* 小説, несмотря на попытки некоторых исследователей причислить его, наряду с «*Укиёбуро*», к образцам так называемого «комического реализма» [Hirano, 2014, p. 104], однако оно может рассматриваться в качестве подготовительного этапа, предваряющего появление сначала работ, подобных «Нравам студентов нашего времени» (当世書生気質, «*То:сэй сёсэй катаги*», 1885–1886 гг.) Цубоути Сё:ё: 坪内逍遥 (1859–1935), а затем новелл и романов новой мэйдзийской литературы.

Литература

Сикитэй Самба. Укиёдоко [Современная цирюльня]. Канданабэ-тё: Хакуэйдо, 1811–1823. URL: https://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/html/he13/he13_03118/index.html.

Сикитэй Самба. Укиёдоко [Современная цирюльня]. Токио: Асахи симбунся, 1974.

An Edo Anthology: Literature from Japan's Mega-City, 1750–1850 / ed. by Jones Sumie, Watanabe Kenji. Honolulu: University of Hawaii Press, 2013.

Araki J.T. Sharebon: Books for Men of Mode // Monumenta Nipponica. 1969. No. 24 (1/2). P. 31–45.

Cross B. Reading Fiction as Performance: Shikitei Sanba (1776–1822) and Woodblock Print. PhD dissertation. SOAS University of London, 2006.

Hirano Katsuya. The Politics of Dialogic Imagination: Power and Popular Culture in Early Modern Japan. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2014.

Leutner R.W. Shikitei Sanba and the Comic Tradition in Edo Fiction. Cambridge: Harvard University Asia Center, 1986.

Песни Миядзавы Кэндзи

О.А. Забережная

Музыкальность детского писателя и поэта Миядзавы Кэндзи (1896–1933) широко отражена в его литературном творчестве. В частности, более чем в одной трети рассказов Миядзавы присутствуют песни. Многие исследователи отмечают, что для Миядзавы было характерно синестетическое мировосприятие. Это означало, что при создании литературного произведения тексту соответствовал конкретный визуальный ряд и определенная музыка. В данной статье мы рассматриваем песни, созданные Миядзавой, анализируем текст и мелодию песен, оцениваем их роль в литературном произведении. Созданные Миядзавой песни можно разделить на следующие группы: мелодия сочинена самим Миядзавой; Миядзава к своим стихам подобрал музыку других композиторов; песня фигурирует в рассказе, однако мелодия к ней неизвестна. Среди полностью сочиненных Миядзавой песен мы выделяем сюжетообразующие («Песня звездного хоровода», «Телеграфные столбы в лунную ночь»), песни-танцы («Пастораль», «Танец с мечами»), песни — связующее звено с миром фантазии («Песня волшебства солнца», «От овечек на северном небе...»), тематические («Песня английского побережья», «Песня перевала Великого Будды»). Из произведений на стихи Миядзавы с музыкой других композиторов мы рассматриваем композиции из спектакля «Ночь в Танэяма-га-хара», а также из повести «Поляна Полано». Из сочинений без указанной мелодии мы анализируем песни из рассказов «Матасабуро-ветер» и «Звезды-близнецы». Песни в рассказах Миядзавы выполняют следующие функции: дополнительно раскрывают образы героев, сопровождают танец, ритмически организуют текст, образуют часть сюжета, выступают связующим звеном между миром реальности и фантазии, задают тему всего рассказа.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: детская литература, Миядзава Кэндзи, песни, песни в сказках, музыкальный спектакль, японская музыка, мелодия, ритм.

Детский писатель и поэт Миядзава Кэндзи (1896–1933) был тесно связан с миром музыки: он играл на виолончели и органе, собрал огромное количество пластинок, создавал музыкальные спектакли, организовывал вечера и литературные чтения под музыку. Музыкальность Миядзавы широко отражена в его литературном творчестве. В частности, более чем в одной трети рассказов Миядзавы присутствуют песни [Сато, 1996, с. 8]. Его герои очень часто поют или играют на музыкальных инструментах. Возникает вопрос, зачем Миядзава так часто прибегал к песням в своих рассказах.

Многие исследователи[1] отмечают, что для Миядзавы было характерно синестетическое мировосприятие [Мацуока, 2020, с. 39], потому в его литературных произведениях тексту соответствовали визуальный ряд и определенная музыка. В нескольких случаях эта музыка ясно обозначена или же есть в нотной записи, поэтому при анализе и переводе таких произведений необходимо обязательно учитывать ее присутствие. Можно сказать, что музыка в рассказах Миядзавы — не фон, а центральный элемент, «непосредственно связанный с духом самого произведения» [Хуан, 2011, с. 242].

В целом песни, созданные Миядзавой, можно разделить на следующие группы:

1) композиции, мелодию к которым сочинил сам Миядзава;

2) песни-адаптации (*каэута* 替歌): Миядзава к своим стихам подобрал музыку других композиторов. Они предназначались для музыкальных спектаклей или концертов, сочинялись к пластинкам (Ипполитов-Иванов, Дворжак, Бетховен), а также для иных целей[2]. Мелодии Миядзава брал из классических и популярных произведений как японских, так и западных композиторов (Бетховен, Дворжак и др.), а также из японских народных песен;

3) песни, которые фигурируют в рассказах, однако мелодия к ним неизвестна.

1. Песни, сочиненные Миядзавой

Приведем песни, полностью сочиненные Миядзавой. Сам поэт не записывал нот, он играл мелодии на виолончели или органе или напевал их — отмечается, что у него был харизматичный, приятный баритон [Ёкота, 2016, с.167]. Записывал ноты кто-то из окружения поэта, чаще всего это были его друг и учитель музыки Фудзивара Катодзи или школьный друг Абэ Такаси. Некоторые композиции были записаны исследователем Сато Тайхэй по исполнению Сэйроку, брата Миядзавы. Сочинение песен пришлось в основном на период работы Миядзавы в Сельскохозяйственной школе Ханамаки (1921–1926 гг.).

