

Японские исследования. 2019. №2. С. 40–62.

Japanese Studies in Russia, 2019, 2, pp. 40–62.

DOI: 10.24411/2500-2872-2019-10011

## Песни «весёлых кварталов» как литературный феномен эпохи Эдо

А.А. Долин

**Аннотация.** Песни «весёлых кварталов» *коута* остаются наименее исследованным литературным жанром эпохи Эдо. Созданные преимущественно безвестными обитательницами домов терпимости при участии городской богемы, *коута* на протяжении нескольких веков оставались неиссякаемой сокровищницей фольклорного словесного искусства. Высокий культурный уровень многочисленных авторов текстов обусловил тесную связь *коута* с классической поэзией и поэтикой, а также предопределил их роль в выработке определённых литературных приемов драматургии Кабуки и Дзёрури.

В то же время *коута* могут служить примером успешной адаптации и трансформации самых разнообразных жанров и форм фольклорной лирики – от плясовых песен с ритмичными припевами, лишёнными семантической нагрузки, до длинных сюжетных баллад и описаний различных местностей в жанре поэтического путеводителя.

Особого внимания заслуживает профессиональное редактирование сборников *коута*, отличающихся богатством состава и глубоко продуманной структурой книг. Работа составителей обнаруживает наличие в Японии эпохи Эдо оригинального течения фольклористики, отмеченного повышенным интересом к исторической поэтике. Сходные тенденции прослеживаются в европейской литературе эпохи романтизма.

Антологии *коута*, составленные литераторами XVII–XVIII веков, являются по сути единым в своём бесконечном разнообразии памятником словесности, в котором отражены мельчайшие детали быта горожан и даны точные зарисовки жизни гетер-дзёро. В отличие от слишком откровенной, порой доходящей до гротеска, эротической гравюры *сюнга*, лирика *коута* повествует о страданиях подлинной любви и оплакивает жестокую участь женщин, проданных в сексуальное рабство.

Музыкальные достоинства и поэтическое совершенство текстов *коута* снискали им огромную популярность не только в среде профессиональных гейш, но и в широких народных массах. *Коута* оказали влияние на становление в конце XIX века романтической поэзии новых форм *синтайси*, а в XX веке – на развитие популярного жанра эстрадной песни *энка*.

**Ключевые слова:** Эпоха Эдо, песни *коута*, «весёлые кварталы», гравюры *сюнга*, поэтические приёмы.

**Автор:** Долин Александр Аркадьевич, профессор, Школа востоковедения НИУ Высшая школа экономики. E-mail: akitadol@gmail.com

## Songs of the licensed quarters as a literary phenomenon of the Edo period

A.A. Dolin

**Abstract.** Kouta, the songs of the licensed quarters, still remain one of the most poorly explored genres of the Edo period literature. These songs, created by anonymous female authors from luxurious brothels with the assistance of the bohemian literati of the time, were known for many centuries as the treasury of Japanese folklore. The highest level of education and considerable poetic skills typical for many authors became a token of close connection with classical poetry and predestined the role of the genre in the formation of literary canon in Kabuki and Joruri drama.

In the meantime, kouta present a brilliant example of the most successful adaptation and transformation of the whole palette of folklore lyrical songs – from the dancing tunes with rhythmic refrains free of any semantic functions to the long dramatic ballads and descriptions of specific locations in the genre of a poetic guidebook. Professional compilers and editors of the kouta collections deserve great appreciation both for the amount of the preserved songs and for the skillful composition of the books. Impressive achievements of the editors reveal the existence of a folklore studies trend in premodern Japan – a phenomenon that can be compared only to the infatuation with folklore so typical for the age of Romanticism in Europe.

Kouta anthologies compiled in the 17–18th centuries essentially constitute one great poetic monument, a unity in diversity revealing the slightest details of the city life and featuring primarily customs and mores of the licensed quarters. Unlike the most provocative, sometimes even grotesque imagery of the shunga erotic woodblock prints, kouta tell the stories of true love and suffering of the joro sexual slaves from “tea houses”.

Musical and poetic merits of the kouta songs gained them great reputation not only in the professional geisha community, but also among the public at large. Kouta influenced the formation of the Japanese Romanticist shintaishi poetry in the late 19th century and made a strong impact on enka, the most successful folk song genre of the 20th century.

**Keywords:** Edo period, kouta songs, licensed quarters, shunga woodblock prints, poetic techniques.

**Author:** Dolin Alexander A., professor, School of Asian Studies, NRU Higher School of Economics.  
E-mail: akitadol@gmail.com

Если японская классическая литература и, в частности, поэзия уже по крайней мере полтора столетия является объектом пристального внимания сотен специалистов в самой Японии и за её пределами, то песенно-поэтический фольклор страны Восходящего солнца пока ещё почти не изучен. Правда, выдающиеся японские этнографы Янагита Кунио и Оригути Синобу уделили немало внимания древнейшим хорovým, плясовым и обрядовым песням в контексте религиозных традиций, но они практически не касались фольклора «весёлых кварталов», созданного его многочисленными обитателями в эпоху Токугава. Хотя огромный пласт литературного творчества, известный как песни-*коута*, более или менее систематизирован и представлен читателю в редких изданиях, исследований этого полупрофессионального вида народной лирики, за исключением одной поверхностной работы Мацухара Ивао [Matsuhara

Iwao, 1927], практически не существует, а сам жанр в справочниках трактуется в основном как вид музыкальных произведений при полном замалчивании литературного аспекта. Вскользь замечает о коута, причём только в музыкальном аспекте, Теренс Ланкашир в монографии «Введение в японские фольклорные сценические искусства» [Lancashire T. An Introduction to Japanese Folk Performing Arts, 2013]. Практически ничего не говорит о коута и Дэвид Хьюз в своей книге «Традиционная фольклорная песня в современной Японии: источники, чувственное восприятие и общество» [Huhges D.W., Traditional Folk Song in Modern Japan: Sources, Sentiment and Society, 2008]. Курьёзной безделушкой выглядит книжечка Лайзы Долби «Песенки гейш» [Dalby L.C., Little Songs of the Geisha, 1983] с сотней подстрочных переводов случайных малоформатных коута из неизвестных источников без комментариев и с предисловием «для домохозяек». И лишь «Прогулки в Эдо с коута» Хираяма Кэн [Хираяма Кэн, Коута Эдо сампо, 1988] слегка затрагивают тексты песен. Избранные тексты коута на русском языке публиковались также в переводе автора («Песни гейш», 2009), но без специального филологического анализа.

Настоящая статья фактически является попыткой описать в первом приближении корпус текстов основных сборников эдоских *коута*, опубликованных в начале XX века. «Полное собрание песен Нового времени» [Киндай каё сю, дзэн, 1927] и с того времени не переиздававшихся на языке оригинала в полном объёме.



Киндай каё сю (Собрание песен эпохи Эдо)

\* \* \*

*Коута* до сих пор остаются неким маргинальным жанром на периферии японского литературоведения, которое склонно переадресовать эти красочные стихи и песни музыковедам или, в крайнем случае, этнографам. Такое положение вещей представляется совершенно неоправданным, если объективно оценивать тексты *коута*, не отталкиваясь от консервативной японской традиции. Многочисленные, профессионально составленные и тщательно отредактированные ещё в эпоху Эдо сборники *коута*, безусловно, заслуживают изучения не только как сокровищница национального песенного фольклора, но и как источник вдохновения драматургов, писавших пьесы для театров Кабуки и Дзёрури (Бунраку).

