

ВК

Ю. Л. КУЖЕЛЬ

ЯПОНСКИЙ ТЕАТР
НИНГЁ ДЗЁРУРИ

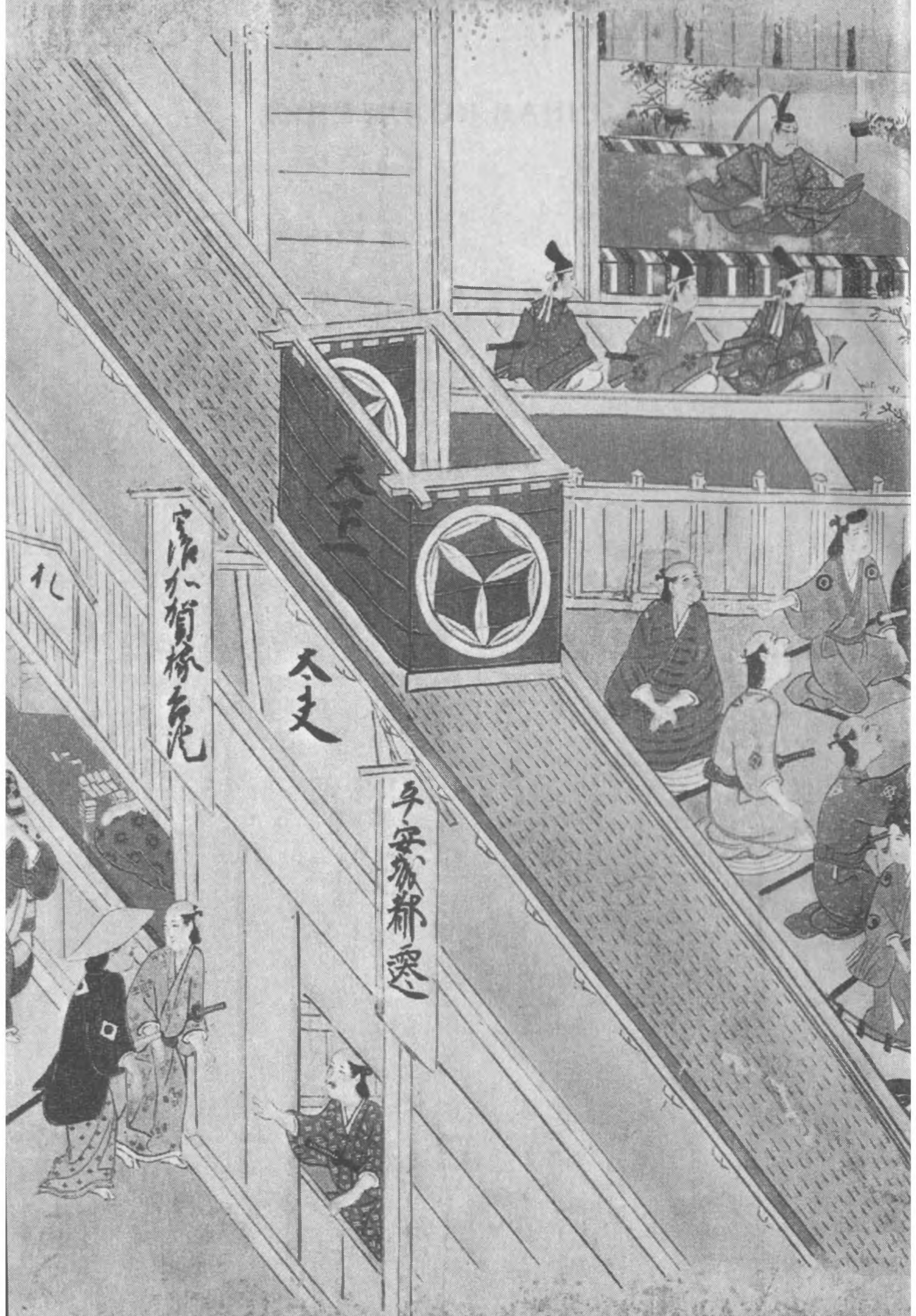
ЯПОНСКИЙ ТЕАТР НИНГЁ ДЗЁРУРИ

Ю. Л. КУЖЕЛЬ



ВОСТОЧНАЯ КОЛЛЕКЦИЯ





Ю. Л. Кужель

ЯПОНСКИЙ ТЕАТР НИНГЁ ДЗЁРУРИ



МОСКВА
ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАТАЛИС»
РИПОЛ КЛАССИК
2004

ББК 85.33(ЗЯп)
К88

Главный редактор серии
А. Р. Вяткин

Кужель Ю. Л.
К88 Японский театр Нингё Дзёрури / Предисл. Т. П. Григорьевой. — М.: Наталис; Рипол-Классик, 2004. — 480 с.: ил. — (Восточная коллекция).

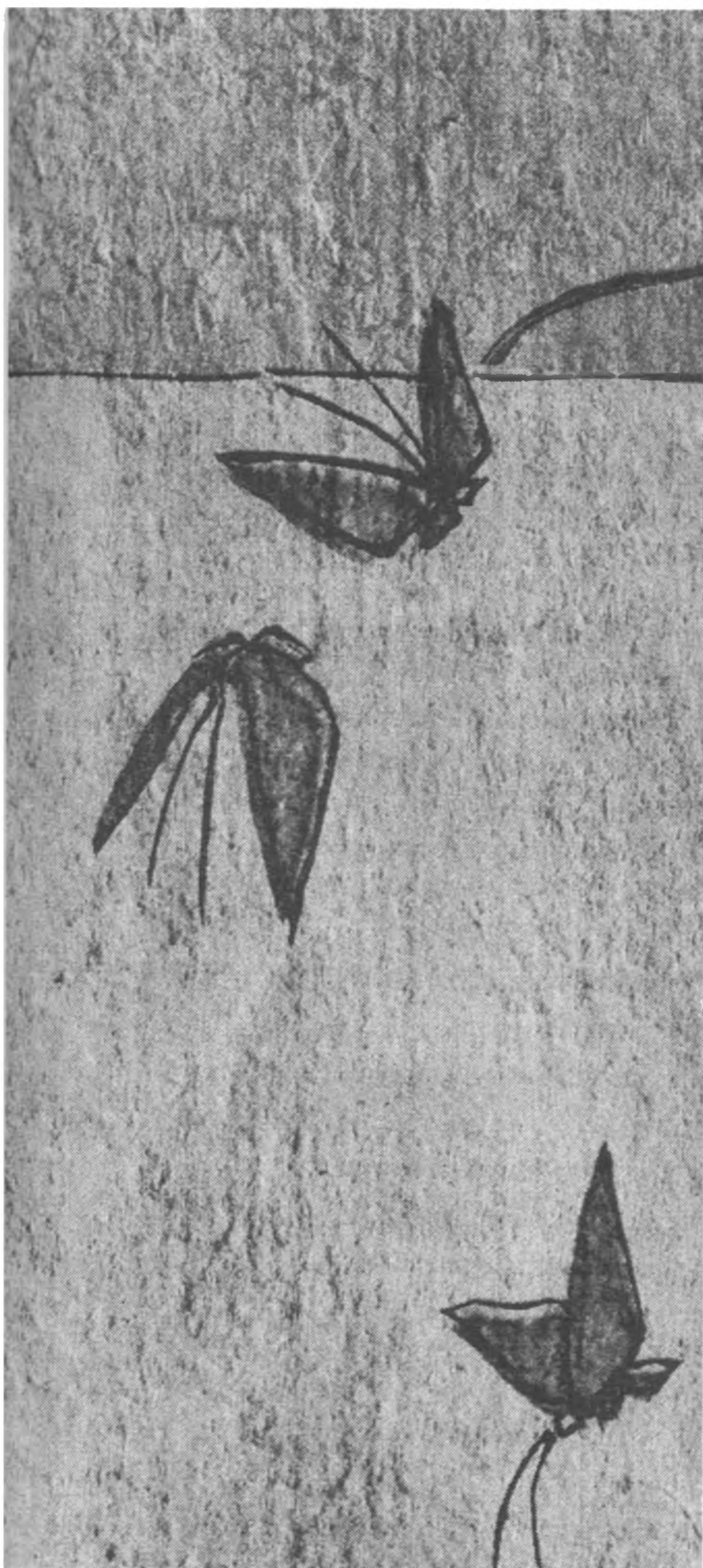
ISBN 5-8062-0167-8

В книге впервые в отечественном востоковедении исследуется японский театр Нингё Дзёрури в связи с формированием городской культуры XVII—XVIII вв. Актуальность работы определяется ролью, которую сыграл кукольный театр и драматургия в становлении горожан — героев нового искусства. Также рассматриваются вопросы происхождения кукол, формирования игрового пространства, сценическое действо, эволюция жанра «дзёрури» и т. д. Книга содержит перевод четырех драм выдающегося драматурга Тикамацу Мондзаэмона. Рассчитана на специалистов-востоковедов, искусствоведов и широкий круг читателей.

ББК 85.33(ЗЯп)

ISBN 5-8062-0167-8

© Кужель Ю. Л., 2004
© Издательство «Наталис», 2004



П
о
с
в
я
щ
а
е
т
с
я

м
о
и
м

у
ч
и
т
е
л
я
м

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие (Т. П. Григорьева)	8
--	---

Театр Нингё Дзёрури в городской культуре Японии XVII—XVIII вв.

Введение.	13
-------------------	----

Глава 1. Театр Нингё Дзёрури и его драматургия как отражение мировоззрения горожан

1. Город, горожане и кукольный театр	29
2. Место «бытовых» и «исторических» пьес в жизни горожан.	49
3. Традиционные мировоззренческие системы и новое учение горожан в пьесах для кукольного театра	63

Глава 2. Куклы и театр Нингё Дзёрури

1. Происхождение японских кукол и кукольного театра	129
2. Японские театральные куклы	144
3. Пространство японского кукольного театра	151
4. Куклы на сцене	164

Глава 3. Рассказчик и театр Нингё Дзёрури

1. Становление жанра «дзёрури» и первые исполнители	176
2. Такэмото Гидаю и театр периода Тикухо	197
3. Искусство театрального рассказчика	204

Заключение	213
----------------------	-----

Приложения

Драматурги XVIII столетия	221
Судьба театра Нингё Дзёрури	237

Краткая история Нингё Дзёрури в датах	240
Словарь японских слов и театральных терминов	243
Наиболее популярные пьесы для кукольного театра.	252
Указатель имен	255
Список использованной литературы	261

Тикамацу Мондзаэмон Драмы

Самоубийство влюбленных в Сонэдзаки	273
Барабан волн Хорикава	305
Самоубийство влюбленных, или Очиток	340
Новогодняя сосна, вырванная с корнем	389
Примечания	452
Summary	478

ПРЕДИСЛОВИЕ

Чем интересна и важна тема, поставленная в монографии? Тем, что дает представление не только о культуре горожан, но и о том периоде японской истории, который менее всего изучен и без которого трудно понять ход японской истории в последующие века. К культуре приобщилось то сословие, которое еще недавно третировалось как низшее. До эпохи Эдо (1603—1867) купечество считалось самым презренным из четырех сословий (самураи — крестьяне — ремесленники — купцы) — в соответствии с самурайским представлением о чести: самураю зазорно заниматься торговыми делами. Но жизнь брала свое, и менялись ценностные ориентиры. Не то чтобы появился культ богатства, но оставшиеся не у дел самураи уже не могли не считаться с купечеством. Те же в свою очередь, избавляясь от комплекса неполноценности, приобщались к культуре, определяя ее характер.

Иначе литературные таланты, как Тикамацу Мондзаэмон, не придавали бы чаяниям горожан такого значения и не посвящали бы им свои драмы. Тикамацу не случайно называли японским Шекспиром, не потому, что он чем-то похож на него, а потому что занимал и продолжает занимать столь же почетное место, и не только в японской культуре.

Шаг за шагом показывает автор, на какой основе возник театр Дзёрури, чем отличался и что унаследовал от древней традиции, от классического театра Но; чем отличались взгляды горожан от взглядов тех, кто прежде определял характер культуры, а в чем остались верны традиции. В работе отмечается двуединый план психологии и культуры горожан, которая, несмотря на разительные перемены, в чем-то сущностном оставалась неизменной. Говоря словами прославленного поэта Мацуо Басё, жившего в том же XVII веке: «Без Неизменного (фуэки) нет Основы. Без Изменчивого (рюко) нет обновления» — одно обуславливает жизнь другого. Если искусство отрывается от корней, оно теряет основу и вырождается, но вырождается и в том случае, если не считается с переменами в реальной жизни. Постоянно подчеркивается двуединая природа сущего, проявление закона Неизменного в Изменчивом (фуэки-рюко) на любом уровне.