Песни сочинения Миядзавы, в зависимости от функций, выполняемых ими в рассказе, можно разделить на следующие группы.

А. Сюжетообразующие песни («Песня звездного хоровода», «Телеграфные столбы в лунную ночь»). Такие песни играют определяющую роль в развитии сюжета. Так, близнецы Посэ и Тюнсэ в рассказе «Звезды-близнецы» («*Футаго-но хоси*» 双子の星) каждую ночь должны играть на флейтах в такт звездному хороводу. «Песня звездного хоровода» («*Хоси мэгури-но ута*» 星めぐりの歌) — событие, на котором основана жизнь близнецов, это их работа, дело, приносящее им радость и сознание своей необходимости. Если они не успеют

[1] Сакаи Тюити, Фукусима Акира, Судзуки Кэндзи и др.

[2] Например, песня «Листья зеленого копья» («*Аои яри-но ха*» 青い槍の葉) на стихи Миядзавы и музыку неизвестного композитора, посвященная посадке риса, была предназначена, вероятно, для исполнения во время работы в поле.

к нужному часу в свои хрустальные дворцы, звездного хоровода на небесной равнине не будет, и ожидания детей внизу будут обмануты. При этом близнецы так добры, что, сочувствуя раненому Скорпиону, помогают ему добраться до дома, рискуя опоздать и даже быть сосланными с неба. За эту готовность пожертвовать собой они получают награду — молния доставляет их во дворец, и они успевают к хороводу.

Текст песни имеет описательный характер, перечисляются созвездия, которые наделяются определенным характером и обликом.

Скорпион с красными глазами,
Раскрытые крылья орла,
Собачка с синими глазами,
Змея, свернувшая в кольцо света.
Высоко поет Орион,
Падают роса и иней.
Облако Андромеды
Похоже на рыбий рот.
Ноги Большой медведицы на севере,
А сама растянулась в пять сторон.
Лоб Малой медведицы —
Знак для звездного хоровода в небе [Миядзава, 2009].

Мелодия, как и вся музыка Миядзавы, одноголосна, основана на пентатоническом звукоряде без 4-й и 7-й ступени, характерном для японских детских песен и *энка*. Распространено мнение, что мелодия заимствована Миядзавой из адаптированной для Японии постановки оперы Бизе «Кармен». В этом музыкальном спектакле, шедшем тогда в Асакусе в рамках движения «Асакуса-опера»[3], оригинальные арии перемежались с композициями, сочиненными поэтом Китахара Хакусю и композитором Накаяма Симпэй. Мелодия из японской «Кармен», чрезвычайно похожая на «Песню звездного хоровода», — «Песня пира» («*Сакаба-но ута*»). Сведений о том, что Миядзава видел постановку «Кармен», нет, однако поскольку он любил посещать спектакли «Асакуса-опера», высока вероятность, что он слышал там эту песню и запомнил ее. Кроме того, Миядзава мог слышать «Песню пира» в записи, поскольку в то время она пользовалась популярностью. Сейчас «Песня звездного хоровода» — одна из самых популярных и исполняемых песен Миядзавы.

Нужно отметить, что она помогает создать отчетливый образ звездного хоровода таким, каким его видел автор. Флейты близнецов играли под танец звезд, а не наоборот, при этом мелодия дублируется несколько раз — голоса звезд и флейты звучат в унисон. Отсутствие многоголосья в сочинениях Миядзавы можно связать с недостатком музыкального образования, однако воз-

[3] «Асакуса-опера» — движение за популяризацию оперы в 1917–1923 гг., в рамках которого на сцене театра в Асакуса был поставлен ряд музыкальных спектаклей, в том числе западных опер и оперетт.

можно, что автор в данном случае специально подчеркивает значение единственной мелодии для участников этого действия. Скорее всего, именно так ночное небо было музыкально окрашено в представлении Миядзавы.

Рассказ «Телеграфные столбы в лунную ночь» («*Цукиё-но дэнсин басира*» 月夜のでんしん柱) посвящен фантазии или сну мальчика Кёити. Он идет по насыпи и видит, что телеграфные столбы начинают маршировать, словно настоящая армия. Движением руководит старичок (Начальник электричества). Столбы, ритмично маршируя, периодически начинают петь военный марш (*гунка*):

ドツテテドツテテ、ドツテテド
でんしんばしらのぐんたいは
はやさせかいにたぐひなし
ドツテテドツテテ、ドツテテド
でんしんばしらのぐんたいは
きりつせかいにならびなし

Доттэтэ, доттэтэ, доттэтэдо.
Армии телеграфных столбов
Нет равных в мире скоростей.
Доттэтэ, доттэтэ, доттэтэдо.
Армия телеграфных столбов
Не знает себе равных в дисциплине.

Эта песня на одну и ту же мелодию повторяется много раз в течение повествования. В каждом куплете отмечается какое-то качество армии — скорость, настойчивость, послушание и др.

Главное событие этого рассказа-зарисовки — ритмичное движение столбов, поэтому и здесь песня, под которую движется армия, не может быть изъята из текста без нарушения линии повествования. Кроме того, за счет чередования текста в прозе и песенных вставок (в которых значительную часть занимает звукоподражание «*дотэтэ*»), создается ритмическая организация текста. Мелодия, которая, как считается, сочинена Миядзавой, типична для *гунка*. В тексте также отмечается, что столбы маршируют под «прекрасный, старинный марш». По мнению исследователя Ёнэти Фумио, мелодия напоминает сигнал японского военного горна *сингун раппа* [Ёнэти, 2013, с. 135]. В целом образы «командира» — Начальника электричества — и всей его армии отрицательны. Они демонстрируют такие качества, как упертость, хвастовство, безжалостность по отношению к раненым столбам, плетущимся сзади, предстают жестокими и глупыми. Поэтому можно предполагать, что здесь выражены антивоенные взгляды Миядзавы.