При этом в поэзии *коута* отчётливо прослеживается влияние высокой классики и, в частности, любовной лирики эпохи Хэйан. Это неоспоримое свидетельство тесной связи и взаимного влияния профессиональной и фольклорной поэзии, которую можно считать важнейшей типологической особенностью японской литературы. Фактически, песенный фольклор, создававшийся сотнями высокообразованных гетер и представителями литературной богемы, становился, в известном смысле, проекцией классики на широкие слои городского населения, которое усваивало таким образом имена популярных персонажей старинных романов и повестей, авторов лирических дневников и поэтических сборников.

Воспетые знаменитыми поэтами и прославленными художниками природные красоты – горы, реки, долины, морские бухты и острова – также находили отражение в поэтике *коута*, формируя своеобразную историческую и эстетическую географию страны. Таким образом, фольклор «весёлых кварталов» становился не только энциклопедией быта и нравов своего времени, но и важнейшей составной частью художественной культуры «быстротекущего мира» *укиё*, зародившейся и вызревшей в период Эдо.

Если рассматривать искусство изменчивого мира *укиё* с его культом плотских наслаждений и утончённых усад духа как единый большой стиль (сопоставимый по всеобщности эстетических установок, например, с европейским романтизмом), то песни «весёлых кварталов», бесспорно, займут место в одном ряду с гравюрами *сюнга*, мелодраматическими повестями *ниндзёбон* и рассказами о любовных похождениях *косёку-моно*. Как заметил Д.С. Лихачев, «понятие стиля может быть приложено к разным искусствам, и между ними могут оказаться синхронные соответствия» [Лихачев, 1967, с. 35]. В рамках такого большого стиля и следует изучать поэзию *коута* как один из феноменов искусства «изменчивого мира», к которому душой и телом принадлежали его творцы.

#### Авторы в контексте эпохи

В эпоху Эдо, ознаменованную расцветом гигантских мегаполисов с населением в сотни тысяч человек, получила распространение новая городская культура, известная как культура «бренного и быстротечного мира» *укиё*. Старый тезис буддийской философии о бренности скорбной жизни был переосмыслен в новом ключе, когда именно скоротечность человеческого бытия стала поводом для поиска всевозможных наслаждений. Плотские радости на время

оттеснили идею духовного совершенствования. Героинями драм Тикамацу Мондзаэмон и новелл Ихара Сайкаку стали прелестные гетеры, обитательницы «весёлых кварталов» Эдо, Осаки и Нагасаки.

Лишённые всех гражданских прав и обречённые влачить рабское существование в домах терпимости, эти женщины не только сумели сохранить в душе мечты о чистой взаимной любви, но и создали великое множество произведений песенной лирики, которые и сегодня порой звучат с эстрады или сопровождают ритуальные пляски на храмовых праздниках. И хотя песни *коута*, безусловно, следует отнести к фольклору, их авторы ничуть не походили на народных сказителей, представляя собой уникальную профессиональную «касту» с выраженными гендерными особенностями.

Публичные дома, больше известные под скромным эвфемизмом «чайный домик» (*тяя*), обычно состояли из «салонов» для развлечения гостей и пирушек (разделённых перегородками) *хикитэ-дзяя*, где, в частности, гость мог выбрать девушку, и внутренних покоев *иро-дзяя*, то есть «номеров» для интимных утех. *Тяя* подразделялись по классам и категориям.

В приличных «чайных домиках» можно было проводить время весело и со вкусом. Об этом свидетельствует уже тот факт, что «весёлые кварталы» Эдо и Осаки стали прибежищем всей городской богемы, не слишком обременённой семейными обязательствами. Поэты, писатели и художники дневали и ночевали в «весёлых кварталах» бок о бок с «низшей кастой» – актерами театров Кабуки и Дзёрури, которым селиться за пределами обнесённых стенами квартала вообще было запрещено. Порой они превращали обитель наслаждений в свой рабочий кабинет или художественную мастерскую, девиц используя в качестве моделей или прототипов героинь, наводнивших страницы прозы и драматургии эпохи Токугава. Так возник жанр «портретов красавиц» (*бидзинга*), в котором подвизалось большинство известных художников *укиё-э*. Портреты знаменитых куртизанок нередко продавались владельцам заведений, которые использовали их для рекламных буклетов, хотя часть картин не носила прикладного характера и создавалась исключительно из любви к искусству. Иные гравюры дополнялись текстами.

Впрочем, прославленные художники рисовали тех же девиц лёгкого поведения и в другом жанре – *сюнга*. Порноиндустрия «весенних картинок» *сюнга*, с их гротескной сексуальностью, сдобренной романтической иронией, пользовалась невероятной популярностью во всех слоях населения и имела огромный спрос. Издатели заказывали *сюнга* для иллюстраций эротических романов, для наглядных пособий по технике плотской любви и просто для художественных альбомов.

Сами художники охотно предлагали новые сюжеты для альбомов *сюнга*, в которых часто пародировались классические мотивы: эпизоды из «Повести о Гэндзи», любовные *танка* Ононо Комати или Исэ, сцены свиданий влюблённых из героических эпосов-*гунки* и т.п. Например, Китагава Утамаро (впоследствии жестоко поплатившийся за своё увлечение эросом) создал серию откровенных *сюнга* с пародийным каламбурным названием «Утамакура», что можно было бы перевести как «изголовье ложа в песнях», но в действительности *утамакура* – просто поэтический приём, топоним в зачине классической поэзии *танка*. В сходном игровом жанре создавали «поэтические» порно-циклы Кэйсай Эйсэн, Судзуки Харунобу, Кацусика Хокусай, Утагава Кунисада и многие другие мастера [Buckland R., 2010]. Впрочем, *сюнга* одновременно

можно рассматривать и как уникальную иллюстрированную энциклопедию быта и нравов «весёлых кварталов», дающую довольно полное представление о жизни сексуальных невольниц и невольников, создателей песен-*коута*. При этом некоторые *сюнга* «пограничного характера», то есть не содержащие элементов откровенной порнографии (а таких тоже было немало) по тональности и эротическому духу *ирокэ* находятся в прямом соответствии с текстами *коута*.

Авторы же порношедевров нередко сами сопровождали свои картины текстом, в том числе иногда и поэтическим. Однако с песнями-*коута* такие подписи не имеют ничего общего. Чаще всего текст содержит, для полноты картины, любовные стоны, вздохи и прищёптывания – совершенно в той же манере, что и у современных авторов эротических *манга*. Так, в знаменитой картине Хокусай «Сон жены рыбака», где огромный осьминог ублажает всеми доступными способами молодую женщину, текст на подложке представляет собой бессвязный эротический бред.

Представленные в *сюнга* типажи дают ясное представление об эдоском идеале женской красоты. Это миниатюрная женщина с маленькой грудью, сравнительно короткими ногами, дугообразно изогнутыми в голених, с тонкими изящными чертами лица, сложной причёской и изысканными манерами, одетая по последней моде. Таков, собственно, и коллективный портрет «автора» подавляющего большинства песен-*коута*.

Трудно найти известного художника эпохи Эдо, который не отдал бы дань прибыльному промыслу *сюнга* несмотря на суровые ограничительные меры властей, стремившихся хотя бы внешне блюсти в обществе нормы конфуцианской морали. Само собой разумеется, в поисках сюжетов художники сами должны были предаваться неустанным экспериментам, примеряя на себя экзотические позы и пикантные ракурсы.

Эротические творения художников и писателей подвергались запретам, а их авторам и владельцам издательств грозили не только высокие штрафы, но порой и арест, а также физическое наказание. Ни с чем подобным авторам *коута* сталкиваться не приходилось.