Ценность исследования — в умении показать одно через другое, исходя из «недуальной модели» мира как формообразующего начала. Движение происходит вокруг единого центра или вертикальной оси, происходит естественным образом, как один виток дерева находит на другой, не теряя связь с корневой системой, что и позволяет дать целостную картину, философское осмысление Пути искусства (гэйдо). Поставив в центр исследования кукольный театр Дзёрури, автор связывает его с целым циклом вопросом, показывает на конкретных примерах, что изменилось в их эстетических пристрастиях, что осталось неизменным. Образуется своего рода моноцентрическая модель: вокруг единого центра — умонастроения горожан — разворачиваются круги, каждому из них посвящена отдельная глава. И в этом достоинство книги — в смысловой и структурной сообразности.

Трудно понять новое искусство, не обращаясь к мировоззренческой традиции. Три основных религии обусловили образ мышления и психологию горожан. Это исконное Синто — Путь богов-ками, которое называют «корнем» дерева жизни, а конфуцианство и буддизм — ветвями и плодами. Невозможно одно оторвать от другого: без корней не появились бы ветви и плоды. Они смогли стать единым деревом, потому что не подменяли функции друг друга. Синто обожествило Природу и человека, соединив их в живой организм. Конфуцианство упорядочило пять пиков отношений между людьми. Буддизм укрепил в человеке чувство нравственной ответственности за содеянное, мысль о карме и веру в возрождение в Чистой земле Будды Амида. Все три учения потому и смогли стать единым мировоззрением горожан («три учения в одном» — «санкё итти») и породить свое «Учение о сердце» (Сингаку), чью суть отразил его приверженец Сёо, современник Тикамацу: «Если у Вселенной одно сердце, значит, каждое сердце — Вселенная».

Этому же мироощущению соответствует содержание и стиль пьес «дзёрури». Благоговейное отношение к Природе сказалось на выборе для театральных построек естественного материала, а синтоистские святилища служили образцом для их оформления. Божественные предки, прародители японских островов, оживали на сцене, доставляя горожанам «радость узнавания». От Синто и логика «открытого» актера, и «любование цветами» («ханами») и «любование луной» («цукими»), и почитание солнца, идущее от прародительницы — богини солнца Аматэрасу. В соединении культа луны и культа солнца сказалась та же логика недвойственности, непротивопоставления одного другому.

Иное дело, что в жизни горожан высокие идеи могли терять первоначальный смысл, как это, скажем, произошло с буддийским

понятием «бренного мира» («укиё»). То, что буддисты считали необходимым отринуть на Пути к спасению, горожане сделали источником удовольствия. «Укиё» приобрело значение «изменчивый» вместо «бренный», и само понятие «укиё» стало обозначать манящие извивы судьбы человека в ту счастливую пору, когда «он живет мгновением, весело покачиваясь на волнах неведомого, точно тыква на воде». Но и это в некотором смысле совпадало с традиционным чувством прекрасного, с воспеванием красоты мимолетного (мудзё-но би). Потому и оказывают предпочтение быстро облетающим цветам сакуры, что ощущают Неизменное в Изменчивом. Красоту Небытия (му-но би), которую стремились передать мастера театра Но, вдохновлявшего исполнителей «дзёрури».

Меняется стиль эпох, движение времен, но неизменным остается стремление к истоку, к изначальному образцу. Поэтический прием «хонкадори — следования изначальной песне», можно сказать, носит универсальный характер. И в пьесах «дзёрури» присутствует иносказание, намек, доверие изначальному чувству (ёдзё). Традиционные и паузы в сценическом исполнении, застывшие позы-ката: движение и покой недвуальны, недвойственны: в созерцательном настрое происходит приобщение к давно ушедшему, но истинно-сущему миру. Неизменным остается стремление к извечной красоте Истины (фуга-но макото), подчеркивает автор, хотя само понимание и выражение Истины не могло не меняться.

Если это было и не исчезло из памяти, значит, это есть. То, что причастно Истине-макото, то извечно. В это верили во все времена, начиная с древних. Истина оставалась конечной целью искусства, что и обусловило его непрерывный характер. Автор заостряет внимание на том, почему возник и какую традицию унаследовал театр Дзёрури, показывает, каким образом он следовал единому Пути искусства (Гэйдо). Особенность Пути (кит. Дао, япон. До), будь то Путь искусства или Путь богов, в его непрерывности. С одной стороны, Путь нельзя остановить, с другой — он являет Неизменное в Изменчивом, покоясь на глубине и меняясь на поверхности. Назначение Пути — не противопоставлять, а уравнивать одно другим, не подавлять, а поддерживать — в соответствии с законом высшей Справедливости. Потому и называют Путь моральным Законом Вселенной. Как сказано в китайском Учении о Середине (Чжун-юн, IV в. до н. э.): «Уравновешенность (кит. Хэ, япон. Ва) есть совершенный Путь Поднебесной». Что же позволяет назвать его «совершенным»? Свойство подвижного равновесия, пульсации, присущей всему живому. «Одно инь, одно ян и есть Путь. Следуя ему, идут к Добру» (Ицзин). То есть тогда Нечто сохраняет устойчивость,

когда происходит общение сторон, при том что каждая проявляет себя в полной мере.

В любом деле мастер достигает совершенства, когда, полагаясь на душевную сторону вещей, следует естественному ритму, а не ограниченному представлению о сущем, переиначивая мир по своему усмотрению. Известна условность, символичность театральных форм в Японии, но благодаря Пути условность становится безусловностью или правдой. В театре Но прием «мономанэ» («подражание вещам») означает не правдоподобие, соответствие внешнему облику, а правду изначального чувства, идет ли речь о воине или кипарисе. Все условно в театре Но, кроме естественного, природного ритма «дзё-ха-кю» (медленное вхождение, развитие, быстрое завершение), он и сообщает спектаклю живую пульсацию. И не только в искусстве, в жизни горожанин старался следовать предназначенному Пути (тёнин-до), неукоснительным нормам поведения: честности, искренности, трудолюбию, бережливости.

Потому и смутило Тикамацу стремление актеров упростить стиль игры, прибегая к внешнему подобию, которое далеко от истинного искусства. И автор напоминает о его наставлении: «Искусство лежит не тонкой грани между тем, что есть, и тем, чего нет», что остается невидимым. Ограничиться тем, что лежит не поверхности, значит нарушить Путь искусства. И куклу можно оживить, если, забывая о себе, перевоплотиться в нее, заставить зрителя поверить в происходящее. «Освободившись от эмоций, сотворив Пустоту, надо дать пьесе возможность самой говорить за себя. Когда я достигаю „Му“ (Ничто), это приносит в конце представления неопишемую радость, которая происходит от единения, созданного усилиями кукловода, рассказчика, музыкантов и публики. Это особое состояние избавления исполнителей от самих себя», — ссылается автор на мнение современного рассказчика Комацудаю.

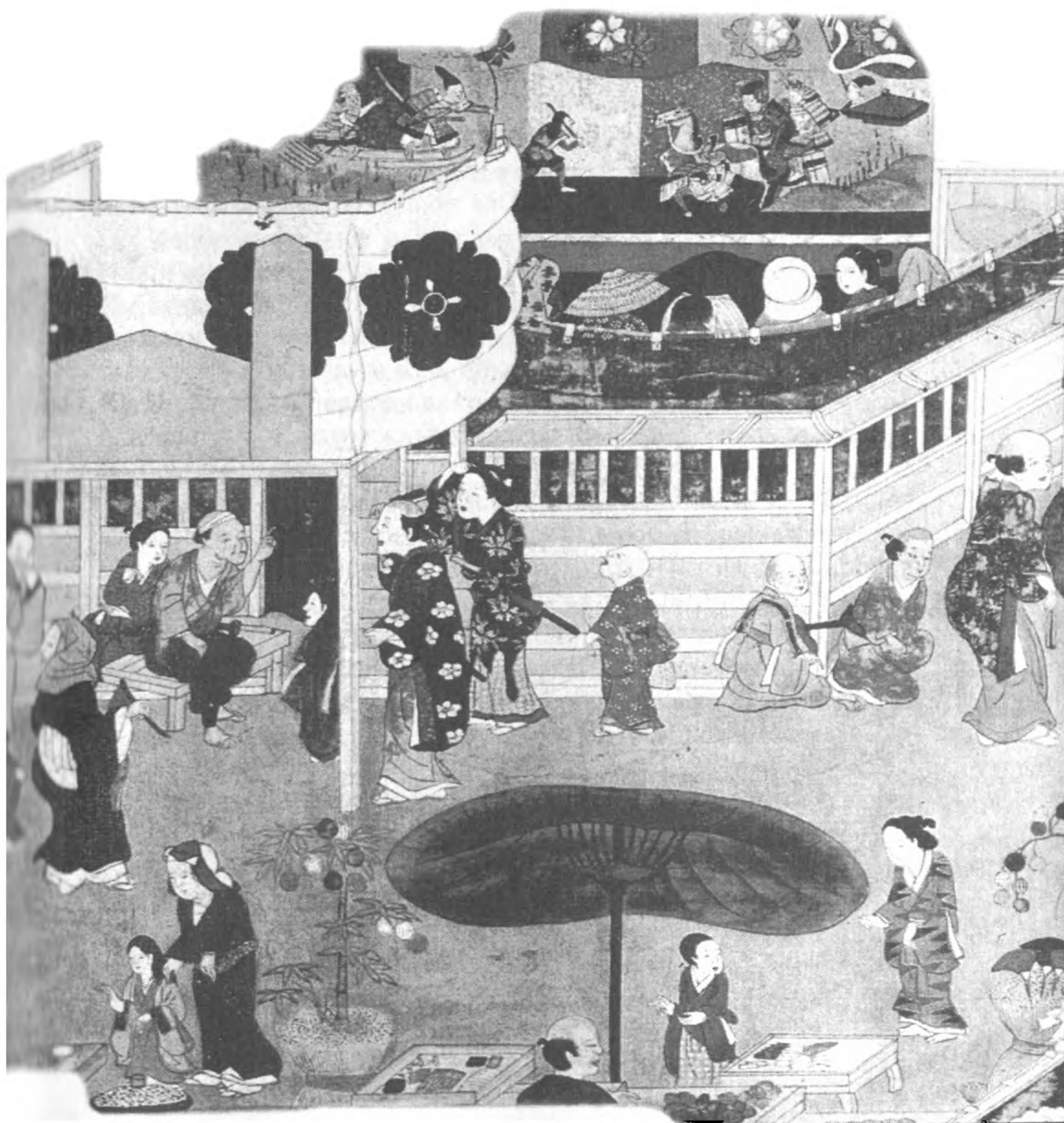
Этому единству настроения служат и казалось бы столь непохожие «исторические» и «бытовые» драмы, дополняя одна другую. «Исторические» драмы пробуждали в зрителе глубинную память и, приобщая его к тому прошлому, которое не исчезло из сознания, восстанавливали целостное переживание жизни прошлой и настоящей. «Бытовые» драмы, эмоционально насыщенные, помогали заглянуть в себя, в собственную душу, сопереживая тем, кто, попав в беду, не в силах ни подавить свое чувство, ни нарушить долг. И они двуедины: нет чувства без долга, и долга без чувства (что позволило автору перевести «нидзё» как человеколюбие, а «насакэ» как сострадание в драмах Тикамацу). Но когда нарушается единство чувства и долга, взаимообусловленность начал, тогда искусство теряет свое

назначение и сходит вместе со своим временем, как это произошло с пьесами «дзёрури» в конце XVIII века.

Когда одна сторона согласуется с другой, а не противостоит ей, возможно восхождение к совершенству и в культуре, и в искусстве жизни: восхождение к третьему измерению, или к Единому (Если иметь в виду, что Три — символ Единого). Оттого такой интерес проявляют современники к традиционным формам искусства японцев, будь то поэзия танка и хайку или театр Но и Дзёрури (Бунраку). В этом интересе дает о себе знать потребность в логике непротиворечивости или целостного существования: согласия с миром и с самим собой, что столь насущно для нашего неустойчивого мира. Это и придает поднятой в монографии теме особую актуальность.

Т. П. Григорьева

ТЕАТР НИНГЁ ДЗЁРУРИ
В ГОРОДСКОЙ КУЛЬТУРЕ ЯПОНИИ
XVII–XVIII ВВ.



ВВЕДЕНИЕ

Японская культура второй половины XVII—XVIII веков¹ определена расцветом всех видов художественного творчества, прежде всего литературы. Ее ярчайшие представители — поэт Мацуо Басё (1644—1694), запечатлевший в трехстишиях единение человека и природы; новеллист Ихара Сайкаку (1642—1693), дерзнувший провозгласить ценность человеческой жизни и радость бытия; драматург Тикамацу Мондзаэмон (1653—1724), воспевший любовь к людям и «живое биение страстей человеческих».