Б. Песни-танцы («Пастораль», «Танец с мечами»). В пьесе «Ночь в Танэяма-га-хара»[4], написанной Миядзавой для постановки на сцене Сельско-

[4] Всего перу Миядзавы принадлежат четыре пьесы: «Поляна Полан» («*Поран-но-хироба*» ポランの広場), «Доктор растений» («*Сёкубуцу иси*» 植物医師), «Лагерь голодающих» («*Кига дзинъэй*» 飢餓

хозяйственной школы с учениками, описываются чудесные события на плоскогорье Танэяма-га-хара, одном из любимых природных объектов Миядзавы. Миядзава посетил это место[5] впервые в 1917 г., когда учился в старшей школе, и потом описал его в целом ряде произведений[6]. «Танэяма-га-хара — плоскогорье в середине возвышенности Китаками, состоит из сине-черного гладкого серпентенита и твердого перидотита», — такую сухую характеристику дает Миядзава этому месту в начале рассказа «Танэяма-га-хара». Только потом читатель узнает, что Танэяма-га-хара — таинственное, волшебное пространство, где с окончанием лета «в воздухе уже начали распространяться прозрачные осенние пылинки». Там ветер, снег, туман, дождь, и очень много лошадей. Это пространство фантазии, иллюзии, сна, где все становится возможным.

Пьеса «Ночь в Танэяма-га-хара» вбирает в себя отрывки из других рассказов и создает наиболее полный образ этого места. Песня «Пастораль» исполняется духами деревьев, которые являются во сне молодому крестьянину Ито Кэйити. Молодой человек проводит ночь у костра, беседуя с косарями. Они говорят о том, что нужно получить от чиновника Лесного ведомства разрешение купить землю около бамбукового кряжа (*сасадо-но наганэ)*. Потом герой засыпает, и духи деревьев (дубов и берез) после продолжительного разговора берут с него обещанье не рубить живые деревья у кряжа. Начинается дождь, и Ито беспокоится, что он где-то оставил срезанную траву и она вымокнет. Тогда духи начинают петь и танцевать, и молодой человек присоединяется к танцу.

Приведем текст песни:

種山ヶ原の、雲の中（なが）で刈った草は、
どござが置いだが、忘れだ、雨ぁふる、
種山ヶ原のせ高（だが）の芒（すすぎ）あざみ、
刈ってで置ぎわすれで雨（あめぁ）ふる雨ふる

種山ヶ原の　霧の中(なが)で刈った草さ
わすれ草も入（はえ）ったが、忘れだ雨（あま）ふる
種山ヶ原の置ぎわすれの草のたばは
どござがの長嶺　（ながね）で　ぬれでる　ぬれでる
種山ヶ原の　長嶺さ置いだ草は
雲に持ってがれで　無ぐなる無ぐなる
種山ヶ原の　長嶺の上の雲を
ぼっかげで見れば　無ぐなる無ぐなる[7]

Трава, что срезал я в облаках Танэяма-га-хара, —

陣営) и «Ночь в Танэяма-га-хара» («*Танэяма-га-хара-но ёру*» 種山ヶ原の夜).

[5] Танэяма-га-хара — плоскогорье в префектуре Иватэ с вершиной на горе Танэяма.

[6] Рассказы «Сиденье для обезьяны» さるのこしかけ, «Сон Тацудзи» 達二の夢, «Танэяма-га-хара» 種山ヶ原 , стихотворение «Танэяма-га хара», которое Миядзава положил на музыку симфонии № 9 А. Дворжака.

[7] *Бокка* // *Миядзава Кэндзи но какёку-но сэкай* (Мир песен Миядзавы Кэндзи). URL: https://ihatov.cc/song/pastor.htm

Куда я положил ее? Забыл, дождь идет.
Высокий мискант в Танэяма-га-хара,
Срезал его да забыл, дождь идет.

Трава, что срезал я в тумане Танэяма-га-хара,
Там была и трава забвения, забыл я, дождь идет.
Пучок травы, что срезал я в Танэяма-га-хара,
Где-то на кряже лежит, весь вымок, вымок.
Траву, что оставил я на кряже в Танэяма-га-хара,
Унесет облако, нет ее, нет ее.
За облаком на вершине Танэяма-га хара
Помчусь я, но нет его, нет его.

После песни в пьесе указано «В конце остается только музыка, начинается дикий танец с перекличками “Хо!”» [Миядзава, 1996, с. 252]. Мелодия песни, однако, совершенно не располагает к динамичному танцу. Она однообразная, состоит из трех нот, не разрешается в тонику, как бы замирая в пространстве и создавая ощущение раскачивания, укачивания, медитации, погружения в сон. В короткометражном аниме 2006 г, созданном режиссером Ога Кадзуо по мотивам пьесы Миядзавы, эта песня (как и все музыкальное сопровождение) звучит в исполнении ансамбля а капелла, мелодию поет сопрано. Песня, как и вся пьеса, написана на диалекте Тохоку. В тексте используется рефрен (повторяются окончания «*ама фуру*», «*нагу нару*»), что усиливает образ раскачивающихся деревьев и ассоциацию с колыбельной, как будто исполняемой природой. Каждый последующий куплет добавляет новое развитие событий: мы узнаем, что трава срезана на кряже, облако унесет траву, а герой погонится за облаком. Можно также отметить прием *какэкотоба* (слова с двойным смыслом): *наганэ* 長嶺 здесь означает «горный кряж», но также может ассоциироваться с «долгим сном» 長寝.

Заповедное место Танэяма-га-хара было тесно связано в представлении Миядзавы с традиционным танцем его родных мест — танцем с мечами *кэмбай* (剣舞). Как было указано выше, Миядзава впервые познакомился с этими местами в 1917 г., когда был отправлен туда изучать свойства почвы, и во время этой поездки увидел танец с мечами деревни Харатай. Представление произвело на него сильнейшее впечатление, он посвящает этому событию *танка*, позже превратившееся в известное стихотворение «Танец с мечами Харатай» («*Харатай кэмбай рэн*» 原体剣舞連) Часть этого стихотворения Миядзава положил на музыку, создав «Песню танца с мечами».