Наряду с девицами котировались и юноши-*вакасю*, которым в бисексуальной японской эротической культуре также посвящено немало шедевров изобразительного искусства, новелл и стихов. Гендерные различия вообще не играли решающей роли в сексуальных утехах, которые предлагали посетителям «весёлые кварталы». В отличие от Европы, где христианство трактовало мужеложество как грех, буддистская культура не рассматривала однополую любовь как девиацию в сексуальной практике. Правда, существовал запрет на однополые браки, но культура «весёлых кварталов» была принципиально чужда любым матримониальным интересам, которые считались приватным делом клиентов и никогда не обсуждались в стенах «чайных домиков». Кроме обычных «злачных мест», в Эдо и других больших городах возникали даже специализированные кварталы для заядлых гомосексуалов с полным комплектом сервиса по преysкуранту, который предоставляли им мальчики и юноши – включая, разумеется, музыку и изящные искусства.

Можно предположить, что *вакасю* тоже внесли свою лепту в сочинение *коута* наряду с гетерами-*дзёро*.

Входя в «чайный домик», посетитель оставлял свои семейные обязательства и высокую мораль за порогом вместе с обувью и предавался плотским радостям без всяких ограничений.

Смена партнёров, групповой секс, оргии с чередованием услуг женщин и мужчин, вуайеризм, эксгибиционизм – все виды наслаждений, известные на Западе как половые извращения, для «кварталов цветов» были повседневной нормой.

При всём том разнузданный секс сочетался с эстетическими усадками в виде пения, танцев, декламирования стихов и интеллектуальных игр, которые должны были обеспечивать те же действующие лица, что являлись партнёрами в сексе, то есть девицы-*дзёро* и юноши-*вакасю*.

Кроме стационарных «чайных домиков», большой популярностью пользовались лодки *фунэ-ядо* для увеселительных прогулок по рекам, озерам и морским заводям. Целые флотилии таких судов обслуживали состоятельных клиентов, предлагая им все виды развлечений и распространяя территорию «весёлых кварталов» как на речные просторы, так и на прибрежные бухты.

\* \* \*

Разумеется, подготовка квалифицированного персонала для обширной культурной программы в этой индустрии досуга была нелёгкой задачей и требовала от владельцев борделей серьёзных инвестиций. В конкуренции «чайных домиков» кадры решали всё.



Неудивительно, что владельцы фешенебельных домов терпимости придавали особое внимание литературному и музыкальному образованию своих подопечных, для чего к ним приглашались квалифицированные учителя. Девушки должны были в обязательном порядке изучать искусство танца, овладевать всеми имевшимися в ассортименте музыкальными инструментами (прежде всего, *кото*, *сямисэном*, флейтой-*сякухати* и маленьким барабанчиком-тамбурином), а также усиленно штудировать классическую литературу, в особенности поэзию. Знание классики было необходимо для поддержания непринуждённой беседы с интеллектуалами, которые регулярно посещали «весёлые кварталы». Кроме того, разумеется, в программу входило владение тайнами косметики, создания неповторимых сложных причёсок и умение одеваться согласно требованиям высокой моды.

Хотя основной контингент борделей составляли купленные в провинции простолюдинки, там же порой можно было встретить и даму из самурайского рода, получившую соответствующее домашнее образование. Таких отдавали в бордель на несколько лет на перевоспитание, если женщина чем-то опорочила честь семьи. Знаменательно, что после отбытия сексуальной каторги их нередко принимали назад, в дом.

Всё вышесказанное относилось и к гетерам мужского пола, *вакасю*, хотя гетеросексуальное сообщество всё же, видимо, преобладало в «весёлых кварталах».

Гетеры высшего разряда *таю*, а в более общем определении *ойран*, могли соперничать по популярности с современными кинозвездами. В городе их знали по именам и узнавали по портретам. Выход *ойран* в свет оформлялся как небольшой кортеж. Её всегда сопровождали две девочки-прислужницы *камуро*, двое слуг с паланкином, специальный прислужник, который нёс опахало и ещё один, который нёс фонарь. Толпы зевак бежали следом, чтобы получше рассмотреть красавицу.

Однако роскошь *ойран* была не более, чем декорацией. Цена ночи любви с *таю* оценивалась в сумму около 60 *моммэ*, в то время как уличная проститутка *хаси дзёро* стоила в двадцать раз дешевле. При этом, чтобы вступить в интимные отношения с девицей высокого ранга, нужно было потратить ещё примерно такую же сумму на угощение, напитки и прочие виды обязательного сервиса. Неудивительно, что купцы, а порой и самураи спускали в «весёлых кварталах» целые состояния.

Впрочем, даже самые престижные *ойран* имели в своём распоряжении минимальный ресурс времени. Уже к двадцати – двадцати восьми годам они считались перестарками и безжалостно выбрасывались на улицу, о чём и повествует немало печальных баллад, в которых «девы веселья» горько оплакивают свою судьбу.

### Издание сборников

Конечно, народные песни существовали в Японии и раньше. Множество анонимных любовных песен вошло в классические антологии – «Собрание мириад листьев» (*Манъё:сю*., VIII век), «Собрание старых и новых песен Японии» (*Кокинвакасю*., X век) и др. Начиная с XIII века широкое распространение получили обрядовые песни *кагура-ута*, буддийские песнопения *васан*, а также лирические песни *имаё* и *фудзоку*, которые нередко сопровождалась



танцами. В эпоху Камакура (1186–1332) была составлена антология «Песни для негромкой декламации» (*Кангин-сю:*). Небольшие сборники выходили и позже, но только в эпоху Эдо, с появлением «весёлых кварталов», песни стали важнейшей частью городской культуры и начали восприниматься всеми слоями населения как литературные произведения.

«Весёлые кварталы» были не только обителью плотских удовольствий, но и постоянным прибежищем городской богемы, неофициальными центрами культуры своего времени. Профессиональные литераторы, часто посещавшие кварталы любви, записывали и обрабатывали сочинения неизвестных поэтов, а иногда и добавляли тексты песен от себя. Художники, мастера гравюры *укиё-э* охотно делали иллюстрации к сборникам.

*Коута* (многие из которых имели хождение среди «дев веселья» ещё в XVI веке), начали завоевывать грандиозную популярность после выхода в 1600 г. книги «Песенки Рю:тацу» (*Рю:тацу коута*), составленной неким монахом буддийской секты Нитирэн по имени Рю:тацу, питавшим слабость к мирским удовольствиям и изящной словесности. В дальнейшем все произведения вольного городского фольклора стали именоваться в честь сборника Рю:тацу «песенками» – *коута*.

В период Токугава после «Песенок Рю:тацу» было опубликовано несколько объёмистых сборников *коута*, впоследствии вошедших в Полное собрание песен Нового времени под редакцией Цукамото Тэссан [*Киндай каё: сю: дзэн*, 1927]. Это «Молодая зелень» (*Вака мидори*, 1626), «Старинные песенки-оленята» из Ёсивары» (*Коё: Ёсивара коута сика-но ко*, 1661), «Пособие для начинающих осваивать музыкальные инструменты» (*Ситику сёсин сю:*, 1664), «Собрание песенок нашего мира» (*То:ё коута сэн*, период 1688–1703, дата публикации не установлена), «Песни птиц и сверчков, записанные в горной хижине» (*Санка тё:дзюка*, предположительно 1671), «Луна сквозь ветви сосен» (*Сё:зэцу сё*, 1694) «Сосновые иглы» (*Мацу-но ха*, 1703), и «Опавшая сосновая хвоя» («*Мацу-но отиба*», 1703). Составители, боявшиеся обнаружить свою причастность к низменному жанру, лирике «цветов», как правило, сохраняли инкогнито или скрывались под загадочными псевдонимами. Не раскрывают они свои имена и в лирических предисловиях к книгам. Анонимными остаются и иллюстраторы, снабдившие сборники песен множеством жанровых картин, а также практических инструкций – например, по строению и использованию сямисэна.