Изобразительное искусство выражено в графике «укиё-э» («картины бренного мира») Хисикава Моронобу (1618—1694), Китагава Утамаро (1753—1806) и других художников, обратившихся к современным нравам и обыкновенным людям. Сюжеты картин поражают своей обыденностью и незатейливостью. Культура этого периода ярко проявилась и в новых театральных формах — театре живого актера Кабуки и кукольном театре Нингё Дзёрури².

Театральный пласт городской культуры Японии XVIII столетия, представленный кукольным театром Дзёрури и его драматургией, оказался настолько мощным, что сформировал новую культуру, которая, используя традиционную систему образной выразительности, создала свою эстетику и стилистику. Кукольный спектакль включал различные аспекты зрелищной культуры, проявил свое реальное бытие в художественном контексте эпохи, донес до публики этические представления своего времени.

Кукольный театр отразил действительность, осуществляя связь со зрителем, которого он сформировал. В новой драматургии воплотились идеи, которыми жил народ, понятия и ценности, которыми он дорожил. Благодаря драматическим произведениям, созданным для кукольного театра, мы познаем духовный опыт горожан, их психологию, эстетические идеалы.

Театр Дзёрури обогатил японскую драматургию превосходными пьесами, принесшими славу национальной литературе. Он свидетельствует об изменениях в мировоззрении горожан, зарождении новых черт, органично вошедших в традиционное сознание. Это был период расцвета японской культуры, и роль кукольного театра того времени в художественном самовыражении городского населения уникальна.

Структура мышления японцев привела к созданию самобытного театра. Их мироощущение, сформированное синтоизмом, традиционными китайскими учениями и буддизмом, породило особый тип художественного творчества, нашедшего отражение в искусстве «играющих кукол», ярко и полноценно проявившего себя на рубеже XVII—XVIII веков в театре Дзёрури и соответствующей драматургии.

В 70—80-х годах XVI века произошло объединение кукольного представления и музыкального речитатива, ранее существовавших отдельно. Источники называют различные имена актеров, впервые соединивших в спектакле кукольное действие, музыкальное оформление и декламацию. Согласно одним данным, это были Мэнукия Тёдзабуро из Киото и кукольник Хикита с острова Авадзи, представившие спектакль-путешествие под названием «По Киото» (*Ямада Сёити*. Бунраку нюмон. С. 32). Другая версия говорит о Кэммоцу, Дзиробэе и Сэссю (*Ураяма Масао и др.* Нихон энгэкиси. С. 75). Канадский исследователь культуры Японии К. Кирквуд (1899—1968) отдает предпочтение Дзёкэю (*Кирквуд К.* Ренессанс в Японии. С. 118).

Одно из ранних свидетельств о кукольном спектакле принадлежит конфуцианскому ученому Хаяси Радзану (1573—1657), посетившему в 1648 году представление и оставившему описание различных персонажей: воинов, простолюдинов, святых и т. д., которые танцевали, сражались, демонстрировали различные чудеса и при этом, по его мнению, выглядели совсем как живые. Особой похвалы ученого удостоился главный кукловод Кохэйта (*Keene D. No and Bunraku: Two Forms of Japanese Theatre*. P. 138).

Окончательное оформление искусства театра Дзёрури в районе Камигата (Киото — Осака) и его подлинный расцвет приходятся на первую половину XVIII века. В создании классической театральной формы, сохранившейся до наших дней,

участвовали многие драматурги, рассказчики, кукловоды, но самыми выдающимися были Тикамацу Мондзаэмон, которого называли «богом среди драматургов», рассказчик Такэмото Гидаю (1651—1714), чье имя стало нарицательным для обозначения манеры ведения действия (*гидаюбуси*) и кукловод Такамацу Хатиробэй (? — 1734). Традиции театра Дзёрури сохранены и поныне, они продолжают двумя труппами — Авадзи и Бунраку³.

Своеобразие театра Дзёрури, его отличие от большинства европейских кукольных представлений состоит в том, что голос, слово куклы принадлежат не кукловоду, а рассказчику (сказителю), сидящему в стороне и нараспев читающему текст за всех действующих на сцене героев под аккомпанемент сямисэна⁴ (музыканты располагаются рядом с рассказчиком). События раскрываются через песенный сказ. Это не столько музыкальное сопровождение, сколько органичное вживание в декламируемый текст. Мелодия и речитатив звучат как единое целое. Вождение кукол (в половину человеческого роста и даже больше) осуществляется двумя-тремя кукловодами по системе «открытого актера».

Несоответствие выразительной системы японского кукольного театра европейскому, качественные различия между ними не означают несовместимость одного с другим. Каждый развивался сообразно своей культуре — глубинным структурам, которые традиционно укоренились в сознании многих поколений и, подвергаясь исторической изменчивости, в основе оставались стабильными. Кукольный театр в XVII—XVIII веках создал оригинальный художественный мир, за которым просматривается многовековая традиция.

При изучении кукольного театра мы исходили из стремления целостного осмысления культуры. Выявление особенного, национального, неповторимого обеспечивает создание подходов для осознания «идеи эстетического единства человеческой культуры» (М. Бахтин).

Мы стремились обнаружить в предмете исследования особенные черты и познать внутренний мир театра, чтобы выйти на понимание общечеловеческого характера японской культуры. Только «факт и чистое своеобразие не имеют право голоса: чтобы его получить, им нужно стать смыслом, но нельзя стать

смыслом, не приобщившись к единству, не приняв закон единства» (*Бахтин М. М. Работы 20-х годов. С. 262*).

Осознание специфического, единичного приводит к пониманию всеобщего и единого, благодаря чему и достигается равновесие сторон. Исходный тезис о культурной целостности эпохи, внутри художественного процесса которой существовал кукольный театр, позволяет проанализировать данное явление в его эволюции и описать событийную канву.

При исследовании сложной и яркой картины японского кукольного театра XVII—XVIII веков мы ориентируемся на гуманистические ценности, духовную жизнь человека, его образ мышления и мировосприятие. В центре внимания находится человек как субъект культурных процессов, его эстетический опыт, который позволяет заглянуть в прошлое и открывает перспективы для изучения проблемы во времени. В сферу интересов включается житель японского города, зритель, для которого создавались и ставились пьесы. Он показан во взаимоотношениях со средой и с присущим ему определенным типом поведения, проявляющимся через культурные модели.

Человек в драматургии «дзёрури» — носитель идеалов своего сословия. В пьесах представлена галерея типов, чья жизнь, сомнения и смятения в основном концентрируются вокруг проблемы «долг» и «чувство», и поступок героя в определенной мере мотивирован тем, какое из качеств его природы в данный момент преобладает (об этом в соответствующем разделе). Высоко ценился момент повторяемости. Установка драм, в какой-то степени, делалась на универсальность, что могло мешать формированию ясной и неповторимой индивидуальности.

Общеизвестно мнение, что в Японии личностные характеристики больше соотносились с групповыми образцами. Доминирующим типом социального поведения был коллективный, а не индивидуальный, что соотносится с корпоративной логикой японцев, при которой личное отходит на второй план, внимание привлекает то, что объединяет. Но необходимо учитывать, что при этом не нарушается баланс связей: индивидуальное не теряет себя в коллективном.

Зритель и театр, зритель в театре, их неразрывность стала фокусом, определившим принцип внутренней организации

исследования. В работе рассмотрен социокультурный слой, представленный городским населением со своим набором норм и правил. «Сами *тёнин* (горожане. — Ю. К.) имели свои собственные, весьма точные и определенные представления о том, что такое хорошая книга, хорошая картина, хорошая пьеса и... что такое хорошие манеры» (*Сэнсом Дж.* Япония: краткая история культуры. С. 505).

Недуальная модель мира, который воспринимался как «взаимопроницаемость и взаимодействие» инь-ян (темное и светлое начала), «архетип мышления» японцев, не могла не сказаться на структуре художественных принципов, положенных в основу театра Дзёрури.

«Открытая система» кукловогождения предполагала союз куклы и актера, нераздельность двух исполнительских культур, когда одно перетекало в другое. Универсальный закон соответствия соединял разнородные элементы — живое и неживое, неизменное и изменчивое, которые в спектакле достигали состояния равновесия.

Развитие кукольного театра шло с соблюдением законов традиционализма. Следование старым образцам свидетельствовало о непрерывности Пути (*дао*) и правильности выбранного направления. Разрушение традиции было недопустимо, поскольку всякая разорванность, прерывистость противостояла идее Пути.

Обращаться к истокам призывал поэт Ки-но Цураюки (ок. 882—945) в предисловии к антологии стихов «Собрание старых и новых песен» («Кокинсю», 905): «Песни Ямато! Вы вырастаете из одного семени — сердца — и разрастаетесь в мириады лепестков речи — в мириады слов» (*Конрад Н. И.* Японская литература в образцах и очерках. С. 97). Его мысль развил составитель «Новой Кокинсю» («Синкокинсю», 1205) Фудзивара Тэйка (1162—1241), который изложил принцип «хонкадори» (следование изначальной песне) в поэтическом трактате «Киндайсюка» («Прекрасные песни нашего времени», 1209): «Слово тоскует о старине, душа ищет новизну...» (*Бреславец Т. И.* Традиции в японской поэзии. С. 55). В дальнейшем он уточнил, что «приемом хонкадори следовало пользоваться, не нарушая Середины: не слишком следуя за тем, что было, и не слишком отступая от него» (*Григорьева Т. П.* Японская

художественная традиция. С. 167). Цель искусства — не отрываясь от истоков, донести вечный дух прекрасного.

Закон традиционализма углубил поэт Басё, который сформулировал идею «фуэки-рюко» (неизменное — изменчивое), выявив неизменное в меняющемся мире. «Фуэки» — это всеобщее, незыблемое, не ставящееся под сомнение, не зависящее от преходящего. То, что отмечено вечностью, не подвержено мимолетному изменению и всегда трогает сердце независимо от настроения. В основе «рюко» лежит дух перемен и новизна. Вечность бытия и преходящий характер явлений — суть понятия «фуэки-рюко», в котором воплотился закон недугальности мира.

«Изменчивое» и «неизменное» вобрали в себя сущность жизни и сопряжены с мироощущением горожан и создаваемого для них искусства. В кукольном театре «неизменное» проявилось в незабвении прошлого, следовании традициям и сложившимся канонам как на уровне текстов, так и исполнения, а «изменчивое» — в новизне темы, современных сюжетах, «обыденности» материала (имеются в виду «бытовые» драмы) и характере игры.

Кукла представляет собой законченное творение мастера, однако в руках кукловода она оживает и подвергается изменению. Сам же актер не отходит от канонов роли, но его игра подвижна, зависит от дара и интуиции.

Формирование кукольного театра связано с движением в обе стороны — к «неизменным» основам и «изменчивому» настоящему при сохранении баланса, когда одно уравнивает другое. Театр Дзёрури использовал опыт предшествующей театральной культуры и, оживив старое, создал новое искусство, обладающее удивительной жизнеспособностью.

Известные рассказчики Дзёрури, заложившие основы жанра и превратившие театр в высокое искусство, Удзи Каганодзё (1635—1711) и Такэмото Гидаю обращались прежде всего к истокам — старым «дзёрури», а также к театру Но, следуя принципу «хонкадори». «В Дзёрури у вас нет учителей. Считайте Но единственным прародителем искусства», — учил Каганодзё в своих теоретических рассуждениях (*даммоно*) (Кин Д. Японская литература XVII—XIX столетий. С. 167). Понятно желание Каганодзё поднять Дзёрури, тогда еще достаточно молодой театр, до высокого уровня Но, из богатой эстетики

которого были заимствованы такие категории, как *курай* и *хакоби* (о них речь в соответствующем разделе), а также драматургический принцип *дзё-ха-кю* (вступление — развитие — быстрый темп) — последовательное нарастание «эмоциональной силы». Кроме того, Каганодзё ввел в тексты «дзёрури» музыкальные знаки из лирических драм «ёкёку». Он же уподобил пять актов «дзёрури» композиционной структуре драм Но — *годан*, в основе которой лежало пять поворотов сюжета, пять появлений персонажей на сцене.

Драматургия кукольного театра формировалась во взаимодействии и под влиянием пьес Но. Есть основания считать, что «бытовые» драмы театра Дзёрури восходят к драмам Но из цикла «житейских», сюжет которых представлял событие из повседневной жизни, а персонажами были простые люди. В основе пьес лежали пять типов связей, регулирующих отношения между людьми, воплощался один из пяти видов моральных обязанностей, демонстрировался пример следования долгу или нарушения его. Пьеса была призвана назидать и поучать (*Конрад Н. И.* Избранные труды. Литература и театр. С. 371—372).

Кукольный театр заимствовал у Но основные черты: канonicность, синтетичность и символизм. Однако если зритель театра Но находился в «состоянии отстраненного созерцания сценического события как события космического» (*Анарина Н. Г.* Японский театр Но. С. 194), то зритель театра Дзёрури наблюдал свое отражение в «зеркале жизни», представляемом на сцене, что свидетельствовало о новом принципе «театральности».