夜風とどろきひのきはみだれ
月は射そそぐ銀の矢並
打つも果てるも火花のいのち
太刀の軋りの消えぬひま
dah-dah-dah-dah-dah-sko-dah-dah

太刀は稲妻萱穂のさやぎ

獅子の星座に散る火の雨の
消えてあとない天のがはら
打つも果てるもひとつのいのち
dah-dah-dah-dah-dah-sko-dah-dah[8]

Ночной ветер ревет, раскачивая кипарисы,
Месяц посылает золотые стрелы,
И победитель, и побежденный, словно искры,
Живут, пока слышен скрежет мечей.
Да-да-да-да-да-ско-да-да

Мечи сверкают, словно молния, шумит мискант,
Дождь огненных шаров с созвездия Льва
Бесследно исчезает на небесном поле
И победитель, и побежденный живут одной жизнью.
Да-да-да-да-да-ско-да-да

В рассказе «Танэяма-га-хара» Тацудзи, главный герой, вспоминает, как он видел танец с мечами, и в течение всего рассказа у него в голове звучит ритм этого действа. Ритмический рисунок «да-да-ско-да-да» звучит фоном на протяжении всего рассказа. В спектакле «Ночь в Танэяма-га-хара» духи деревьев внезапно обращаются к Ито:

> ДУХ ДЕРЕВА: Хочешь, чтобы мы тебе рассказали [о том, отдадут ли ему землю у кряжа или нет] — танцуй танец с мечами.
> ИТО: Да я не умею, и меча нет.
> ДУХ ДЕРЕВА: Ну, тогда спой.
> — Где?
> — Там, где ночной ветер.
> *Ито поет песню с мечами (только часть)* [Там же, с. 250].

Текст стихотворения насыщен эмоциональным напряжением, описывается драматичное действо танца. В этом произведении отражается стремление Миядзавы к ритмическому звукоподражанию и в то же время его концепция единства всего сущего. Тот, кто рубит, и тот, кого убивают, — все они часть единого целого, живут одной, вселенской жизнью. Мелодия при этом заунывна и незатейлива, «да-да-да-ско-да-да» тянется на одной ноте ля, в результате ритмически живая строка превращается в серию протяжных, однотонных призывов. Поэтому можно говорить о контрасте стихотворного и музыкального текстов в этой песне. Возможно, он связан с тем, что в Танэяма-га-хара — мире сна и тумана — все происходит в замедленном по сравнению с реальным временем темпе.

---

[8] *Кэмбай-но ута* // *Миядзава Кэндзи но какёку-но сэкай* (Мир песен Миядзавы Кэндзи). URL: https://ihatov.cc/song/kembai.htm

В. Песня — связующее звено с миром фантазии («Песня волшебства солнца», «От овечек на северном небе…»). В рассказе «Звезды-близнецы» герои находятся в одном мире — небесном. Однако во многих сказках Миядзавы устанавливается связь обыденного, земного мира и другого, чудесного пространства, где становятся возможными различные необычайные превращения и события. Этот мир может быть назван по-разному: космосом, четырехмерным пространством, землей Ихатова[9], утопией и др., но очевидно, что это иное, отличное от привычного, пространство (*ику:кан* 異空間) или иное состояние сознания.

В рассказе «Весна в сельскохозяйственной школе Ихатова» («*И:ха:тобо но:гакко:-но хару*» イーハートボ農学校の春) учитель (Миядзава) с учениками работают в поле и наблюдают за радостными весенними изменениями в природе. Создается образ весны, полный солнца, сияния, тепла, радости и жизни. При этом «непрестанно и шумно звучит по всему голубому небу песня волшебства Солнца»[10].

Эта песня особенно выделяется необычными мелодией и текстом. Последний состоит из сообщенияй о температуре солнечной короны: «Корона 760200, корона 630200», и т.д. Герои, таким образом, одновременно ощущают тепло солнца и узнают его температуру. Ноты содержатся непосредственно в тексте рассказа. Мелодия крайне проста и звучит скорее как сигнал или заклинание, нежели как песня. Благодаря этому странному сигналу, поступающему с неба, из другого мира, из космического пространства, герои ярче и живее ощущают весеннее тепло. В этом можно увидеть противоречие, как и во всех попытках Миядзавы соединить научные факты с миром субъективного чувственного восприятия.

В коротком рассказе «Фантазия в библиотеке» («*Тосёкан-но гэнсо:*») звучит еще одна песня, явно выступающая как связующее звено между двумя мирами. Рассказчик поднимается на десятый этаж в библиотеку, надеясь застать там некоего человека по имени Даргэ. Даргэ смотрит в окно на небо и поет «высоким, прохладным, прозрачным голосом»:

北ぞらのちぢれ羊から
おれの崇敬は照り返され
天の海と窓の日おほひ
おれの崇敬は照り返され[11]

От кудрявых овечек на северном небе
Словно луч, отражается мое почтение,
Небесное море и заслон от солнца на окне —
Отражается почтение мое, как луч…

---

[9] Ихатов — земля всеобщего счастья в воображаемом мире Миядзавы. Действие многих рассказов происходит там.

[10] Миядзава Кэндзи. *И:ха:тобо но:гакко:-но хару*. URL: https://www.aozora.gr.jp/cards/000081/files/45472_36052.html.

[11] *Китадзора-но тидзирэ хицудзи кара // Миядзава Кэндзи но какёку-но сэкай* (Мир песен Миядзавы Кэндзи). URL: https://ihatov.cc/song/kita.htm

И песня, и прозрачный голос Даргэ, и то, что он смотрит в небо, говорит о том, что он попал в другой мир, мир фантазии. При звуках песни рассказчик представляет себе ледяной столб «по другую сторону неба». Эта песня с довольно странной мелодией непопулярна и исполняется редко, что, скорее всего, связано с загадочностью образа Даргэ и текста об отраженном почтении. Очевидно, что в это песне главное — не ясный смысл ее слов, а магическая функция — она выступает связующим элементом между миром рассказчика и небом. Даргэ как исполнитель песни уже находится «по другую сторону».