В сборниках встречаются разнообразные жанры и формы *коута* – от простейших музыкальных миниатюр с незамысловатым текстом до развернутых многостраничных поэтических баллад (*нагэ-буси*) и сложных сюжетных повествований *нанива-буси*. Значительно различается и объём этих собраний. Если антология «Песенки Рю:тацу» представляет собой небольшую книжечку (около ста пятидесяти миниатюр, которые в переводе варьируются от четверостишия до восьмистишия), то «Сосновые иглы» включают уже несколько сотен сложных произведений с чёткой рубрикацией по жанрам и категориям.

Духовным стержнем *коута* стал утончённый эротизм, воплощённый в понятии *ирокаэ* («чувственность»). Именно чувственность в широком смысле слова, включающая в себя и лёгкий словесный флирт, и жар любовных объятий, и тоску разлуки, придаёт этим небольшим песням удивительный колорит, которого напрочь лишены классические жанры японской поэзии. Хотя слово *ута* (песня) в понятии *коута* звучит так же, как и в наименовании

классических жанров (*танка*, *тё:ка*, *рэнга*), но записывается иероглифом «песенка», а не «стихотворение в жанре классической песни».

Как и всякая песенная лирика, *коута* тяготеют к насыщенной мелодике стиха, музыкальности, напевности. Японский язык лишён рифмы, но авторы песен знали о ней из китайской поэзии. И не случайны стихи с одинаковыми глагольными окончаниями, не случайно вводятся лексические повторы и ткань текста пронизана певучими ассонансами. Не выходя за рамки традиционной силлабической просодии (чередования интонационных групп 7–5, 7–7, а также иногда 8–7 и 8–8 слогов), безвестные авторы порой создавали оригинальные поэтические конструкции. По богатству же лексики песни значительно превосходили скованную каноническими ограничениями поэзию танка, поскольку, как заметил в своё время Добролюбов, «народная поэзия не стеснялась правилами школьных риторик и пиитик о высоком слоге, для неё все слова были хороши, только бы они точно и ясно обозначали предмет» [Добролюбов 1934, с. 525].

Поскольку *коута* всегда исполнялись под аккомпанемент трёхструнного *сямисэна*, цитры-*кото* или флейты-*сякухати*, важную роль играло согласование музыки и вокальной партии: часто мелодия только задавалась *сямисэном* или *кото*, затем вступал голос, а музыка сводилась к нескольким эффектным аккордам, после чего следовал долгий проигрыш-финал. Ко всем песням существовали ноты, записанные в условной японской системе нотной грамоты при помощи знаков *каны* и специальных значков разметки.

В «Пособии для начинающих осваивать музыкальные инструменты» тексты песен используются преимущественно для разучивания мелодий либо для своего рода уроков сольфеджио, и в основном привязаны не собственно к нотам, к партитуре, но к комментариям и заметкам по технике исполнения на *кото*, *сямисэне* и флейте-*сякухати*. Однако книга содержит интересные суждения о роли песен, о миссии их создателей и исполнителей.

### Особенности стилистики и поэтические приемы

Жанрово-стилистические особенности *коута* чрезвычайно разнообразны, и в небольшой статье можно лишь пунктирно обозначить некоторые тенденции.

Любопытно, что собрание «Песенки Рю:тацу», включающее только сентиментальные лирические песни с легкой эротической окраской, открывается не чем иным, как нынешним японским национальным гимном:

кими га ё ва	Да продлится твой век
тиё ни ятиё ни	на тысячу поколений, на восемь тысяч поколений
садзарэ иси но	до тех пор, пока маленький камушек
ивао то наритэ	не станет утёсом
кокэ о мусу мадэ	и не покроется мхом!

В действительности это пятистишие неизвестного автора взято из классической антологии XX века «Собрание старых и новых песен Японии» («Кокинвакасю») и не имеет никакого

отношения к лирике «весёлых кварталов», странным образом контрастируя с содержанием прочих стихов. Не исключено, впрочем, что составитель тем самым проводит параллель с созданием первой императорской антологии, намекая на непреходящую значимость своего труда.

Основная масса стихотворений из самого раннего сборника *Рю:тацу коута* представляет собой примеры изящной и умело оформленной любовной лирики с лёгким эротическим колоритом, построенной преимущественно на таких приёмах, как параллелизм, сравнение, аллегория, олицетворение, антитеза. При этом семантический и грамматический параллелизм являются, как и следует ожидать в народной песне, наиболее частыми тропами. Их роль не случайно выделял в «Исторической поэтике» А.А. Веселовский: «Параллелизм народной песни покоится главным образом на категории действия, что все остальные предметные созвучия держатся лишь в составе формулы и вне её часто теряют значение. Устойчивость всей параллели достигается лишь в тех случаях, 1) когда к основному сходству, по категории действия, подбираются более или менее яркие сходные черты, его поддерживающие, или ему не перечаящие; 2) когда параллель приглянулась, вошла в обиход обычая или культа, определилась и окрепла надолго. Тогда параллель становится символом, самостоятельно являясь и в других сочетаниях, как показатель нарицательного» [Веселовский, 1940, с.147]. Именно такое использование параллелизмов характерно для поэтики коута.

хана ни араси но фукаба фукэ, кими-но кокуро но ёсо ни тирадзу ба	Буря, обрывающая цветы, пусть себе свирепствует-веет, Только бы сердце твоё не умчалось с нею куда-нибудь!
--	---

Многие короткие песенки (обычно четверостишия в размере 5–7–5–7 или, как в данном случае, 7–7–7–7) содержат остроумное ироническое сравнение:

цуки ва нигори-но мидзу ни мо томару, кадзу нарану ми ни насакэ арэ кими	И в грязную воду заглядывает луна – так и ты равнодушен ко множеству девиц.
---	--

\* \* \*

иро ёки хана но ниои-но най ва, уцукуси кими но насакэ най ё но	Цветок, что цветом хорош, не благоухает – от тебя, красавчик, чувства не дождёшься!
--	--

*Коута*, безусловно, связанные с поэтикой классической *вака* (*танка*, *тё:ка* и *рэнга*) тысячью нитей, обнаруживают удивительную свободу от канона. Тематика, лексика, композиция

стиха – всё определяется исключительно вкусовыми пристрастиями автора. При этом стройность и изящество лирического текста нередко достигаются при помощи тропов, заимствованных из поэтики *танка* – ассоциативных образов *энго*, омонимических метафор *какэкотоба*, введений *дзё*.

Очень многие песенки-*коута* выглядят как простой всплеск эмоций, наивные и непритязательные творения неискушенных девиц:

кону хито о	Ожидаю милого,
мацу-но ха ни ору	а он всё не идёт –
сироюки но,	ах, снежок, что пал на сосновые иглы,
сиэ косо каэрэ	растай скорее! Пусть вернётся он!
киэ косо каэрэ	Растай скорее! Пусть вернётся он!