Гидаю был первым из рассказчиков, который пошел дальше, следуя мудрости: «Тот, кто, повторяя старое, узнает новое, может быть наставником [людей]» (Древнекитайская философия. Т. 2. С. 144). Он воплотил в искусстве Дзёрури идею «фуэки-рюко». Творчески усвоив прошлый опыт и обратившись к корням, питавшим японский театр, Гидаю создал манеру исполнения «*тору*» — современный стиль, который нашел отклик у зрителей того времени и используется до сих пор под названием *гидаюбуси*. Гидаю показал, что между прошлым и настоящим нет разрыва, надо только определить ту середину, которая бы их объединила: найти и следовать ей, выявлять и выполнять.

Кукольный театр со временем не подвергался сильным изменениям. Жизнестойкость театра определялась традиционным характером развития японского искусства, которому были чужды резкие переходы. Оно эволюционировало в «равномерном ритме», когда новое не отделялось от старого, а оба сосуществовали. При этом сохранялся принцип Середины: соблюдать меру в следовании древним образцам, удерживая все элементы системы в равновесии.

Разнородные виды искусства (манипулирование куклами, песенный сказ, музыка), соединившись на сцене, явили уникальный жанр, представляющий «целостность разного». Совершенство составляющих сопряжено с цельностью отдельного, гармоничным сочетанием непохожего. Каждый элемент театральной структуры самостоятелен и не расчленен, имеет свой смысл в системе и удерживается в равновесии через связь всех компонентов. Развитие целого происходит за счет внутренней динамики единичного, которое переживает состояние «одно во всем и все в одном».

Кукольный театр Дзёрури сформировался на единых эстетических принципах японской культуры, которые обеспечили ему устойчивость во времени. Система литературных и театральных средств выразительности базировалась на выработанных в течение столетий общих законах художественной традиции.

Разностороннее изучение театра в лоне новой культуры позволило нам усомниться во мнении японского культуролога Иэнага Сабуро, что искусство горожан развивалось «не столько по магистральной линии исторического прогресса, сколько устремилось в тупик по побочной дороге», поскольку оно преследовало развлекательные цели (*Иэнага Сабуро. История японской культуры*. С. 12). Мы же считаем, что качественно другим стал дух эпохи, и внимание искусства сосредоточилось на фактической стороне жизни, что привело к изменению ценностных ориентиров. Справедливо заметила Т. П. Григорьева в фундаментальной книге «Японская художественная традиция»: «Интерес вызывало то, что приносило пользу, внимание переключалось с внутреннего на внешнее, на вещный мир, определивший судьбы людей» (С. 288).

Басё, развив эстетический принцип «*каруми*» (легкость, ясность, но не упрощенность и легковесность), начал воспевать

красоту обыкновенного, но, взяв образы из жизни, поднял их до символа, изобразив сущность как она есть (коно мама). В драматургии этот принцип углубился и приобрел полноту звучания в связи с обращением к ситуациям современности, при этом воплотив «извечное сердце Вселенной» (Т. Григорьева).

Стержнем описания стали реалии быта и нравы горожан. Отмечалось тяготение к заурядному, пристрастия лежали больше в сфере обыкновенного, которое осознавалось как самоценность. Повседневность, перемещаясь в центр внимания, становилась ключевой категорией.

Изменение духа эпохи привело к иному пониманию истинности (*«макото»*) — «первоистока» японского искусства⁵. Теперь правду искали не в выявлении «красоты и идеалов», не «в поэтизации изображаемого» (*Боронина И. А.* Классический японский роман. С. 126), а в обыденных вещах, верности фактам. Интерес сосредоточивался на житейских делах. Внимание привлекало то, что лежало на поверхности, а не находилось за гранью непостижимого. Перемены в жизни общества, иное отношение человека к миру и своему месту в нем обусловили изменение метода изображения, но суть оставалась прежней — вызвать сопереживание и сопричастность. Сосредоточенность на единичном приводила к открытию общего. Новый ракурс «макото» углубил понимание этого принципа.

Нереальные вещи, если они способствовали передаче и выявлению «правды духа», тоже соотносились с категорией «макото». Но при изображении сверхъестественных событий акцентировалась не внешняя, чудесная сторона явления, а его глубинная суть. Отвлеченность и условность служили созданию «внутренней» правды, формальное не заслоняло сущностного. В таком понимании правды сказывалось воздействие недуральной модели мира, когда реальное переходило в нереальное. Передать «макото» — это не значит только изображать вещи как они есть, но и выявлять в них скрытое. Категория «макото» включала и фантастическое, которое воспринималось как «эмоциональная правда», «вторичная реальность». Осознание истинного и неистинного, их нерасчлененность породили особый тип художественного мышления, проявившегося в театре Дзёрури.

На базе освоения эстетического опыта прошлого, национальных традиций выстраивалась городская культура, ход развития и оригинальный характер которой определяло сословие горожан.

Картина японской театральной культуры представляет собой не изолированное, а тесно связанное с жизнью города и его обитателями явление. И когда в сёгунской столице Эдо стали сосредотачиваться источники богатства, торговли и финансов, открылись торговые предприятия, укрепились позиции купцов, туда же переместился кукольный центр.

Городская культура раннего Эдо не сформировалась в местных условиях, а была привнесена из района Камигата. После первой волны переселения купцов в Эдо потянулся народ из восточных провинций, вспыльчивым и откровенно боевым характером отличающийся от более или менее воспитанных выходцев западных областей.

Культурная миграция на восток страны способствовала активизации там интеллектуальной жизни. «Эдо превратился в крупный общественно-политический центр страны. Так как все феодальные князья оказались вынуждены периодически жить в Эдо, они сооружали себе особняки, что притягивало в город торговцев и ремесленников. Эдо быстро превратился в крупный процветающий город, поэтому сюда стекались также ученые и художники, и в конечном счете он стал центром литературы и изящных искусств» (*Tsuda N. Handbook of Japanese Art*. P. 218. Цит. по: *Кирквуд К. Ренессанс в Японии*. С. 248). Но в новой сёгунской столице не произошло такого расцвета кукольного театра, как в Осака. То, что имел Эдо, было отблеском славы высокого искусства осакских театров Дзёрури.

Знаток японского театра Миямори Асатаро объяснял последовавший за подъемом и расцветом кукольного театра его упадок прежде всего отсутствием основного элемента, сделавшего этот театр уникальным, — драматургии, которая могла бы на новом этапе выражать мысли и чаяния современников (*Miyamori Asataro. Masterpieces of Chikamatsu*. P. 250).

Эдоские драматурги в основном строили свои пьесы вокруг захватывающих невероятных событий, поддерживали интерес зрителей к происходящему, вводя в сцены элементы

ирреального. Не было драматурга, который, подобно Тикамацу и лучшим его современникам и последователям, вдохнул бы жизнь в театральное искусство.

В кукольном театре, безусловно, важнейшую роль играет слово, текст, художественный уровень которого всегда был высок. В сознании древних японцев слово обладало магической силой, они одухотворяли его, наделяли душой (*котодама*). Волшебная сила слова имеет для театра значение, которое трудно переоценить. Но так же огромна роль рассказчиков и кукловодов и в целом всех, кто причастен к созданию спектакля, в том числе и самих кукол, имеющих свою историю и проживающих на сцене театральную жизнь.

Задача данного исследования — раскрыть богатство японского театра кукол через обращение к его корням, показать единую эстетическую основу, на которой он сформировался, закономерности и динамику его развития, выявить существование этого театра и сориентированной на него драматургии в японской городской культуре XVII—XVIII веков, а также привлечь внимание к этому ценному явлению не только национальной, но и мировой культуры.

Актуальность работы определяется прежде всего отсутствием в отечественном востоковедении работ по этой теме, а также той ролью, которую сыграл кукольный театр в формировании взглядов японцев в XVII—XVIII веков, и его значением в истории культуры страны.

Новизна исследования связана с возможностью целостного рассмотрения кукольного театра Дзёрури и его драматургии. Предмет изучения берется не изолированно, а в совокупности всех его проявлений. Театр и драматургия познаются в единстве их составляющих. Такой подход потребовал разнообразных знаний и фактов.

Комплексный метод, обусловленный характером материала, позволил рассмотреть проблему во всех аспектах: мировоззренческом, социальном, искусствоведческом, филологическом, дал возможность сосредоточиться на моментах, формирующих искусство «играющих кукол» и драматургию и тесно связанных с развитием городской культуры.

Эмпирический материал обеспечил наглядность, а концептуальный помог проанализировать такое явление, как факт

существования театра Дзёрури в городской культуре, и сформировать о нем целостное представление. Для воссоздания театральной панорамы привлечены данные различных гуманитарных наук: филологии, философии, истории, социологии, искусствознания, что расширило исследовательский диапазон. Материал отбирался с точки зрения его значимости для драматургии, театра и культуры в целом.

Источниковедческая база охватывает широкий спектр наименований, включающих оригинальные драматические тексты, а также исследования японских, европейских и американских ученых, касающиеся различных аспектов культуры изучаемого периода. Привлечение этих материалов помогло вскрыть целый пласт городской культуры.

Кукольный театр и созданная для него драматургия вошли в круг исследований японских ученых в конце XIX века. В их трудах освещаются основные вопросы, касающиеся формирования кукольного театра, творчества драматургов, в первую очередь Тикамацу Мондзаэмона. Это относится к работам одного из первых критиков и теоретиков литературы Цубоути Сёё (1859—1935), внимание которого сосредоточено на сравнительном анализе пьес Тикамацу и Шекспира, а также патриарха японского литературоведения Хага Яити (1867—1927), отмечавшего особую ценность «бытовых» драм Тикамацу. В XX веке исследования японских ученых ширились и сейчас представляют многотомные издания. Среди них монографии Фудзиока Сакутаро, Фудзии Отоо, Фудзимура Саку, Хисамацу Сэнъити, Миямори Асатаро. Ценные наблюдения основоположников литературной и театральной критики были развиты послевоенными учеными — Араки Сигэру, Хиросуэ Тамоцу, Сигэтомо Ки, Ямада Сёити, Сува Харуо. Их исследования позволили создать науку о театре Дзёрури и его драматургии. Ценность этих работ бесспорна, и без них ни западные, ни отечественные ученые не смогли бы приступить к изучению и осмыслению такого явления культуры, как театр Дзёрури. Они явились фундаментом, на котором выстраиваются все последующие исследования на эту тему.

Европейские и американские историки культуры и литературы К. Кирквуд, Дж. Сэнсом, Д. Кин и др., опираясь на работы японских специалистов, открыли западному миру театр

Дзёрури, который, в отличие от театров живого актера Но и Кабуки, до них находился на периферии интересов иностранных ученых. Они расширили исследовательский диапазон, выдвинули новые идеи, проанализировали наследие японских драматургов, прибегнув к сравнительной характеристике творчества Тикамацу и европейских драматургов Нового времени.

Российские востоковеды, начиная с Н. И. Конрада и С. Г. Елисеева, не исследовали театр Дзёрури в комплексе его составляющих, но их работы по отдельным темам, особенно по драматургии, отличаются глубиной мысли и своеобразием подходов. Живую, яркую и научно обоснованную характеристику театру Дзёрури и творчеству Тикамацу дали В. Н. Маркова и И. Л. Иоффе в предисловиях к переводам драм Тикамацу (насколько это было возможно сделать в рамках жанра предисловия); кроме того, общие сведения о Бунраку содержатся в книге Л. Д. Гришелёвой о японском театре.

Автор данного исследования, изучив и обобщив богатое критическое наследие японских ученых, а также западный и отечественный опыт, предложил свой подход, свое видение проблемы, потребность освещения которой и вызвала обращение к теме.

Поставленная задача обусловила структуру работы: введение, три главы, заключение и приложение.

Предметом исследования в первой главе является японский город XVII—XVIII веков и его обитатели — герои нового искусства, а также драматургия, которая рассматривается с точки зрения основных мировоззренческих систем эпохи: конфуцианства, бусидо, буддизма, синтоизма и нового учения горожан — *сингаку* (Учение о Сердце).

Вторая глава посвящена собственно театру Дзёрури — объекту творческой среды, его происхождению, описанию театральных кукол как части пластического и декоративно-прикладного искусства, игровому пространству, его структуре, эволюции и сценическому действию — единству живой и неживой материи.

Третья глава вводит в мир творчества сказителя — одной из основных фигур в театре, роль которого рассматривается в связи с эволюцией жанра «дзёрури», развивавшегося при его

непосредственном участии. Отдельный раздел данной главы отведен самому значительному периоду в истории театра Дзёрури — Тикухо и его основным рассказчикам.

Приложения знакомят с драматургами XVIII века, создававшими свои произведения в период расцвета кукольного театра, с его судьбой и т. д. Во второй части представлены переводы пьес Тикамацу Мондзаэмона «Самоубийство влюбленных в Санэдзаки», «Барабан волн Хорикава», «Самоубийство влюбленных, или Очиток» и «Новогодняя сосна, вырванная с корнем».