Г. Тематические песни («Песня английского побережья», «Песня перевала Великого Будды»). «Песню английского побережья» («*Игирису кайган-но ута*» イギリス海岸の歌) можно назвать заглавной или тематической — она не фигурирует в одноименном рассказе, но создает образ описываемого в рассказе места, выражает отношение автора к нему.

«Английским побережьем» Миядзава и его ученики из сельскохозяйственной школы назвали излюбленное место для совместных прогулок — каменистый берег реки Китаками. Ученики не имели возможность поехать в летний лагерь на берег моря, как это делали богатые дети, поэтому они представляли себе, что река — это море, а камни — белые меловые скалы английского побережья. В песне мы видим английский текст в первых двух строках:

Tertiary the younger Tertiary the younger
Tertiary the younger Mud-stone
あをじろ日破れ　あをじろ日破れ
あをじろ日破れに　おれのかげ
Tertiary the younger Tertiary the younger
Tertiary the younger Mud-stone
なみはあをざめ　支流はそそぎ
たしかにここは修羅のなぎさ[12]

Ранний третичный период,
глинистая порода
В иссиня-белой трещине
Моя тень.

Ранний третичный период,
Глинистая порода
Волны бледнеют, струятся притоки,
Ясно вижу, что здесь — побережье Асуры.

«Tertiary the younger» (ранний третичный период) — старое название одного из геологических периодов кайнозойской эры. Здесь проявляется любовь пи-

[12] *Игирису кайган-но ута* // *Миядзава Кэндзи но какёку-но сэкай* (Мир песен Миядзавы Кэндзи). URL: https://ihatov.cc/song/english.htm

сателя к геологии и древней истории Земли, а также его представление о единстве времени: в мире сказок Миядзавы зачастую стираются границы между прошлым, настоящим и будущим, и герои могут взглянуть на Землю как будто с космической высоты, увидеть одновременно несколько геологических слоев.

Миядзава неоднозначно относился к «Английскому побережью», что отражается как в мелодии, так и в тексте. Мелодия на первый взгляд представляет собой бодрый марш, но неясно, мажор это или минор. Первый куплет начинается как будто весело, но заканчивается текстом о тени, второй — словами об Асуре[13], вечном спутнике и демоне Миядзавы. Упоминание здесь Асуры говорит о том, что побережье связано для поэта не только с радостными событиями, но и со страданием и борьбой: так, сюда он приходил и в одиночестве после самой болезненной для него потери — смерти любимой сестры Тосико.

Асура возникает и в другой песне, которую также можно назвать тематической, — в «Песне перевала Великого Будды» («*Дайбосацу то:гэ-но ута*» 大菩薩峠の歌):

二十日月かざす刃は音無しの
虚空もニつときりさぐる
その龍之助

風もなき修羅のさかひを行き惑ひ
すすきすがるるいのじ原
その雲のいろ

日は沈み鳥はねぐらにかへれども
ひとはかへらぬ修羅の旅
その龍之助[14]

Месяц двадцатого лунного дня,
Заносит он клинок,
Беззвучное пространство надвое
Рюноскэ рассекает.

Безветренно. Он бродит по грани
С Асурой рядом.
Мискант стелется по полю,
Цвет облаков.

Солнце сядет, и птицы вернутся в гнезда,
Но на путь Асуры, откуда нет возврата,
Вступил Рюноскэ.

---

[13] Асура в буддизме — демоны, характеризующиеся яростью и силой. В стихотворениях Миядзавы Асура — его вечный спутник, второе «я», олицетворение внутренних противоречий и борьбы добра и зла.

[14] *Дайбосацу то:гэ но ута* // *Миядзава Кэндзи но какёку-но сэкай* (Мир песен Миядзавы Кэндзи). URL: https://ihatov.cc/song/bosatsu.htm

Отличительная черта этой композиции в том, что она не связана с литературой Миядзавы, а написана под впечатлением от прочтения романа-эпопеи Накадзато Кайдзан (1885–1944) «Перевал Великого Будды». Роман — история самурая Цукуэ Рюноскэ, его сложного пути, связанного с постоянным кровопролитием и мучениями совести. Этот роман заинтересовал Миядзаву в том числе потому, что он видел в себе черты Рюноскэ — его темную сторону, постоянную внутреннюю борьбу добра и зла. Казалось бы, Миядзава, которого называли даже «Боддхисатвой Кэндзи» за его добрые дела, был далек от темного образа Рюноскэ. Он называет путь Рюноскэ дорогой Асуры, демона, которого писатель всегда пытался победить в себе самом. В мелодии прослеживается влияние народной песни. Так же, как и в предыдущей песне об английском побережье, из нот не ясен характер песни. Сэйроку, младший брат Миядзавы, во многом способствоваший сохранению музыкального наследия Кэндзи, отмечал, что стоит немного ошибиться характером — и получится развлекательная песня, каковой это произведние не является.

2. Песни на стихи Миядзавы и музыку других композиторов

Писатель нередко подбирал к своим стихотворениям музыку из тех произведений, которые он слышал по радио, на пластинках или на концертах. Главным образом такие композиции использовались для постановки музыкальных спектаклей[15] с учениками и для декламации собственных стихов под музыку[16].

Ранее мы рассмотрели песни, сочиненные Миядзавой, из спектакля «Ночь в Танэяма-га-хара». В этой пьесе присутствует также «Песня болельщиков» («*О:энка*» 応援歌), которую напевает Ито, засыпая у костра. Текст этой песни придуман Миядзавой из несуществующих слов, напоминающих иностранные. Вероятно, песня была создана для поддержки команд на школьных спортивных соревнованиях.