\* \* \*

цуцумэдомо	Хоть и пытаюсь скрыть её,
иро ва намида ни	но любовь выявляется
араварэтэ	в слезах:
содэ ни току-току	кап-кап, кап-кап,
току-току-току то	кап-кап-кап – каплют на рукав.

Однако и здесь можно найти изящно вплетённый в ткань стихотворения троп – словостержень (*какэкотоба*) *мацу*, сочетающий в омофонической метафоре понятия «сосна» и «ожидать».

Показательно, что следующие песенки с аллегорическим сексуальным подтекстом, как и многие им подобные, написаны в форме *танка* (с соблюдением метрической схемы 5–7–5–7–7), хотя по образности и композиции имеют весьма мало общего с лирическим жанром *танка*:

сибаси матэ	Погоди чуть-чуть:
судзури-но уэ но	когда в тушечнице
усу коори,	тонкий ледок,
утитокэтэ косо	то лишь растопив его,
фуми мо какарурэ	можешь что-то написать.

\* \* \*

сякухати-но	Послушать флейту-сякухати –
хитоёгири косо	и одну мелодию
нэ мо ёкэрэ,	уже хорошо, –
кими то хитоё ва	а с тобой провести ночь –
нэ мо тарану	так будет не до сна!

Последнее пятистишие являет собой образец использования аллюзивной метафоры *энго* и омонимической метафоры на основе слова-стержня *какэкотаба*. В сравнении читается игривый намёк на необходимость любовной игры перед сексом. Упоминание же о звуке одной мелодии флейты-*сякухати* содержит аллюзию на оральный секс (яп. *сякухати*), а омонимическая переключка смыслов *нэ* (звук) и *нэ* (сон), как и *хитоёгири* (один заход; одна мелодия; ночной туман) и *хитоё* (одна ночь) придают тексту фривольную многозначность.

Иные песни построены на простом, но убедительном параллелизме, казалось бы, без открытых сексуальных аллюзий:

амэ но фуру ё но	В дождливую ночь
хитори нэ ва	спать одной –
идзурэ амэ томо	тут и ливень снаружи,
намида томо	и слёзы ливнем...

Однако даже в таких незамысловатых песенках присутствует выраженный опосредованно извечный эротизм культуры *укиё* – *ирукэ*, который без преувеличения можно назвать духом времени и основным вектором развития культуры «весёлых кварталов».

Как короткие песни, так и длинные баллады-*буси* часто содержат прямую отсылку к ключевым концептам буддийской философии – разумеется, в адаптированном, предельно упрощённом виде. Обращение к высшим силам всегда составляло неотъемлемую часть народной поэзии. Такие стихи совершенно естественны для эстетики брэнного мира-*укиё*, произрастающей из буддистского учения об изменчивости и непостоянстве мира, вечном страдании и иллюзорных радостях жизни:

канэ сазэ нарэ ба	Когда бьёт колокол,
мо инау то оссяру,	возвещая конец нашей встречи,
коко ва буппо:	сокрыт в том исконный источник
то:дзэн но минамото,	буддийского Закона:
сёя-гоя но канэ ва	всегда звучит сначала колокол в первую ночь,
ицу мо нару	а потом и в последнюю.

Резкой негативистской тональностью, совершенно не типичной для *коута*, звучащей как крик измученной души и проклятие богам, выделяется такое стихотворение из сборника «Песенки-оленята из Ёсивары» с упоминанием ключевых буддистских понятий:

ками я буцу о	Ненавижу всех богов и будд
ураму ва ринъэ	за этот круг перерождений!
како-но инга ё	О эта карма прошлых деяний!
дзэхи мо на я	Когда бы не было её!

В антологии «Песенки птиц и сверчков, записанные в горной хижине», палитра поэтических приемов *коута* пополняется парадоксальной антитезой:

коната омоэ ба	Когда мечтаю о тебе,
сэн ри мо ити ри,	тысяча <i>ри</i> как одно <i>ри</i> ,
авадзу модорэ ба	а когда возвращаюсь, не повидавшись,
ити ри га сэн ри	одно <i>ри</i> – как тысяча.

Изящная аллегория напоминает поэтику классических танка:

тё: ё котё: ё	Бабочка-малютка
на-но ха ни томарэ,	опустись на цветок сурепки.
томари я на га тацу	Только если опустишься, пойдёт молва,
укина тацу	поползут сплетни и слухи.

Гипербола придаёт необычайную выразительность и страстную исповедальность образу:

коната омоэ ба	В любовной тоске по тебе
но мо сэ мо яма мо	пришла я, не заметив
ябу мо хаяси мо	ни полей, ни быстрин,
сирадэ кита	ни гор, ни чащи лесной...

Чувство юмора, переданное в суггестивном образе, окрашивает многие стихотворения в мягкие ироничные тона:

вакай онна-но	Вот, должно быть, потешает
гуан какэру но ва	всех богов и будд
ками я буцу мо	эта молодая бабёнка
окасикаро	своей мольбой...

Большинству же *коута* свойствен романтический лиризм простых человеческих чувств, остающихся неизменными на протяжении многих поколений. «Лирика говорит о будущем и о прошедшем (предмете, объективном) лишь настолько, насколько оно волнует, тревожит, радует, привлекает или отталкивает. Из этого вытекают свойства лирического изображения: краткость, недосказанность, сжатость, так называемый лирический беспорядок» [Потебня, 1905, с. 531]. Краткость, недосказанность, сжатость и смятение чувств – отличительные черты фактически всех малоформатных *коута*, относящихся к любовной лирике.

сама ни моратта	От милого в подарок
нэцукэ-но кагами,	получила зеркальце-нэцкэ.
мирэба аи массу	Как погляжу, любовь крепнет,
омои массу	мечты о нём множатся.

\* \* \*

дзю: го я ни	В пятнадцатую ночь
цуки но ё: нару	ярко светит полная луна,
ано кими-сама ни	но коли ещё раз
мо.итидо аванэба	не встречу с тобой, милый,
син но ями	останусь в кромешном мраке.

\* \* \*

санка нарэдомо	Хоть всего лишь горная хижина
вага фурусато ва,	родной мой дом,
сиба-но иори мо	но и хворостяная лачуга
нацукаси я	мила сердцу!

### Поэзия и музыка брэнного мира

В «Пособии для начинающих осваивать музыкальные инструменты», автор которого известен нам как Накамура Сосан, разбитом на десять глав, рассматриваются всевозможные методы обучения и приёмы игры на *кото*, *бива*, *сямисэне* и флейте-*сякухати*, которые составляют музыкальное сопровождение к популярным песням и балладам. В предисловии автор раскрывает не только соотношение текста и музыки песен, но и духовную сущность *коута*, недооценённую современниками, как, впрочем, и их потомками:

*«Мир наш безграничен, и всех дел не исчерпать», – сказал кто-то, и это воистину так. Путь Истины есть путь небесный, но претворить его в действительность есть путь человека, как говаривал один мудрец. Сия истина и мне не чужда. Сам того не замечая, копил я годы, проводя день за днём, и вот уж голова то ли покрылась инеем, то ли припорошена снегом. Люди все одинаковы, но вот же жил на свете некто Накамура Сосан и был он с детства лишён зрения, так что цветов не различал и мог сослепу ненароком разбить вазу, однако, следуя пути добродетели, сумел он превратить уши в глаза, тем превзойдя всех в округе. Постукивая посохом, научился он различать звуки, что издают земля, дерево, вода и камень, постигая их звучание сердцем. Притом, вслушиваясь всё более, понял он, что путь добродетели не в том, чтобы просто слушать, и обратился всем сердцем к бива, кото и сямисэну. Как-то прослушал он подробные наставления в целом по мелодике и ритмике у Оомори Сокун, обучаясь у него истинному мастерству, – и вот, забывая о сне и пище, более прочих сотоварищей, сблизился с учителем и всё постигнутое доверил записать, ибо сам зрения был лишён...»* [Киндай каёсю, 1927, с. 109].