Исследования кукольного театра дают возможность выявить специфику существования этого феномена в городской культуре, а также акцентировать внимание на малоработанных вопросах истории японского кукольного театра.

Предпринятое изучение театра Дзёрури и сориентированной на него драматургии — важнейший шаг в создании целостного представления о развитии японской культуры конца XVII — XVIII века, сформированной городом и отобразившей пестроту жизни его обитателей. Именно культурная активность горожан привела к рождению новой литературы и театра.

Культурологическое направление изучения прояснило закономерности художественного процесса, проходившего в исследуемый период, дало возможность осмыслить весь поток творчества в сфере кукольного театра и его драматургии.

Глава 1

ТЕАТР НИНГЁ ДЗЁРУРИ И ЕГО ДРАМАТУРГИЯ КАК ОТРАЖЕНИЕ МИРОВОЗЗРЕНИЯ ГОРОЖАН

1. ГОРОД, ГОРОЖАНЕ И КУКОЛЬНЫЙ ТЕАТР

К началу XVII века в Японии после долгих лет феодальных междоусобиц установился мир, произошло относительное объединение страны. Фактическим властителем стал сёгун Токугава Иэясу, положивший начало третьей сёгунской династии (1603—1867).

Военной опорой режима оставалось сословие самураев, которое наделялось исключительными правами, по сравнению с другими слоями населения. Но в то же время издавались законы, сдерживающие их свободу.

Для закрепления абсолютистского режима дома Токугава была введена система заложничества (*санкин котай*, 1635), которая предусматривала обязательное пребывание в течение года главы самурайского дома в столице Эдо, тогда как семья должна была находиться на родине. Это делалось для того, чтобы экономически ослабить богатых самураев, постоянно держать их под контролем и избежать антиправительственных заговоров. Приметой того времени были красочные процессии самураев на дорогах Японии со свитами, иногда в несколько тысяч человек, что запечатлено, в частности, в драмах Тикамацу.

Прекрасна лошадь!

На ней тюки с поклажей.

Подушки в семь рядов, а наверху сиденье:

С гнутой спинкой, и ножки крест-накрест.

На нем восседает князь молодой.

Сто ри — протяженность дороги Кайдо,

По которой процессия движется в красочном шествии.

Вот воины с копьями обнаженными

И мечами в виде серпа,

И воины с копьями острыми в форме креста на конце.

А на копьях и шлемах выются алые яков китайских хвосты.

Богатый наряд — ярко-красных тонов.

Сразу видно: не обычный народ — самураи,
Утонченна их пища: едят они окуней.

(*Тикамацу М.* Барабан волн Хорикава. Цит по: *Кужель Ю. Л.*
Театр Дзёрури: история развития и драматургия. С. 195).

Но власть самураев все-таки еще была сильна, хотя и положение купцов в обществе укреплялось — «злато и булат» начали свой спор (*Маркова В. Н.* Классический японский театр. Цит. по: *Классическая драма Востока.* С. 553).

В связи с накоплением капитала в промышленности, торговле и ростовщичестве активно увеличивался слой торговцев. Появились оптовые фирмы рисоторговцев, в руках которых находился рынок и городская промышленность. В крупных торговых домах Коноикэ, Итикава, Ёдоя, Мицуи сосредоточивались огромные средства. Многие из них впоследствии разорились, но такие, как Мицуи, сохранились до настоящего времени, являя собой не только пример финансового благополучия, но и моральный образец передачи традиций разумного ведения дел, правил поведения, которые должны были способствовать процветанию дома и развивать в его членах самосознание, ответственность и корпоративный дух, что зафиксировано в «Памятке о репутации горожан» («Тёнин кокэн року», Мицуи Такафуса, 1728) (*Гришелёва Л. Д.* Формирование японской культуры: конец XVI — начало XX века. С. 264).

Существовавшие в тот период правила и предписания для купцов охватывали почти все стороны их жизни и торговой деятельности, указывая на способ заработать деньги и взаимоотношения в обществе. «Купцы, в отличие от самураев, не имеют жалованья и содержат семьи на деньги, полученные от ежедневной торговли. И так продолжается из поколения в поколение. Им приходится быть скромными в одежде, еде, убранстве дома и откладывать на черный день: на случай болезни, пожара или землетрясения. Так как на жизнь они получают от своих клиентов, то нужно брать за любые, самые маленькие сделки. Купцы не должны проявлять неучтивость даже к служанкам и детям.

У самураев свой кодекс, по которому они живут, у крестьян свои сроки посадки и сбора урожая, у ремесленников свои приемы и секреты изготовления предметов, а купцам приходится

каждый день писать счета. Пословица гласит, что рот открыт зря и несчастье может войти в дом, язык тоже может накликасть беду, поэтому никогда нельзя разговаривать с клиентом грубо и оскорбительно» (*Данн Ч. Повседневная жизнь в старой Японии. С. 170*). С ростом торгово-ростовщического капитала усиливалась финансовая зависимость самураев от купечества и ростовщиков, которые с удовольствием обращали доход самураев в виде рисовых пайков в деньги, скупали под определенный процент квитанции на последующие пайки, тем самым загоняя самураев в долги. Согласно «Памятке о репутации горожан», огромное число самураев высокого ранга были должниками пятидесяти богатейших купцов Японии (*Норман Г. Возникновение современного государства в Японии. С. 38*). «Единственная функция горожан состоит в том, чтобы выкачивать самурайские рисовые пайки», — считал историк Хаяси Сихэй (1738—1793) (*Кин Д. Японцы открывают Европу. С. 107*). И хотя по «Княжескому кодексу» («Букэ сёхатто») самураям запрещалось заниматься торговлей, они порой пренебрегали этим, чтобы выжить. Случалось, что самураи вступали в брак с купеческими дочерьми или же за большую сумму усыновляли детей богатых торговцев. Все это делалось для укрепления их пошатнувшегося финансового положения.

В этот период все большее значение в жизни Японии стали играть города как центры оживленной торговли и ремесленного производства. Первым из них считался Осака, за которым закрепилось название «кухни Поднебесной» и «рисовой биржи», а о положении осакских купцов красноречиво говорит бытовавшая в то время поговорка: «Гнев богатых торговцев Осака может вызвать ужас в сердце самураев в Эдо».

Осака — старинный город, ставший к концу XVI века культурным центром и превратившийся в средоточие богатства. Немецкий путешественник Энгельберт Кемпфер, посетивший Японию в 1690 году в составе голландской миссии, писал: «Это крупнейший торговый центр Японии, само расположение которого необычайно благоприятно для ведения торговли по водным и наземным путям. Поэтому в Осака и проживает столь много богатых купцов, ремесленников и предпринимателей! ...Жаждающий роскоши и чувственных

наслаждений может в изобилии их здесь получить. Поэтому японцы называют Осака всеобщим театром удовольствий и развлечений. Театральные представления можно увидеть ежедневно как публично, так и в частных домах» (*Кирквуд К. Ренессанс в Японии. С. 163*). Образно описывал Осака известный новеллист Ихара Сайкаку (1642—1693) в «Вечной сокровищнице Японии» («Эйтайгура», 1688; входит в цикл «Книги о горожанах» — «Тёнин моно»): «Стоя на мосту Нанива, обрати взгляд на запад — сто разных видов откроется перед тобой! Тысячи оптовых магазинов тянутся рядами черепичных крыш, белые стены затмевают снег на рассвете; соломенные кули с рисом громоздятся пирамидами, высятся, как криптомерии, точно горы добра движутся на повозках; на больших дорогах шум такой, будто грохочут взрывы; плашкоуты и баржи без счета качаются на волнах реки, будто ивовые листья на воде осенью; щупы сталкиваются остриями, словно перед вами бамбуковый лес, где притаился молодой тигр; большие счетные книги разворачиваются облаками, счета трещат, как град по стеклу, звон весов заглушает вечерний колокол, ветер вздувает занавески в конторах» (*Иваненко Н. Г. Ихара Сайкаку и его сборник новелл «Эйтайгура» // Китай. Япония. С. 237*).

В Японии было немало таких городов, как Осака. В своих воспоминаниях о посещении Японии в середине XVII века голландец Я. Я. Стрейс¹ писал: «Здесь (в Нагасаки. — Ю. К.) много купцов, ведущих торговлю палисандровым деревом, сталью, оленьими и козьими шкурами, шелком-сырцом и шелковой пряжей, бархатом, камкой, атласом, бумажными тканями, ртутью, сулемой, костью, мускатом и различными другими товарами» (*Стрейс Я. Я. Три путешествия. Цит. по: Мещеряков А. Н. Книга японских обыкновений. С. 315*).

Вышедшее на арену истории сословие купцов, в Европе называвшееся «третьим», а в японской классификации «си но ко сё» (самурай, крестьяне, ремесленники, торговцы), замыкавшее этот ряд, нередко подвергалось презрению со стороны правящего класса. «Трое нищих стоят четырех горожан» — такое изречение ходило в те годы среди самураев. Ученый Нисидзава Дзёкэн (1648—1724) писал: «Народ состоит из людей четырех качеств. Это называется четырьмя сословиями (делениями), которые составляют военные, крестьяне, ремесленники

и купцы... ремесленников и купцов иначе называют горожанами. С древних времен горожане стояли ниже крестьян, и, несмотря на это, с некоторых пор в Поднебесной накопилось золото и серебро и владыками всего золота и серебра и других ценностей сделались именно горожане...» (Цит. по: *Радуль-Затуловский Я. Б.* Из истории материалистических идей Японии. С. 26).

Купцы, отодвинутые в сферу политического бесправия, ограниченные в социальной деятельности, постоянно ощущали несвободу и ущемленность даже в мелочах. По правительственным предписаниям, им не разрешалось носить шелковую одежду, расточительствовать, устраивать роскошные приемы. Время от времени имущество богатых горожан конфисковалось, а шикарно одетых торговцев арестовывали. Так, например, несметное богатство рисоторговца Ёдоя, состоявшее из пятидесяти пар золотых ширм, тридцати шести ковров, особняков, амбаров, складов, золота и драгоценных камней, было изъято по приказу сёгуна (*Сэнсом Дж. Б.* Япония: краткая история культуры. С. 503). Их притязания на такую же блестящую жизнь, какую вели знатные самураи, подвергались критике: «Еда, одежда, предметы домашнего обихода торговцев такие же, как у благородных, а самые богатые купцы пользуются такой роскошью, что даже превосходят даймё (самурай высокого ранга. — *Ю. К.*)», — с возмущением писал известный мыслитель Мотоори Норинага (1730—1801) (*Михайлова Ю. Д.* Мотоори Норинага: жизнь и творчество. С. 126).

Купцы и ремесленники занимали значительное место в жизни страны, хотя, по закону, они не имели достаточных юридических прав, ибо находились на низшей ступени социальной лестницы. Они являлись хозяевами положения во многих областях экономической жизни страны, и это контрастировало с их бесправием. Агава Кэндо в книге «Тиридзука дан» писал: «Хотя формально самураи управляют, а простой народ подчиняется им, в действительности, кажется, живем в такую эпоху, когда всеми делами заправляют выходцы из простых людей» (имеется в виду сословие купцов. — *Ю. К.*) (*Норман Г.* Возникновение современного японского государства. С. 39). Для самураев они были не больше чем презируемая толпа. На эту особенность в положении купцов, их низкий социальный

престиж обратил внимание в XVIII веке профессор всеобщей истории Московского императорского университета Иван Рейхель (1727—1778), который, основываясь на трудах европейцев, писал, что общество делится «...на купцов, которые по большей части великое богатство имеют, однако по древнему и притом постыдному предрассуждению в презрении находятся...» (*Рейхель И.* Краткая история о японском государстве, из достоверных известий собранная. С. 172)². Это же отмечал в начале XIX века мореплаватель Василий Головнин (1776—1831): «Купечество в Японии очень многочисленно и богато, но не в уважении. Купцы не имеют права носить никакого оружия (некоторым купцам позволялось носить один меч. — Ю. К.), однако ж надобно заметить, что звание их лишено почтения, а не богатство: последнее... заменяя все таланты и достоинства, пользуется большими привилегиями и снискивает себе почести» (*Головнин В.* Записки в плену у японцев. С. 395).

Многие князья и даже правительство попадали в финансовую зависимость от торговцев. «Купец еще гнул спину перед феодалом, но прекрасно знал, что тот придет просить его о денежной ссуде. Феодал еще имел право срубить голову купцу, если считал, что тот задел его честь, но купец был спокоен за свою голову, так как знал, что хозяйство феодала, а значит, благополучие последнего в руках его, купца» (*Конрад Н. И.* Запад и Восток. С. 380).