Balcoc Bararage Brando Brando Brando
Lahmetingri calrakkanno sanno sannno sanno
Lahmetingri Lamessanno kanno kanno kannno
Dal-dal pietro dal-dal piero

Только две последние строки написаны на японском языке:

正しいねがひはまことのちから
すすめ すすめ すすめ やぶれ かてよ [17]

---

[15] Три пьесы, за исключением «Доктора растений», содержат песни.

[16] В этом случае музыка могла быть подобрана к словам для пропевания стихотворения, но могла и выступать просто сопровождением декламации.

[17] *О:энка* // *Миядзава Кэндзи но какёку-но сэкай* (Мир песен Миядзавы Кэндзи). URL: https://ihatov.cc/song/oen.htm

Правильные желания — истинная сила!
Вперед! Вперед! Вперед! Рвись! Побеждай!

Эта песня не имеет отношения к содержанию разговора Ито с косарями, и впоследствии у него нет необходимости побеждать или поддерживать кого-либо в соревновании. Источник подобранной мелодии, напоминающей бодрый марш, неизвестен.

Также Миядзава подобрал музыку к большинству песен из повести «Поляна Полано»: она исполнялась в рамках пьесы с немного измененным названием — «Поляна Полан»[18].

«Поляна Полано» — повесть-утопия о том, как рассказчик (Леоно Кюсто) и его друзья Фадзэро и Миро ищут в лесу прекрасную поляну, где играет оркестр, и раздают угощение. Они борются с хитрым предпринимателем по прозвищу Лесной Кот. В конце Лесной Кот наказан, а друзья организуют свое промышленное объединение, чтобы работать, учиться и жить в мире и согласии.

Песню «Сегодня в шесть часов утра» исполняет Миро, уже достигнув поляны Полано. Он просит оркестр сыграть песню «Flow Gently, Sweet Afton»[19] и поет следующие слова:

けさの六時ころ　ワルトラワーラの
峠をわたしが　越えやうとしたら
朝霧がそのときに　ちゃうど消えかけて
一本の栗の木は　後光を出してゐた
わたしはいたゞきの　石にこしかけて
朝めしの堅ぱんを　噛ぢりはじめたら
その栗の木がにはかに　ゆすれだして
降りて来たのは　二疋の電気栗鼠[20]

Сегодня утром в шесть утра
Я пытался преодолеть пик Вартровала
В этот момент начала таять утренняя роса,
От одного дерева каштана исходило сияние.
Я сел на камне на вершине,
Стал грызть свои галеты на завтрак.
А дерево каштана закачалось —
С него спрыгнули две электрические белки!

Миро описывает диковинный пейзаж, характерный для сказочных пространств Миядзавы (электрические белки также встречаются в других расска-

[18] Спектакль «Лагерь голодающих» не связан с рассказом или повестью и не будет здесь рассмотрен, хотя также содержит множество песен.

[19] Шотландская песня 1837 г. на стихи Роберта Бёрнса и музыку Джонатана Спилмана.

[20] *Кэса но рокудзи горо // Миядзава Кэндзи но какёку-но сэкай* (Мир песен Миядзавы Кэндзи). URL: https://ihatov.cc/song/waltra.htm

зах, например, в «Ночи в поезде на Серебряной реке»). Текст Миядзавы, в котором появление белок внезапно и должно удивить слушателя, контрастирует с оригинальным стихотворением Бёрнса, где описывается мирная идиллия медленно текущей реки и спящей Мэри.

Следующая песня исполняется несколько раз и используется для спора между Фадзэро, Миро и Лесным Котом. Первый куплет поет Лесной Кот, который пытается напоить друзей вином:

つめくさの花の　咲く晩に
ポランの広場の　夏まつり
ポランの広場の　夏のまつり
酒を呑まずに　　水を呑む
そんなやつらが　でかけて来ると
ポランの広場も　朝になる
ポランの広場も　白ぱっくれる[21]。

Вечером, когда цветет клевер,
Мы пируем на летнем празднике площади Полан
Мы пируем на летнем празднике площади Полан
Но если приходят те,
Кто не пьют вино, а пьют только воду,
На площади Полан наступает утро,
Поляна Полан бледнеет.

Лесной Кот отрицательно относится к отказу друзей принимать его угощение. На это Фадзэро отвечает (этой же песней), что на Площади Полан начинает идти дождь, если приходят нехорошие любители выпить, такие как Лесной Кот. В конце, когда герои строят планы на будущее, они снова поют эту песню — о том, что теперь Лесной Кот далеко, на поляне закончится ночь и наступит светлое утро.

В песне используется вальс «In the Good Old Summertime» («Старым добрым летом») на музыку Джорджа Эванса и слова Рэна Шилдса 1902 г. Текст американской песни пронизан добродушной ностальгией по прошлому. Песня Миядзавы, как и весь рассказ, напротив, призывает к прогрессу и движению вперед. В «Поляне Полано» клевер — центральный образ, герои заворожены рассыпанными по лесу цветами, которые светятся, как огоньки. В американском тексте есть упоминания клевера. Возможно, поэтому Миядзава выбрал эту песню: «When your day's work is over, then you are in clover, and life is one beautiful rhyme» («Когда заканчивается работа, ты купаешься в клевере, и жизнь — один прекрасный стих»).

Для финальной песни в «Поляне Полано», которую Миядзава назвал «Ihatov Farmer's Song» («Песня фермеров Ихатова»), автор подобрал музыку извест-

[21] *Кэса но рокудзи горо* // *Миядзава Кэндзи но какёку-но сэкай* (Мир песен Миядзавы Кэндзи). URL: https://ihatov.cc/song/clover.htm

ного в Японии христианского гимна いづれのときかは («Somewhere, Sometime») Ч. Габриэля. Миядзава был знаком с гимнами со старших классов, когда посещал проповеди в христианской церкви [Ёкота, 2013, с. 173]. Можно предположить, что он дал песне английское название в надежде на то, что она сможет объединить сердца людей во всем мире.