В части третьей «Как надо овладевать *сямисэном*» Сосан раскрывает тайны мастерства и определяет соотношение музыки с текстом песен:

*Когда человек вознамерится всем сердцем предаться сему занятию, следует изучить, как перебирать струны, а также, используя песни, разучивать в поте лица и запоминать мелодии тех песен. К примеру, если собираешься писать картины, сначала надо много раз сделать*

*набросок предметов, на которые смотришь, а уж под конец и не глядя станешь рисовать по памяти. Так же и с сямисэном: даже не заучивая ту или иную песню, сможешь её сыграть и спеть. Однако дело это нелёгкое, и поначалу самое главное будет усвоить сочетание струн...* [Киндай каёсю, 1927, с. 141].

Поскольку поэзия коута неотделима от мелодии песен, в трактате Сосан следует подробное разъяснение, как играть на одной струне, на двух и на трёх для лучшей передачи смысла. Например, *«пальцы передвинуть на пять сунов ниже и зажать струну, в игре двигаясь сверху вниз...»*. Для обозначения ладов используются шестнадцать условных букв, которые записываются катаканой: *си-ки-са-ка-цу-ру-то-ро-су-тэ-ти-ри-тэ-рэ-та-ра*.

На примере нескольких песен в книге показано употребление ладов, то есть расписывается примитивная партитура:

### Горы Ёсино

Ёсино но-о яма о, юки ка то миирэба юки тэ ва-а, арадэн-н я корэ но о,

*си-то-са-си-я-си-то-то-си-то-цу-то-са-си-то-то-цу-су-тэ-тэ-су-тэ-ти-та-тэ-су-цу-я-ку-тэ-цу-то-то-*

хана ано фубуки ё но-н яа корэ но

*цу-то-си-то-цу-су-тэ-цу-то-си-са-си-я-цу-то-са*

*(Как поглядишь, – будто бы снег там, в горах Ёсино, да не снег то вовсе, а цветочная метель.)*

Каждая буква катаканы (точнее, каждая мора) приписной строки соответствует слогу текста песни, включая искусственные удлинения, и таким образом диктует лады мелодии. Хотя условные «ноты», состоящие из букв катаканы и значков огласовок были известны в Японии ещё до появления коута, их системное употребление связано фактически именно с распространением песенной культуры в эпоху Эдо.

Сосан не ограничивается в своём трактате чисто техническими рекомендациями, постоянно напоминая о высокой миссии «благородного исполнителя» и творца песни (*рэйрин*):

*Науку ту сравню я с рекой Янагигава, в которой семь порогов видимых на поверхности да ещё семь невидимых, да ещё всякие пограничные засеки, да разные островки и отмели – таинство сие велико есть. Всего же тридцать важнейших основ, и глубинную суть постигнуть нелегко, так что собравшийся учиться должен потрудиться хорошенько. Надо слушать и запоминать мелодию, слушать, как её играют на инструменте. Потом, став уже прилежным продвинутым учеником, нужно вслушиваться в четыре тона и двенадцать ритмов, ибо двенадцать ритмов, как говорят, передаются ещё с глубокой древности, со времён Желтого императора, когда благородный музыкант вырезал себе цитру в горной долине и создал те ритмы. Вот так же те, кто делом своей жизни избрал мелодию, становятся благородными исполнителями, а музыка их становится уже не делом рук человеческих, но звучит меж небом и землёй в мироздании, наполненная созидательным духом инь и ян, став Путём выявления голосов и звуков самой природы, знаменем единой текучей и неиссякаемой животворной энергии ки* [Киндай каёсю, 1927, с. 150].



Далее автор пространно пишет о соответствии каждого ритма временам года и календарным месяцам, а также об их соотношении с двенадцатью важнейшими внутренними органами и воздействии на оные, следуя традиционным теориям китайской (даосской) медицины и ссылаясь на её философские основы, но призывая притом сохранять естественность музыкального ряда, прислушиваясь к шуму ветра и потока, к голосам зверей и птиц.

### Коута как фольклорная основа Кабуки и Дзёрури

Если воспринимать «Пособие» Накамура Сосан как некое введение в культуру фольклорной песни, мы увидим, что теоретики и практики песенного искусства относились к своему делу весьма серьёзно и были далеки от поверхностного упрощенческого подхода на уровне западных бродячих музыкантов или скоморохов. В основе их теории лежала классическая даосско-буддийская модель мироздания с добавлением синтоистских верований, которая являлась прочным фундаментом цехового обучения музыке, пению и танцам в «весёлых кварталах» эпохи Эдо. Не случайно Сосан апеллирует в своем трактате к традиции, идущей от легендарного Жёлтого императора, прародителя китайской культуры, упоминает принцип созидательного взаимодействия начал *инь* и *ян*, а также животворную энергию мироздания *ки*. Тот же эстетический код, укоренённый в философской доктрине бытия, был присущ и обитательницам «кварталов цветов», девицам-*дзёро*, которые с отрочества проходили обучение в этих школах изящных искусств.

«Развитие песни не остановилось в границах её основного мотива: психологической параллели запева; она нарастала новым содержанием, общими местами, эпизодическими чертами и оборотами, знакомыми из других песен. Порой они являются у места, иногда вторгаются механически, как вторгался символ, развившийся в другом круге представлений. Иные стихи, группы стихов западали в ухо, как нечто целое, как формула, один из простейших элементов песенного склада, и лирическая песня пользуется ими в разных сочетаниях, как эпическая тавтологией описаний, сказка определённым кругом постоянных оборотов. Изучение подобного рода обобщённых, бродячих формул положит основы народно-песенной и сказочной морфологии» [Веселовский, 1940, с. 169].

За довольно незамысловатым лирическим сюжетом обычно угадывается и сезонное мирозерцание, и интерпретация буддийской концепции кармы, и теснейшая связь с классическим литературным наследием, владение которым считалось неотъемлемой обязанностью жриц любви. Такова, например, короткая баллада-*буси* из сборника «Сосновые иглы», переосмысливающая в контексте эстетики «весёлых кварталов» судьбу прославленной поэтессы IX века и легендарной красавицы Оно-но Комати, которая, согласно легенде, окончила свои дни в нищете и убожестве, став в дальнейшем героиней пьес Но и средневековых сказаний.