Купцы настолько были уверены в своем финансовом могуществе, что порой им становилась нипочем даже власть феодалов. По крайней мере, купец мог сказать: «Я полагаю, что блеск моего серебра может затмить блеск любого клинка» (*Тикамацу.* Драмы. С. 375). Существуют и документальные свидетельства, высказанные в той же интонации: «Как горожанин, я никогда не носил мечей, но блеск серебра в моем доме согнет любой меч» (*Магуата.* Р. 117. Цит. по: *Накорчевский А. А.* Синто в эпоху Токугава // Синто — путь японских богов. Т. 1. С. 252).

Культурная история этого периода тесно связана с подъемом торгового сословия, которое из-за сложившейся социально-экономической ситуации, а также благодаря своим незаурядным природным качествам — практичности, смекалке, бережливости превратилось в могучую силу. «Их отличительной

чертой были умение и изобретательность, благодаря которым они смогли разработать систему, основать общество и использовать их себе во благо. Они уже создали *дза* (цех), *ракуцу* (свободные порты) и *ракуити* (свободные рынки), превратили золото и серебро в законное платежное средство и, чтобы компенсировать нехватку валюты, печатали бумажные деньги, а также придумали счета для биржевых сделок... усердие, изобретательность, настойчивость и бережливость позволили же преуспеть в делах и торговле, как муравьям в строительстве муравейника» (*Takekoshi E. The Economic Aspect of the History of the Civilisation of Japan. Vol. 2. P. 282. Цит. по: Кирквуд К. Ренессанс в Японии. С. 124).*

Обладая немалыми денежными средствами, купцы искали возможность потратить их с удовольствием. Перед ними открылся ранее неведомый мир развлечений и утех, они устремились туда, где правили любовь и чувственность. Социальная невострегованность торгового сословия находила выход в шумной гульбе, винных излияниях, экспансивной любви. Справедливо замечание Дж. Сэнсома: «Культура горожан в основном была культурой процветающей буржуазии, посвятившей себя развлечениям» (*Сэнсом Дж. Б. Япония: краткая история культуры. С. 505).*

Главным для них стало ощущение праздника жизни, а не бренность или иллюзорность мира, которые проповедовались буддийским учением. Буддийский термин «*укиё*» — бренный мир — переосмыслился, наполнился новым содержанием. «В прошлом слово „укиё“ использовалось для обозначения бренной жизни, в которой все свершается вопреки надеждам человека; теперь же „укиё“ приобрело значение „изменчивый“ вместо „бренный“, и само понятие „укиё“ стало обозначать мнящие извивы судьбы человека в ту счастливую пору, когда он живет мгновением, весело покачиваясь на волнах неведомого, точно тыква на воде», — так пояснил разницу Асаи Рёи в книге «Повесть об изменчивом мире» («Укиё моногатари») (*Кин Д. Японская литература XVII—XIX столетий. С. 107).*

Местом, где купец мог самоутвердиться, насытиться свободой, а через наслаждение почувствовать себя равным самураю, были «веселые кварталы», игравшие особую роль в жизни японского города. Здесь сосредоточивались не только

«дома любви», но и балаганы, ресторанчики, общественные бани, театры. Отгороженный от официального города яркий, пестрый мир, обитателями которого были куртизанки, актеры, танцовщицы, фокусники, музыканты, притягивал купцов своей свободой и нерегламентированностью. Здесь они погружались в привлекательную жизнь, где первостепенную роль играл не их общественный статус, а вес кошелька. «Веселые кварталы» того времени, по описанию современника, «днем были похожи на рай, а ночью на царство дракона. Предметы роскоши со всех концов страны прежде всего доставлялись в эти зланные места, необыкновенные ароматы наполняли дома, здесь были всевозможные увеселительные зрелища, гости соперничали в богатстве друг перед другом. Если один тратил сотню, другой выкладывал тысячу монет» (*Эй Биан. Вага ко-ромо эйсэки дзиссю*. С. 141—142). Купцы проводили время в бесконечных любовных похождениях, изошряясь в роскоши.

А вот так рисует «веселый квартал» Тикамацу в пьесе «Самоубийство влюбленных в Сонэдзаки»:

С реки Сидзими, где влюбленных так много,
Как на дне пустых ракушек,
Пронзая сердце, дует ветер любви.
Что ни ночь, освещая фонариком путь,
Темной дорогой любви крадутся влюбленные сюда.
Им в помощь светлячки, что светят круглый год,
И звезды, выглядывающие в дождливую ночь.
По мосту Умэда, мосту сливого поля,
Цветущего и летом,
Идет и простолудин, и горожанин, понявший толк в любви:
Спешат дорогами страстей.
Какое оживленное место этот Новый квартал —
Додзима синти!

(*Тикамацу М. Самоубийство влюбленных в Сонэдзаки // Ку-жель Ю. Л. Театр Дзёрури: история развития и драматургия*. С. 175).

В «городе без ночи» (Фуядзё) находили себе приют и горожане, и переодетые самураи, которым не позволялось посещать подобные кварталы, а танцовщицы, певицы и их многочисленная прислуга и торговый люд обеспечивали им дорогие

развлечения. Сама жизнь в этом «внутреннем городе» походила на театральное представление. Церемониал был чуть ли не как в императорском дворце: богато одетые служанки прислуживали куртизанкам с соблюдением всех правил в соответствии с их табелью о рангах (*Сэнсом Дж. Б. Япония: краткая история культуры. С. 513*).

Впереди юные служанки и девушки-новички,
Все разодеты в пух и прах.
На них иссиня-темные и густо-желтые,
Оттенков бледных и светло-голубых
Шелка узорчатые и с вышивкой.
Окраски разной с набивным рисунком.
Тройной, двойной окрас.
Пестрые шелка лазоревого цвета,
Зеленого, с едва заметной желтизной.
Лиловые шелка, с печалью лет минувших,
И ярко-красные, как маки, которые стирают память.
Вдоль улицы Этиго, цветами яркими ослепляя,
Процессия идет.

(Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 49. С. 292—293).

Церемониал высоко ценился за свою консолидирующую роль, а также за то, что при его исполнении наружу выходили объединенные эмоции, вступали в действие музыка, танец, жестикуляция, подходящие данному случаю. Повседневная жизнь театрализовывалась, сливались обыденное и праздничное самоощущения.

Социальное пространство японского города членилось на внутреннее «*ути*» и внешнее «*сото*». По отношению к основной городской среде «веселые кварталы» выступали как «*ути*» — замкнутые, обращенные в себя, выпускающие всех, кто способен платить, но редко выпускающие наружу своих постоянных обитателей — актеров и гейш. Интравертность этих центров развлечений способствовала созданию особого мира, скрытого от постороннего взгляда. Перейдя границу квартала, горожане вовлекались в атмосферу праздничности и получения удовольствий, менялся их уровень поведения и сознания: из бережливых, постоянно занятых подсчетами и получением

прибыли лавочников они превращались в веселых гуляк, наслаждающихся моментом.

Город давал возможность горожанам ощутить себя не последними людьми на ярмарке жизни и обрести право не только на существование, но и на действие. Открывшийся мир предстал как радостное и жизнеутверждающее зрелище. Желание горожан войти в него привело их в лоно театральной культуры. «Эпоха породила театр, где на первый план вышел представитель „третьего сословия“, который хотел не только жить, но и оправдывать свою жизнь. Горожане хотели не только наслаждаться, но и видеть себя на высоте моральных принципов жизни. Это было естественное чувство бурно идущего вперед класса, в этом проявлялось его самоутверждение. Горожане хотели не только заполучить жизнь в свои руки, но и морально господствовать над жизнью. Они хотели быть не только богатыми, но и благородными» (*Конрад Н. И.* Очерки японской литературы. С. 300—301).

Увлечение горожан кукольным театром отмечал и исследователь дальневосточного искусства Эрнест Фенеллоза, хотя его ироничная оценка вызывает удивление: «Энергия тех молодых франтов, чьи деды завоевывали Корею, теперь тратилась на кукольные представления...» (*Fenellosa E.* Epoch of Chinese and Japanese Art. Vol. 1—2. P. 281. Цит. по: *Кирквуд К.* Ренессанс в Японии. С. 178).

Публика, состоявшая в основном из представителей «третьего сословия», заняла свое место в зрительном зале, имела собственное мнение о спектакле и сама определяла его судьбу.

Театр стал одним из важнейших культурных центров, любимым местом горожан, где они и развлекались, и получали ответы на вопросы жизни, сами включались в театральное действие. Созданный новой культурой театр явился неотъемлемой частью города, вносил в его существование праздничное оживление. Он вошел в мир купцов, торговцев и оказал сильнейшее воздействие на формирование их идеалов, развиваясь в соответствии со вкусами и потребностями этой части населения. Скованные юридическими ограничениями, горожане искали места, где могли бы отринуть их, они хотели обладать ранее недоступными удовольствиями, вкушать новую радость и самовыражаться. Погружаясь в мир лицедейства,

они открывали новые привлекательные стороны жизни. В сфере внимания и привязанностей горожан находились ситуации, соотносимые с реальностью. Театр приглядывался к жизненным трагедиям, стараясь вникнуть в их причину.

Город дал импульс для укрепления положения горожан, он же породил и искусство, вдохновителями которого они стали. Культурный всплеск был вызван появлением нового сословия, заявившего о себе во всех сферах жизни. Его активность способствовала рождению нового театрального жанра. Этим людям, склонным более, чем кто-либо, к практичности, сделавшим установку на реальные ценности и естественность, принадлежала основная роль в формировании городской культуры и выработке позиций по отношению к ней. Хотя горожане и считались людьми низкого происхождения, критерии их оценки художественного творчества были достаточно высоки. Они впервые стали определять ход развития культуры своего времени, к тому же были подготовлены к ее восприятию. Горожане обладали достаточной проницательностью, чтобы объективно и по достоинству судить об искусстве. «...Самые прекрасные продукты эпохи Эдо были доступны и абсолютно понятны людям, находившимся на самой низкой ступени социальной иерархии. Торговцы и ремесленники этого периода, несомненно, были способны оценить первоклассный театр Кабуки и музыку (можно добавить и кукольный театр. — Ю. К.)...», — писал исследователь культуры Хосэгава Нёдзэкан (Цит. по: *Кирквуд К. Ренессанс в Японии. С. 86*)³.

Представители привилегированного сословия тоже были почитателями кукольного театра. Знаменитый самурай Мацудайра после своей смерти в 1695 году оставил дневник, в котором значительную часть составляли записи впечатлений о его посещении кукольных спектаклей. Он любил сам бывать в театре, пересказывать пьесы или слушать их содержание от своих приближенных, которых часто посылал туда. Более того, он устраивал в своем особняке кукольные спектакли для гостей, хотя это не поощрялось властями (*Данн Ч. Повседневная жизнь в старой Японии. С. 57*).

А еще раньше в дневнике одного аристократа, датированном 1614 годом, есть описания впечатлений от посещения

кукольного спектакля «Разверзая грудь Амида» («Амида но мунэвари») ⁴, который проходил под патронажем экс-императора Гоёдзэя, чей интерес к театру был так велик, что некоторые источники считают, что он инициировал использование кукол в спектакле «История девушки Дзёрури» («Дзёрури-химэ дзюнидан дзоси»). Его сын император Гомидзуно настолько высоко ценил искусство кукольников, что ввел в практику присвоение самым выдающимся из них почетных придворных рангов (*Keene D. No and Bunraku: Two Forms of Japanese Theatre*. P. 136).

Иван Рейхель в упомянутой выше книге обратил внимание на распространенность в Японии театральных представлений и отметил их высокий уровень: «Равным образом похвывается и поэзия японцев, особенно же театральная. Украшения их театров великолепны и представляемой материи всегда соответствуют... Вообще веселые и печальные их представления заключают в себе много нравоучительного. Содержание их трагедий берется всегда из знаменательных дел их героев или из жития их святых. Они имеют великое множество театральных сочинений» (*Рейхель И. Краткая история о японском государстве, из достоверных известий собранная*. С. 232—233).

На особое расположение японцев к театру указывали позже и другие европейцы: «Японцы — большие театралы, у них в каждом городе непременно есть спектакль», — писал путешественник Н. Бартошевский (*Бартошевский Н. Япония [очерки из записок путешественника вокруг света]: взгляд на политическую и социальную историю народа*. С. 33—46. Цит. по: *Мещеряков А. Н. Книга японских обыкновений*. С. 350); «...простой народ в Японии очень любит театр, и кажется, нет другого народа, который был бы так страстно предан театру», — отмечал немецкий ученый Эрнест фон Гессе-Вартег (*Гессе-Вартег. Япония и японцы*. С. 105).

Экономические факторы способствовали подъему купечества, которое силой денег ослабляло позиции военно-феодалного сословия. Перегруппировка в фактической значимости социальных слоев привела к изменению самого характера культуры: о себе громко заявило искусство города, ставшее достоянием демократического зрителя.