Ноты песни Кюсто получает по почте через семь лет после описанных событий. Он гадает, кто сочинил песню — Фадзэро или Миро. По своему содержанию песня Миядзавы близка гимну. Герои вспоминают прошлое, прославляют объединившую их природу, готовятся вместе идти в будущее с радостью и надеждой:

なべてのなやみを　たきぎともしつつ
はえある世界を　ともにつくらん[22]

Словно хворост в костре, зажигая все наши беды,
Построим вместе славный мир!

3. Песни без мелодии

Одной из песен в «Поляне Полано» — первой песне Миро — не присваивается мелодия. Друзья на пути к загадочной поляне встречают старика. Он что-то знает об этом месте, но не хочет говорить, и вдруг ему в лоб влетает жук-носорог, которого он называет «дьволом» и сетует, что это не к добру. Миро, самый музыкальный из троих друзей, предлагает старику спеть ему «песню о дьяволе» в обмен на информацию о поляне. Миро хорошо пел уже до того, как попал на поляну Полано. Он легко сочиняет импровизацию:

「いのししむしゃのかぶとむし
つきのあかりもつめくさの
ともすあかりも眼に入らず
めくらめっぽに飛んで来て
山猫馬丁(ばてい)につきあたり
あわててひょろひょろ
落ちるをやっとふみとまり
いそいでかぶとをしめなおし
月のあかりもつめくさの
ともすあかりも目に入らず
飛んでもない方に飛んで行く[23]。

---

[22] *Полано-но Хироба-но ута* // *Миядзава Кэндзи но какёку-но сэкай* (Мир песен Миядзавы Кэндзи). URL: https://ihatov.cc/song/polano.htm

[23] *Миядзава Кэндзи*. Порано-но Хироба (Поляна Полано) // Электронная библиотека Аозора Бунко. URL: https://www.aozora.gr.jp/cards/000081/files/1935_19925.html

Безрассудный жук-носорог
Не видит ни света луны,
Ни клевера цветов-огней,
Прилетел и слепо
Врезался в конюха Лесного Кота
Засуетился, и неловко, но все же
Удержался на лету
Поправил свой рогатый шлем
Не видя ни света луны,
Ни клевера цветов-огней
Летит — кто его знает, куда.

Когда Миро поет, старик уже уходит, но Миро верит, что музыка поможет ему наладить контакт с конюхом. В данном случае песня-импровизация — творческое осмысление инцидента с жуком, а также возможное средство убеждения. В целом роль музыки в «Поляне Полано» неочевидна, род деятельности героев никак не связан с ней. В то же время и Миро, и Фадзэро, и рассказчик Кюсто стремятся найти поляну Полано именно потому, что там каждый сможет петь хорошо. Музыка необходима героям, все они музыкальны: Миро хорошо поет, Фадзэро начинает петь на поляне, а Кюсто может оценивать их способности. Музыка объединяет и направляет геров, побуждает их к действию.

Среди песен без мелодии выделяется также песня ветра из рассказа «Матасабуро-ветер» («*Кадзэ-но-Матасабуро*»):

どっどど　どどうど　どどうど　どどう
青いくるみも吹きとばせ
すっぱいかりんも吹きとばせ
どっどど　どどうど　どどうど　どどう[24]

Доддо-до, дододо, дододо, додо.
Сдуй зеленые листья грецкого ореха,
Сдуй неспелую айву.
Доддо-до, дододо, дододо, додо [Миядзава, 2009].

Песня возникает в качестве эпиграфа или «пролога» в самом начале рассказа, повествующего о мальчике — божестве ветра [Ёсими, 2013, с. 130]. Ветер — ключевой образ в творчестве Миядзавы, связь с иным, космическим миром его фантазии, иллюзии или сна. Писатель здесь экспериментирует со звукоподражанием, придает привычному для ветра обозначению «*до до*...» синкопированный ритм, тем самым пытаясь максимально приблизиться к природному «оригиналу» [Liman, 1995, p. 55]. По мнению Ёсими Масанобу, Миядзава пришел

[24] *Миядзава Кэндзи*. Кадзэ-но Матасабуро // Электронная библиотека Аозора Бунко. URL: https://www.aozora.gr.jp/cards/000081/files/462_15405.html

к такому восприятию ветра под влиянием одной из народных песен [Ёсими, 2013, с. 132].

Песня помогает создать образ Матасабуро. Мальчик непохож на других (у него рыжий цвет волос), он бывает то сильным, то слабым, то боязливым, то резким. Второй раз песня появляется во сне мальчика Итиро, вызывая в его воображении образ ветра и одновременно — образ Матасабуро.

Функции этой песни — ритмическая организация текста, описание главного героя и связи между Матасабуро и другими мальчиками.

Следующая песня из рассказа «Звезды-близнецы» также служит для создания образа главных героев — близнецов Тюнсэ и Посэ:

Белые облака на небе!
Подметите дорожку
Для Солнечной госпожи.
Дайте путь свету.
Синие облака на небе!
Закопайте поглубже мелкие камешки
На дорожке
Для Солнечной госпожи [Миядзава, 2009].

Здесь используется прием олицетворения природы (Солнечная госпожа, облака), описывается взаимодействие между близнецами (звездами) и пейзажем, частью которого они также являются. В этой песне в самом начале рассказа становится ясно, что близнецы добрые (просят расчистить дорожку), вежливые, жизнерадостные.

Другие песни этого рассказа вводят новых персонажей — звезду Ворона и красного Скорпиона. Песню Ворона можно назвать иллюстрацией, она ничего не добавляет к характеристике Небесного колодца, повторяя описание, ранее приведенное в тексте:

О, Небесный колодец,
Что чуть в стороне от западного берега Небесной Реки!
Вода бурлит, дно сверкает,
Его окружили синенькие звездочки.
Козодой, сова, кулик и сойка —
Им нипочем не долететь до него [Там же].