### Комати

омои фукакуса  
иро ни ва тарэ мо,  
маёу митисиба

Густа многоцветная трава осенняя,  
Любая придёт в смятение, объята мечтами о любви.  
Вот бредёт она через луг не разбирая дороги,

цую фумивакэтэ,  
 момоё каёэ то  
 ицувару фуми о  
 макото то омои,  
 кано сёо-сёо ва  
 цуки но ё мо юку,  
 ями но ё мо каёу,  
 омои амаритэ  
 намида ни нуруру  
 амэ но ё мо  
 кадзэ но ё мо  
 хараэдо хараэдо  
 содэ ни тирикуру ва,  
 юки ка мидзорэ кА  
 ко но ха ка цую ка,  
 ноки но тама мидзу  
 току-току то,  
 юкитэ ва каэри  
 каэритэ ва,  
 мата сэну ката нами но  
 ёру но мити,  
 коко о каёитэ  
 киникэраси,  
 куруси но сидзи ни  
 каёван то,  
 коко ни татадзуми  
 касико ни татэба  
 сатэ мо канавану  
 укиё канна

раздвигая росные травы –  
 блуждает ночь за ночью,  
 письмо с ложными уверениями  
 приняв за правду.  
 Вот так бедняжка  
 ходит лунной ночью,  
 бродит во мраке ночью безлунной.  
 От избытка горьких дум  
 рукава намокли, пропитаны слезами.  
 И в дождливую ночь,  
 и в ветреную ночь,  
 когда веет и веет вихрь,  
 задувая в рукава кимоно.  
 То ли это снег, то ли снег с дождём.  
 то ли листья шуршат, то ли росная капель  
 стекает с застрех:  
 кап-кап-кап.  
 То уйдёт, то вернётся,  
 а как вернётся –  
 снова ждут её бесцельные скитанья  
 по ночным дорогам.  
 то забредёт в одно место,  
 То под бременем тягот  
 соберётся в другое ехать на повозке,  
 а то замрёт,  
 постоит здесь немного,  
 или побудет где-то там –  
 и нет ей ни в чём утешения и отрады  
 в этом изменчивом мире.

Баллады-*буси* всегда более или менее сюжетны, в отличие от коротких четверостиший, пятистиший и даже восьмистиший. Как правило, это история несчастной любви, переданная в тщательно выписанных деталях.

В балладах большего формата из сборника «Сосновые иглы», таких, как «Зеркало одной ночи» (*Ития кагами*) или «Бледно-жёлтые одежды» (*Асаги катабира*), которые порой можно рассматривать как синопсисы или краткие либретто пьес театра Кабуки, прослеживаются все признаки драматического произведения: экспозиция, развитие действия, катарсис и печальный финал. Тема неразделённой любви и одиночества становится лейтмотивом грустных песен, оплакивающих скорбную участь красавиц-*дзёро* в юдоли продажной страсти и фальшивых признаний. При этом многие такие баллады представляют собой законченный образец *митиюки*, то есть лирические эмоциональные описания странствий или бегства героев

с колоритными пейзажными зарисовками, оттеняющими драматизм эпизода, а также мольбы и укоризны к богам и буддам, обрекающим несчастных на страдания.

Как справедливо заметил А.А. Потебня, «в известных произведениях народной, т.е. устной и безличной поэзии, мы должны быть готовы встретить подготовку литературных явлений; наоборот, первоначальные продукты литературы должны во многом напомнить настроение мысли, свойственное народной поэзии» [Потебня, 1905, с. 139].

Композиционный приём *митиюки* был заимствован из фольклорных баллад Тикамацу Мондзаэмон и другими эдоскими драматургами, став неотъемлемой частью поэтики пьес Кабуки и Дзёрури.

Репертуар крупноформатных *коута* и *буси* далеко не исчерпывается лирическими ламентациями. Исследователь песенного фольклора Мацухара Ивао отмечает, что в народной поэзии, в отличие от поэзии танка, вообще сравнительно мало представлены произведения в жанре чисто пейзажной лирики. «Даже стихи с тематикой, определяемой сменой времён года, которых так много в танка, в народной песни встречаются не так уж часто. Сама природа в таких стихотворениях подчинена жизненным интересам. По количеству и значимости после песен о любви идут стихотворения, отражающие повседневные занятия, такие как посадка риса, прополка, помол, охота, перевозка грузов. Существует также множество песен праздника Бон – в основном, плясовых, исполнявшихся в день поминовения усопших, песен для танцоров, исполняющих танец льва, и «разных» песен *мансай*. Все они предназначены для различных праздников» [Matsuhara Iwao, 1927, p. 2–3].

В первой половине XVIII века из *коута* произросли новые направления фольклорной песни: баллады *нанива-буси* и «длинные песни» *нагаута*, границы между которыми были весьма зыбки. Те и другие дали обильную пищу для пьес театров Кабуки и Дзёрури, сохранившись притом и как обособленные жанры.

### Разновидности тематических поджанров

Наряду с довольно сложными поэтическими конструкциями значительную часть сборников *коута* составляют тексты незамысловатых песенок, часто служащих и плясовыми мелодиями с хоровым рефреном, какие мы в изобилии находим, например, в антологии «Песни сверчков и мошек из горной хижины»:

#### Небожитель

сама ва тэннин	Милый мой небожитель.
сорэ сорэ тонторори	Вот-вот, тонторори.
отомэ но сугата,	С виду сам как девица.
юмэ но каёидзи	Увидала я его мельком
тира то мита,	на тропе сновидений.
тонторори	Тонторори.
отомэ но сугата	С виду как девица.
кумори каёидзи	На туманной тропе

тира то мита.  
тонторори

мельком я его увидала.  
Тонторори.

И всё же наибольшую художественную ценность представляют проникновенные лирические строфы, оформленные в виде изящных четверостиший или восьмистиший с размером 7–5–7–5.

В некоторых песнях обыгрываются в несколько приземлённом ключе классические темы: например, пение лягушек весной, символизирующее любовное томление:

мидзу ни кавадзу но  
наку коэ кикэ ба,  
сугиси мукаси га  
омоваруру

Как заслышу  
голоса лягушек (поющих) в воде,  
так вспомнится  
былое, давно минувшее.

Другие представляют легко запоминающийся «девиз»:

омоидасу то ва  
васуруру кара ё,  
омоидасадзу ни  
васурэдзу ни

Вспоминают  
лишь оттого, что забывают.  
Ты не вспоминай –  
просто не забывай.

Иные содержат насмешливое резюме:

има но вакасю ва  
каварада суки,  
итиё какэтэ ва  
какэдзутэ ё

Нынешние юнцы-вакасю  
так ветрены:  
только ночку тебе уделит,  
а то и не уделит вовсе.

Встречаются и афористичные определения, впоследствии вошедшие в быт и получившие широкое хождение в народе:

аю ва сэ ни цуку  
тори ва ки ни томару,  
хито ва насаке но  
сита ни суму

Горная форель приплывает к быстрине,  
птица гнездится на дереве,  
а человек живёт под властью  
своего чувства.

Разумеется, *коута* стали неотъемлемой частью искусства укиё с его неуёмной жадой наслаждений, отражающей в несколько гротескной форме буддистскую концепцию непостоянства всего сущего (*мудзёкан*). Может быть, поэтому многие *коута* представляют собой не что иное, как разгульные застольные песни:

кариба-но сика ва	Олень в охотничьих угодьях
асу о мо сирану,	не знает, что с ним будет завтра –
тавабурэ асобэ	Веселись же, развлекайся
юмэ-но укиё ни	в этом бренном мире наваждения и снов!

Однако трудно преуменьшить влияние традиционной поэзии *танка* и, в частности, поэтики «времен года» с её пейзажными картинами, на народную песню. Действительно, в огромной по объёму антологии «Сосновые иглы» можно найти тексты плясовых песен по различным провинциям Японии, песни лодочников, песни с перечислением достопримечательностей различных провинций и отдельных местностей – например, «Восемь видов Тосима» (*Тосима хаккэй*). Есть и песня о местностях с дурной славой – «Восемь видов скверных мест» (*Акусё хаккэй*). Красочная баллада «Праздник на Цусиме» (*Цусима мацури*) в цветистых подробностях излагает весь ход храмовых торжеств от начала до конца. Тем не менее все лучшие тексты включают красочные описания природы, которая, как и в поэтике *танка* или *тёка*, остаётся неизменным лирическим фоном любого повествования.