И если в XVI веке только наметились тенденции зарождения новой культуры, то на рубеже XVII—XVIII веков и особенно в первой четверти XVIII века отмечается ее высокий расцвет, обретение неповторимых и самобытных черт.

В долгом и разностороннем потоке культуры этой эпохи выделяется период блистательного развития кукольного театра Дзёрури и ориентированной на него драматургии. Кукольный театр стал в Японии одним из самых популярных видов искусства и частью общественной жизни благодаря своей доступности широким слоям городского населения, близости их натуре. Духовная тяга к театральным зрелищам была велика, и кукольный театр отвечал культурным потребностям нового зрителя. Он соединил в себе реальность и мир идеальной красоты.

Кроме того, в связи с особым статусом театральных районов «сибай мати» он не был столь скован цензурными запретами. Правда, существовало более ста направленных против театров правительственных предписаний и указов, которые не допускали роскоши в костюмах, оговаривали месторасположение, а главное, регламентировали содержание пьес, ограничивая состав действующих лиц и противодействуя нежелательному влиянию на зрителей. А составляя, например, написание женщинам, авторы всевозможных поучений не забывали особо упомянуть: «актерами, песнями, кукольным театром и другими развратными зрелищами глаза и уши не осквернять» (*Мещеряков А. Н.* Книга японских обыкновений. С. 164). Или: «Коута (песенки. — *Ю. К.*), „дзёрури“, сямисэн и другие подобные развлечения развивают сладострастную новую манеру говорить и наносят ущерб здравому смыслу» (*Каибара Эккэн.* Сэйхоку кико. Цит. по: *Кин Д.* Странники в веках. С. 262).

Мы не располагаем подробным описанием театральных кварталов той эпохи, но, по мнению знатока японской культуры К. Кирквуда, они скорее всего были похожи на те, которые видел Фредерик Треверс в 1904 году: «Вся улица (Театральная. — *Ю. К.*) из конца в конец пылает яркими красками. Помимо фонарей и знамен, на ветру колышутся свисающие шелковые полотнища и цветистые зонты... В одних театрах исполняются драмы с обильным кровопролитием либо комедии,

действия которых, судя по афишам, разыгрываются среди цветущих вишен и лунных отблесков на озерной глади. Но наиболее многолюден и великолепен этот район ночью. Палатки и театры залиты светом, отблески которого падают на довольные лица неугомонной толпы» (*Trevers F. The Other Side of the Lantern*. P. 287. Цит. по: *Кирквуд К. Ренессанс в Японии*. С. 211). Добавим, что, наверное, таким же театральным квартал предстал перед Эрнестом фон Гессе-Вартегом еще раньше: «На этих улицах царит оживление с самого раннего утра и до позднего вечера, потому что японские театры открыты не только по вечерам; представления длятся здесь целый день, и публика, желающая посещать представления, забирается туда всем домом, не исключая и детей, и весь день проводит в театре. Лишь немногие приходят на час или на несколько часов, чтобы видеть только самые интересные сцены или взглянуть на любимых артистов. Если в репертуаре появляется новая пьеса, то во всем городе известно, в котором часу происходят самые интересные действия, и тогда в театре происходит давка. ...Отношение к театру благоговейное. В него входят как в храм» (*Гессе-Вартег. Япония и японцы*. С. 106—107).

О мире театральных кварталов можно судить и по изображениям на ширмах. Они сохранили эпизоды самих представлений с детальной росписью костюмов, причесок, реквизита, с передачей движений, показали публику, увлеченную происходящим действием, а главное, донесли атмосферу праздничности и раскрепощенности (*Николаева Н. С. Художественная культура Японии XVI столетия*. С. 210).

По описанию современников, представление в театре начиналось очень рано, чуть ли не в четыре утра.

Занять места

Вам надо спозаранок.

(Классическая драма Востока. С. 799).

Но, собственно говоря, это был еще не сам спектакль, а ритуальное открытие занавеса, пробные выходы начинающих актеров. И лишь ближе к восьми часам можно было увидеть само представление. Зрители, как правило, приходили заранее, чтобы занять хорошие места, а до начала коротали время в близлежащих ресторанчиках. Там же они собирались после

спектакля, чтобы поговорить о нем и с рассветом отправиться домой, если приезжали издалека (*Данн Ч. Повседневная жизнь в старой Японии. С. 263*).

Российский дипломат Г. де Воллан (1847—1916), посетивший Японию в конце XIX века, отмечал, что еще много осталось театров на старый манер. По заведенным обычаям, которые сохранялись на протяжении столетий, истинный театрал покупал билеты не в кассе, а в чайном доме (*сибай дзя*), расположенном по соседству, и за несколько дней. Свой путь в театр зритель начинал с чайного дома, откуда служитель провожал его в зал прямо до места, снабдив программкой, подушкой для сидения, едой, чаем, лакомствами (*Воллан Г. де. В Стране восходящего солнца. С. 388*).

Для японской публики с закрытием занавеса спектакль не заканчивался. Богатое содержание пьес, насыщенность событиями, яркое выступление актеров, в том числе рассказчиков и музыкантов, становились темой последующего заинтересованного разговора. Отношение к спектаклю было не только как к эмоциональному зрелищу, обладающему сиюминутным воздействием, но как к явлению искусства, вызывающему глубокое переживание и еще долго волнующему человека.

Ритуал, которому следовал зритель, являлся частью общего, освященного временем обряда, без которого для истинного театралы не было спектакля. Эмоциональный накал, рождавшийся в человеке, способствовал естественному вхождению в представление.

Связь между сценой и зрителями была самая тесная и живая — вчерашние городские события сегодня воплощались на ее подмостках. Театр повернулся к реальной жизни, вторгся в нее, эстетически освоил. Актуальное содержание пьес — знак нового этапа японской культуры. Героями становились лица «сегодняшнего дня». Мир города находился в тесной связи с кукольным театром. Зрители приходили в восторг оттого, что присутствовали при воспроизведении происшествий, которые случились накануне и еще были свежи в памяти. Посетители театра оказывались свидетелями драмы, развернувшейся почти на их глазах.

Существуют данные о создании Тикамацу пьес буквально по следам недавних событий: «...в театральной хронике отме-

чено, что Тэн-но Амидзима („Самоубийство влюбленных на острове Небесных Сетей“. — Ю. К.) впервые была поставлена 6 декабря. Рассказывают, что однажды зимним вечером, когда Тикамацу развлекался в кабачке у Синдзайкэ в Сумиёси, внезапно вошел человек, прибывший из Осака и имеющий отношение к театру Такэмото, со словами: „Вчера ночью на острове Амидзима в храме Дайтёдзи произошло двойное самоубийство. Не желаете ли сейчас же вернуться в Осака и воплотить эту историю в „дзёрури“? Тогда послезавтра мы весь день будем репетировать» (*Aston W. A. History of Japanese Literature*. Цит. по: *Кирквуд К. Ренессанс в Японии*. С. 217).

Подобная легенда сохранилась и о написании Кайон Ки (1663—1742) пьесы «Самоубийство влюбленных, или Два пояса» («Синдзю футацу хараоби», 1722) сразу же после событий, всколыхнувших Осака. Кайон мгновенно среагировал на произошедшую трагедию и создал пьесу, которая пользовалась большой популярностью. Тикамацу через полмесяца ответил драмой на похожий сюжет («Самоубийство влюбленных в ночной час Обезьяны» — «Синдзю ёигосин»), но на этот раз в споре между двумя великими драматургами первенство было за Кайон Ки. Доказательством этому может служить и тот факт, что могильную плиту погибших влюбленных Тиё и Хамбэя хотели установить перед театром Тоётакэдза, где была поставлена пьеса Кайон Ки.

Увековечить память прототипов полюбившихся героев было необычно для того времени. В этом намерении зрителей-горожан и признание пьесы, и восхищение персонажами, выходцами из их же среды. Публика того времени активно проявляла свое отношение к спектаклю и актерам. Существовали «группы поддержки», которые бурно реагировали на то, что происходило на сцене. В знак оценки мастерства актеров делались подарки прямо из зала. С особым восторгом публика встречала сцены «митиюки» (путешествие влюбленных) и «кэйгото» (эпизоды с преобладанием танцевального элемента), которые считались «барометром» популярности (*Юда Ё. Тикамацу. Хито то бигаку // Тикамацу*. С. 10). «Во время представления зрители внимательно прислушиваются к игре актеров, покатываются со смеху из-за каждой шутки, проливают слезы при каждой печальной сцене, дрожат от страха, когда на сцене происходят казни

и самоубийства...» (*Гессе-Вартег*. Япония и японцы. С. 109). Такая реакция, которую на рубеже XIX—XX веков подметил Гессе-Вартег, скорее всего, отличала и публику XVIII века.

Существовала и система покровительства кукольному театру богатыми горожанами, проявляющаяся в виде материальной поддержки, пожертвований.

Связь актеров с городскими жителями, потенциальной публикой, устанавливалась еще до представления. После чтения пьесы драматургом (*найёми*) и репетиции без посторонних (*найкэйко*) театральная труппа выходила в город, чтобы объявить о новом спектакле. Это красочное шествие под удары барабана (*матибурэтайко*) устраивалось не только с «рекламной» целью, его идея была глубже: актеры шли на открытый контакт с будущими зрителями, чтобы не только заявить о себе и спектакле, но и подготовить публику к его восприятию.

Это было не стихийное шествие, а тщательно отработанный ритуал, отличавшийся пышностью и торжественностью. Определенное значение играла музыка, где первенство принадлежало большому барабану, магическая роль которого имела древние корни. В соответствии с разработанным ритуалом этот танцевально-музыкальный выход служил тому, чтобы подчеркнуть важность представления. После такого эмоционального «давления» весь город говорил о спектакле и спешил его посмотреть. Уже само шествие актеров носило игровой характер — в город входил праздник.

И у зрителя, и актера, и драматурга было много общего: они стояли на низкой иерархической ступени, подвергались унижениям со стороны власть имущих. Правда, актеры считались самыми уважаемыми среди тех, кому путь в благородное общество был закрыт. Еще в ходу было презрительное название актеров — *каварамоно* или *каваракодзики* — «балаганщики» (причем второе включало иероглиф «нищий»). Предков актеров называли *кавадомоно* — «люди берега реки», так как они жили и давали представления в поймах рек, где из-за наводнений не возводили строений.

«В те времена актеры были париями, и о них говорили в презрительном тоне, как о скоте, т. е. „столько-то голов“. Несмотря на это унижительное положение, низшие классы приходили в восторг от игры некоторых актеров» (*Воллан Г. де*.

В Стране восходящего солнца. С. 386). Они были ограничены в передвижении, не могли надолго покидать театральные кварталы, выступать за их пределами, в богатых поместьях и домах. Но зрители любили актеров, следили за их сценической и внетеатральной жизнью, подражали им в нарядах, прическах, рисунке тканей (это больше касалось театра живого актера), «знали имена и возраст популярных актеров лучше, чем владели швейной иглой» (Сэнсом Дж. Б. Япония: краткая история культуры. С. 521). Регулярные инспекции театров властями не способствовали их свободному функционированию, хотя богатые подношения со стороны владельцев позволяли обходить строгие предписания (Гришелёва Л. Д. Формирование японской национальной культуры. С. 122).

Правда, к концу XVII века ситуация в отношении драматургов стала несколько меняться. В многообразной театральной деятельности появляется фигура автора. В 1687 году современник отмечал: «...слова: „написано Тикамацу“ появляются на театральных афишах. Как это самонадеянно! Если бы он создал книгу стихов или роман, тогда имел бы право написать: „автор Тикамацу“. Я ему ответил: „Полностью с вами согласен, это действительно необычно. Однако дело в том, что в старые времена пьесы отличались плохим вкусом и было сомнительно подписывать: «пьеса написана Тикамацу». Но он многого добился, вернув театр к жизни, и намерен посвятить себя драматургии. Вот в чем дело. И прекрасно, что люди будут знать его имя“». (Keene D. The Battle of Coxinga. Chikamatsu's Puppet Play. Its Background and Importance. P. 34)⁵.

В последней четверти XVII века драматурги выказывали стремление к самостоятельности в творчестве, насколько это было возможно в условиях того времени. В 1680 году Томинага Хэйбэй ввел титул «составитель *кёгэнов*» (вид драматического произведения), а за ним и Тикамацу стал называть себя «автором *кёгэнов*». И это было справедливо. Уже в 1686 году Тикамацу создал одну из лучших своих «исторических» пьес «Победоносный Кагэкиё» («Сюссэ Кагэкиё»)⁶ и удостоился того, что его стали называть драматургом. По свидетельству критиков, «Победоносный Кагэкиё» — наиболее сложная из всех ранних произведений Тикамацу. Она отличалась от старых «дзёрури» «уважением» к сюжету и характеристике персонажей,

а также уменьшением роли музыкального элемента. Диалоги, которых стало гораздо больше, отличались насыщенностью и глубиной (*Мори Сю. Дзёрури то Тикамацу. Нихон бунгаку кодза. Т. 7. С. 134*). Постановка этой пьесы, по мнению Миямори Асатаро, ознаменовала новую эпоху в истории японского театра (*Miyamori Asataro. Masterpieces of Chikamatsu. P. 36*).