Мы можем лишь заключить, что Ворон — большая, гордая птица, довольная своим превосходством над сойками. Отсутствие у данной песни описательной или сюжетной роли позволяет считать, что Миядзава предполагал здесь конкретную мелодию, как и в других песнях без нот.

Короткая песня Скорпиона исполняется в качестве начала диалога с Вороном и имеет цель оскорбить его:

Те, кто не знает красноглазого Скорпиона с Южного неба
С ядовитым жалом и огромными клешнями, —
Глупые птицы [Там же].

Реплика характеризует Скорпиона как гордого, упрямого и грубого персонажа.

Автор подчеркивает, что все действующие лица именно пропевают песни, а не декламируют их. Все герои музыкальны, у каждого есть индивидуальные характеристики голоса. У Ворона громкий, хриплый от долгих вокальных упражнений голос, у Скорпиона — «дурной», грубый. О звездах-близнецах изначально известно, что они музыканты и обладают слухом.

Выше мы рассмотрели основные песни из рассказов, для которых Миядзава или сочинил или подобрал мелодию, и несколько песен, к которым мелодии нет. Таких песен значительно больше, их анализ и классификация не входили в задачи данной статьи.

Подводя итог, нужно выделить основные особенности рассмотренных произведений.

— Все песни Миядзавы сочинены на его собственные стихи.

— Почти все песни вдохновлены учениками, друзьями, окружением Миядзавы, они написаны в период его активной работы в качестве учителя.

— Его сочинения тесно связаны с японской музыкальной традицией и в большинстве своем основаны на звукоряде, характерном для *энка* или народных песен.

— Все мелодии Миядзавы представляют собой одноголосье и в случае исполнения хором поются в унисон. Тональность зачастую не определяется, как и предполагавшийся характер песни, что оставляет свободу интерпретации.

— При использовании мелодий других композиторов Миядзава не придавал значения тому, ляжет ли его стихотворение на музыку, и распределял слоги случайным образом. При выборе мелодии он в первую очередь руководствовался характером музыки.

Песни в его сочинениях выполняют следующие функции: дополнительно раскрывают образы героев, сопровождают танец, ритмически организуют текст, образуют часть сюжета, выступают связующим звеном между миром реальности и фантазии, задают тему всего рассказа. При этом ни одну песню нельзя назвать лирическим отступлением или украшением. Напротив, каждая из них неразрывно связана с текстом рассказа, каждая — не только стихотворный текст, но и музыка. Можно предполагать, что в синестетическом восприятии Миядзавы любая из его песен имела мелодию, записаны же нотами были только некоторые из них.

Наличие музыкального элемента в художественных текстах Миядзавы необходимо учитывать при переводе его произведений на иностранные языки и приводить в комментариях ноты и описание музыкальных сочинений.

Литература

Ёкота Сёитиро. Чэро то Миядзава Кэндзи [Виолончель и Миядзава Кэндзи]. Токио: Иванами, 2016.

Ёнэти Фумио. Миядзава Кэндзи «Цукиё-но дэнсин басира» то Сибэрия сюппэй — Такубоку танка, «Карумэн», «Сэнсо: то хэйва» то но канкэй о сагуру [«Телеграфные столбы в лунную ночь» Миядзавы Кэндзи и военная интервенция в Сибири — анализ связи с танка Такубоку, «Кармен» и «Войной и мир»] // Со:го: сэйсаку. 2013. № 14 (2). С. 133–147.

Ёсими Масанобу. Миядзава Кэндзи но кокоро то исосими [Душа и стремления Миядзавы Кэндзи]. Токио: Корусаку-ся, 2013.

Мацуока Кадзуо. Миядзава Кэндзи но кансэй то тёккандзо:, кё:канкаку, ку:-со:кэйко: [Восприятие и непосредственные образы Миядзава Кэнзи] // Имэ:дзи синригаку кэнкю:. 2020. № 18. С. 39–45.

Миядзава Кэндзи до:ва гэкидзё: — 1 (Кякухонсю:) [Театр рассказов Миядзавы Кэндзи. Ч. 1 (собрание пьес)] / под ред. Японской ассоциации театрального образования. Токио: Кокудося, 1996.

Миядзава Кэндзи. Звезда Козодоя / пер. с яп. Е. Рябовой. СПб.: Гиперион, 2009.

Миядзава Кэндзи. И:ха:тобо но:гакко:-но хару [Весна в сельскохозяйственной школе Ихатово] // Электронная библиотека Аозора Бунко. URL: https://www.aozora.gr.jp/cards/000081/files/45472_36052.html

Миядзава Кэндзи. Кадзэ-но Матасабуро [Матасабуро-ветер] // Электронная библиотека Аозора Бунко. URL: https://www.aozora.gr.jp/cards/000081/files/462_15405.html

Миядзава Кэндзи. Порано-но Хироба [Поляна Полано] // Электронная библиотека Аозора Бунко. URL: https://www.aozora.gr.jp/cards/000081/files/1935_19925.html

Миядзава Кэндзи. Танэяма-га-хара // Электронная библиотека Аозора Бунко. URL: https://www.aozora.gr.jp/cards/000081/files/4424_7301.htm

Сато Тайхэй. Миядзава Кэндзи-но онгаку [Музыка Миядзава Кэндзи]. Токио: Тикума сёбо, 1995.

Хуан Ю Лунь. Миядзава Кэндзи но до:ва «сэро бики-но Го:сю» ни окэру онгаку-тэкина хито ко:сацу [Некоторые музыкальные соображения о рассказе Миядзавы Кэндзи «Виолончелист Госю»] // Отяномидзу дзёси дайгаку хикаку нихонгаку кё:ику кэнкю: сэнта: кэнкю: нэмпо:. 2011. № 7. С. 237–244.

Liman A. Miyazawa Kenji's Singing Landscape: "The Wind Child Matasaburo" // Japan Review. 1995. Vol. 6. P. 51–69.