С точки зрения развития балладного жанра, давшего пищу драматургии эпохи Эдо, наибольший интерес представляют сюжетные истории в стихах, рассказывающие о грустной судьбе прелестных гетер, – как правило, их собственного сочинения: «Одна на ложе» (*Хиторинэ*) – баллада гетеры из восточного края Адзума, «Последний день Дзёроку» (*Дзёроку годзицу*) – баллада гетеры из Эдо, «Столичная штучка» (*Мияко варабэ*) – баллада гетеры из восточного края Адзума и др. Имена не раскрываются, но составители сборников добросовестно пишут: *Адзума хан таю буси* («Баллада таю второго разряда из края Адзума»), а к последующим нескольким балладам приписывают: «Сочинение того же автора».

Впрочем, в сборнике есть также несколько авторских произведений с указанием имён или псевдонимов мужчин – сочинителей баллад: Торая Ёсимото, Торая Эйкан и др. В сборнике «Опавшая сосновая хвоя» есть большой атрибутированный цикл под общим названием «Баллады старинные и нынешние» (*Кокин буси*), принадлежащие кисти одного автора, именующего себя Кокин Синдзаэмон. Кокин в данном случае шуточный псевдоним – забавная фамилия с аллюзией на классическую антологию X века. «Собрание старых и новых песен Японии» (*Кокин вакасю*), а Синдзаэмон – настоящее имя.

### Заключение

В отличие от гравюр-*сюнга*, культивировавших в основном обценную тематику, песни-*коута*, хотя и окружённые эротическим флёром, были по-своему чисты и целомудренны, являя собой привлекательную, но скорее идеальную, чем материальную, сторону жизни «весёлых кварталов» как обители наслаждений. Конечно, в них присутствует эротический компонент, но нет и следа непристойности. Это подлинная лирическая поэзия, достигающая порой необычайно высокого накала исповедальности, что вполне объяснимо, если вспомнить, из какой пучины унижения и страдания звучат голоса юных *дзёро*. В то же время *коута* являются также уникальным по полноте источником, освещающим быт и нравы «весёлых кварталов» на фоне

богатейшей народной культуры эпохи Эдо. Уже в Новое время *коута* неизменно оставались основой песенного репертуара гейш и танцовщиц *майко* в историческом квартале Киото Гион. Следы их влияния прослеживаются в романтической поэзии *синтайси* эпохи Мэйдзи. Наконец, многие *коута* вошли в репертуар *энка*, нового эстрадного песенного жанра, получившего развитие в XX веке. Без сомнения, японские и западные исследователи ещё долго будут открывать для себя всё новые и новые культурные слои в этой малоизученной области песенного фольклора.

### БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. Л.: Художественная литература, 1940.
- Добролюбов Н.А.* Замечания о слоге и мерности народного языка // Полн. собр. соч.: В 6 т. Т. 1. М.: ГИХЛ, 1934.
- Киндай каё: сю: (дзэн) : [Полное собрание песен Нового времени (эпохи Эдо)] / под ред. Цукамото Тэссан. Токио, Ариакэ-до, 1927.
- Конрад Н.И.* Избранные труды. Литература и театр. М.: Наука, 1978.
- Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1967.
- Песни гейш / пер. и комментарий А. Долина. М.: Эксмо, 2009.
- Потебня А.А.* Из записок по теории словесности. Харьков: б/и, 1905.
- Хираяма Кэн.* Коута Эдо сампо : [Прогулки в Эдо с коута]. Токио: Риппу сёбо, 1988.
- Buckland R.* Shunga – erotic art in Japan. London: The British Museum Press, 2010.
- Dalby Liza.* Little Songs of the Geisha. Berkeley: University of California Press, 1983.
- Hughes D.W.* Traditional Folk Song in Modern Japan: Sources, Sentiment and Society. Brill Academic Publishers, 2008.
- Hughes David W.* Traditional Folk Song in Modern Japan: Sources, Sentiment, and Society. Global Oriental Ltd., 2008.
- Lancashire Terens.* An Introduction to Japanese Folk Performing Arts. (SOAS Musicology Series). 243 pp. Farnham and Burlington, 2013.
- Longstreet S. and E.* Yoshiwara: the Pleasure Quarters of Old Tokyo. Ch.E. Tuttle Company, 1988.
- Matsuhara Iwao.* Min-yo – Folk Songs of Japan, Tokyo, Shinsei-do, 1927.
- Worldfolksong.com. URL: <http://www.worldfolksong.com/songbook/japan/hauta-kouta.html> (accessed: 12 January 2019).

### REFERENCES

- Buckland R. (2010). Shunga – erotic art in Japan, London: The British Museum Press.
- Dalby L.C. (1983). Little Songs of the Geisha, Berkeley: University of California Press.
- Dobrolyubov N.A. (1934). Zamechaniya o sloge i mernosti narodnogo yazyka [Notes on the Style and Meter of the Folklore Language]. Complete Works in 6 volumes. V. 1, Moscow: Gosudarstvennoye izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury. (In Russian).

- Hirayama Ken (1988). Kouta Edo sanpo [Strolling in Edo with kouta], Tokyo: Rippu shobo. (In Japanese).
- Hughes D.W. (2008). Traditional Folk Song in Modern Japan: Sources, Sentiment and Society, Brill Academic Publishers.
- Hughes D.W. (2008). Traditional Folk Song in Modern Japan: Sources, Sentiment, and Society, Global Oriental Ltd.
- Kindai kayo: shu: (zen) (1927). [Complete Collection of Songs of the Pre-Modern Period], edited by Tsukamoto Tessan, Tokyo: Ariake-do. (In Japanese).
- Konrad N.I. (1978). Izbrannyye trudy. Literatura i teatr [Selected Works. Literature and Theatre], Moscow: Nauka. (In Russian).
- Lancashire Terens (2013). An Introduction to Japanese Folk Performing Arts. (SOAS Musicology Series), Farnham and Burlington.
- Likhachev D.S. (1967). Poetika drevnerusskoy literatury [Poetics of Old Russian Literature], Moscow: Nauka. (In Russian).
- Longstreet S. and E. (1988). Yoshiwara: The pleasure quarters of old Tokyo, Ch.E. Tuttle Company.
- Matsuhara Iwao (1927). Min-yo – Folk Songs of Japan, Tokyo: Shinsei-do, 1927.
- Pesni geish [Songs of the Geisha] (2009). Translated by A. Dolin, Moscow: Exmo. (In Russian).
- Potebnya A.A. (1905). Iz zapisok po teorii slovesnosti [From the Essays on the Theory of Russian Literary Writings], Kharkow, 1905. (In Russian).
- Veselovsky A.N. (1940). Istoricheskaya poetika [Historical Poetics], Leningrad: Khudozhestvennaya literatura. (In Russian).
- Worldfolksong.com, URL: <http://www.worldfolksong.com/songbook/japan/hauta-kouta.html> (accessed: 12 January 2019).

Поступила в редакцию 07.02.2019

Received 7 February 2019

**Для цитирования:** Долин А.А. Песни «весёлых кварталов» как литературный феномен эпохи Эдо // Японские исследования. 2019. №2. С. 40–62. DOI: 10.24411/2500-2872-2019-10011

**For citation:** Dolin A.A. (2019). Pesni «vesyolykh kvartalov» kak literaturnyy fenomen epokhi Edo [Songs of the licensed quarters as a literary phenomenon of the Edo period], *Yaponskiye issledovaniya* [Japanese Studies in Russia], 2019, 2: 40–62. (In Russian). DOI: 10.24411/2500-2872-2019-10011