Правильность пути, по которому пошел Тикамацу, подтвердилась необыкновенным успехом этой драмы и признанием ее зрителями. Новаторство самой пьесы и манера ее исполнения принесли славу Тикамацу и Гидаю, а в развитии кукольного театра был сделан важный шаг и с точки зрения литературного текста, и сценического воплощения. Именно с постановки «Победоносного Кагэкиё» началась подлинная слава театра Дзёрури, и на определенный период времени она затмила популярность Кабуки. Почти в течение полувека наблюдался расцвет кукольного театра, его «золотой век».

Позже в беседах со своими учениками, которые собраны в театральное эссе «Подарок из Нанива» («Нанива миягэ»), Тикамацу заметил: «Старые „дзёрури“ похожи на нынешние похоронные речи: нет у них ни цветов, ни плодов. Но с самого того времени, как начал я сочинять сначала для Каганодзё, потом для Гидаю, я вложил все свое сердце в мои труды, поэтому и удалось поднять „дзёрури“ на небывалую высоту» (*Маркова В. Н. Мондзаэмон Тикамацу о театральном искусстве // Театр и драматургия Японии. С. 75*).

Новое искусство обращалось к обыкновенному человеку, который проживал реальную жизнь, наполненную типичными бытовыми ситуациями. Активным и деловым горожанам, сосредоточенным на мыслях о процветании и обогащении, были близки острые развлечения, бурные зрелища, ощущение и праздника и трагедии, которое они испытывали в театре.

Общество того времени нередко сотрясали сообщения о самоубийствах влюбленных — *синдзю*, причины которых лежали как в материальной сфере — отсутствие денег для выкупа любимой из «веселого дома», так и в этической — невозможность в этой жизни стать мужем и женой, поскольку у героя чаще всего есть семья или же родители выступают против неравного брака. Трудно сказать, каких оснований для такого ухода из жизни было больше.

Подобное явление так распространилось, что каждое фиксировалось документально — сначала в «Синдзю окагами» («Великое зеркало синдзю»), где зарегистрирована история самоубийств в Осака за 15 лет. А в 1703 году вышла хроника «синдзю» — «Нансуй манью» с указанием фамилий и возраста погибших.

Обычно клятвы верности со стороны любящей женщины выражались в традиционном для средневековой Японии духе: отрубание верхней фаланги мизинца, срывание ногтя были распространены повсеместно и никого не удивляли. Двойное самоубийство влюбленных, ставшее апогеем любовной связи, ее трагической развязкой, впервые зарегистрировано 17 мая 1683 года и, как свидетельствуют современники, потрясло горожан, привыкших к разным доказательствам любви. С тех пор череда «синдзю» не прекращалась, пока не были изданы специальные указы, запрещающие групповые самоубийства, а в 1739 году, по распоряжению сёгуна Ёсимунэ, прекратили показ некоторых кукольных пьес, где сцены ухода из жизни изображались в откровенно-натуралистической манере. Ведь доходило до того, что особо впечатлительные молодые люди, испытав эмоциональный шок, кончали жизнь самоубийством.

Под пером талантливых драматургов, прежде всего Тикамацу и Кайон Ки, которые не были заурядными хроникерами эпохи, моменты, предшествующие уходу влюбленных из жизни, и сама смерть лишены отталкивающей откровенности. Напротив, они проникнуты высокой поэзией и глубоким сочувствием.

Влюбленные прильнули
Лицом друг к другу,
Влажные от слез
Их пряди на висках
От утреннего ветра леденеют...
За их спиною колокола голос —
В соседнем храме утренняя служба.

.....
Светает... Промелькнула эта ночь,
Такая длинная,
Короткая для них,
Их первая супружеская ночь!

(Тикамацу. Драммы. С. 45)

Кукольный театр прочно вошел в жизнь городского общества, так как соответствовал этическим и эстетическим запросам горожан, которых волновали не отвлеченные понятия, а вполне конкретные вещи окружающего мира.

Горожанин принес с собой новое понимание правды изображаемого («макото») — универсального принципа японского искусства. В отличие от старых понятий, правда была «не за гранью видимого мира, а в житейских заботах» (Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. С. 288).

Как уже отмечалось, за многовековую историю японской культуры «макото» наполнялось разным содержанием. В XVIII веке характер «макото» был иным, нежели в предшествующие века. Правду стали понимать как полное соответствие фактам, точность изображения обыденного. Окружающий мир интересовал горожанина, сосредоточенного на земном, с точки зрения его полезности и пригодности для получения наслаждения. Но подобное внимание к факту не могло не вызвать беспокойства такого великого драматурга и теоретика искусства, как Тикамацу, который предостерегал от чрезмерного правдоподобия: «Оно (искусство. — Ю. К.) — вымысел и в то же время не совсем вымысел; оно — правда и в то же время не совсем правда. Лишь на этой грани родится наслаждение искусством» (Маркова В. Н. Мондзаэмон Тикамацу о театральном искусстве // Театр и драматургия Японии. С. 81).

Японская культурная традиция определяла большое значение кукольного театра в жизни города как художественного и духовного центра, где вырабатывались нравственные идеи и жизненные позиции. Сфера воздействия театра кукол распространилась на широкие слои горожан.

2. МЕСТО «БЫТОВЫХ» И «ИСТОРИЧЕСКИХ» ПЬЕС В ЖИЗНИ ГОРОЖАН

Драматургия кукольного театра ориентировалась на интересы и вкусы горожан, чей образ жизни способствовал выработке этических установок. В ней, параллельно с существованием традиционных учений, воплотились новые идеи,

художественный взгляд на мир города, на роль зарождавшейся буржуазии в устройстве общества.

Именно городская культура, несмотря на презрительное отношение к ней со стороны *кангакуся* (проповедников китайских учений) и *вагакуся* (сторонников истинно национального пути в духе синтоистских понятий), дала мощный созидательный импульс для развития новой культуры⁷.

В творчестве самых талантливых драматургов — представителей городской культуры сосредоточились художественные тенденции литературного процесса. Великие драматурги той эпохи, к которым прежде всего принадлежали Тикамацу Мондзаэмон и Кайон Ки, хорошо знали свою публику и, создавая как «бытовые» («*сэвамоно*»), так и «исторические» («*дзидаймоно*») пьесы⁸, понимали, что горожане, которые составляли зрительское большинство, хотят видеть и сегодняшнюю жизнь, и события далекого прошлого, пленявшие их своей героичностью.

Известный знаток средневековой культуры и ее традиций Нитобэ Инадзо в своей книге «Бусидо» (1907) на основе изучения источников писал: «Народ имел бесчисленное количество способов развлекаться и одновременно получать информацию: театры, кабинки рассказчиков, помосты проповедников, декламация под музыкальное сопровождение, романы — и всегда в основе сюжета лежали истории о самураях... Приказчики и продавцы, затворив по окончании рабочего дня *амадо* (раздвижные ставни. — Ю. К.) своих лавок, собирались вместе, чтобы до поздней ночи рассказывать истории о Нобунага и Хидэёси (правители Японии в XVI в. — Ю. К.), и после нудной работы за прилавком они переносились на поля сражений, пока от усталости их не начинало клонить в сон» (Цит. по: Кирквуд К. Ренессанс в Японии. С. 197).

С приходом в театр Тикамацу и Кайона наряду с темой героического прошлого стали разрабатываться современные сюжеты. Драматурги тяготели к изображению обыкновенных сторон городской жизни — фрагментов быта горожан, подчеркнутых острым взглядом художника. В основе лежала связь с круговоротом событий, которые касались частных аспектов жизни, но достигали высот подлинной трагедии.

Тикамацу и Кайон изображали японский город со всей его причудливостью и многообразием, показывали мир растущего городского сословия. Внимание драматургов привлекали нравы и обычаи, психология и семейный уклад горожан. «Бытовая» драма явилась тем видом искусства, который дал возможность наглядно изобразить конфликты, характерные для эпохи, их возникновение и разрешение.

Отношения персонажей между собой, образ жизни позволяют судить о мировоззрении людей того времени. Справедливо высказывание самого Тикамацу, которое с полным основанием можно отнести к его творчеству: «Драмы — это зеркало, в котором отражается человек с его добродетелями и пороками» (*Тикамацу Мондзаэмон. Драматические поэмы. С. 6*). Пьесы, созданные Тикамацу, отличаются драматизм событий и поэтическая образность. «Бытовые» драмы изображали не героическую личность прошлого, а обыкновенного человека, на которого судьба обрушивается лавиной, и он страдает под ее непосильным бременем. Беспомощность человека перед превратностями жизни трогает и вызывает к сочувствию.

Такова, например, пьеса «Злоключения Югири», написанная Тикамацу по случаю 35-й годовщины со дня смерти известной куртизанки Югири. Невозможность выкупить свою возлюбленную вынуждает купеческого сына Идзаэмона, лишенного наследства, надолго ее покинуть. Югири ничего не оставалось делать, как выдать их ребенка Гэнносукэ за сына богатого самурая Сакона, проявлявшего к ней особое расположение. Узнав правду, Сакон отказывается от ребенка. Идзаэмон и Гэнносукэ вынуждены скитаться и вести нищенский образ жизни. Особенно трогательна сцена встречи тяжело больной Югири с Идзаэмоном и сыном. Счастливый финал пьесы — выздоровление Югири, воссоединение семьи — приобретает особое оптимистическое звучание на фоне других пьес, где события завершаются трагически.

Нетрудно предположить, как трогала эта история горожан. Подобных сентиментальных драм немало в истории «дзёрури». До сих пор отдельно от пьесы «Злоключения куртизанки» (Тикамацу Хандзи) показывают сцену «Песня странницы», которая решена в печальных тонах. О-Юми, узнав в поющей страннице свою дочь, которую она оставила на попечение

родственников, отправившись с мужем разыскивать меч господина, не признается, что она ее мать, так как боится навлечь на девочку беду. Нет предела материнским страданиям, но она не может себя выдать и ради дочери, и во имя выполнения своей миссии. Драматург искусно выстраивает картину мира чувств и переживаний героев.

«Исторические» пьесы, напротив, основывались на фактах, почерпнутых из военно-феодальных эпосов и сказаний. Это хроники, воскрешающие и картины далекого прошлого, и события, не столь отдаленные. В них отражен тот или иной момент в исторической цепи жизни страны, вызывающий драматургический интерес значительностью происходившего и личностями героев. Эти драмы отличает масштабность и величие персонажей родной истории, совершавших необыкновенные деяния. Их сюжет связан с тем, что происходило в стране в определенный момент прошлого, эпизоды ее взаимоотношений с другими государствами, в частности с Китаем. Жизнь народа проявляется в деятельности самурайских кланов. В основу сюжета, как правило, положены исторические факты, зачастую засвидетельствованные в документах.

По воззрениям японцев, мерой достоверности наделено событие, принадлежащее прошлому. Задача искусства состоит в передаче того, что было и должно не исчезнуть, а вернуться: прошлое обладает большей степенью правдивости, чем настоящее.

Драма Тикамацу «Битва Каванакадзима» («Синсю Каванакадзима кассэн», 1712) основана на реальном событии XVI века — битве при Каванакадзима между военачальниками Кэнсином Уэсуги и Сингэном Такэда. Безусловно, Тикамацу интересуется роль людей в этом историческом моменте, но он касается не столько их чувств, сколько поступков. Стратегу Санэцуна важно привлечь на свою сторону опытного воина Кансукэ из стана врага, и он пускает в ход и подлог, и обман, и коварство.

Содержание «исторических» пьес Кайона тоже основано на реальных событиях. Но поскольку власти запрещали изображение фактов, имевших место при тогдашнем сёгунском режиме, Кайон относил действие в далекое прошлое. Так, события пьесы «Ёсицунэ и новая битва Такадати» («Ёсицунэ Син Такадати», 1719) происходят в XII веке, когда разразилась

знаменитая битва при Такадати, описанная в «Сказании о Ёсичунэ». Но из текста ясно, что автор дает драматическую версию осады Осацкого замка в 1615 году.

Интерес к подобным произведениям больше всего поддерживался масштабностью материала. Грандиозная драма «Битвы Коксинга» («Кокусэнъя кассэн», 1715) включала в себя массу необычных событий, происходивших в Японии и Китае. Одна невероятная сцена сменялась другой, одно сверхъестественное деяние следовало за другим. Здесь и убийство императором Го Санкзэем собственного ребенка, которого он только что извлек, сделав кесарево сечение, из чрева матери-императрицы; и встреча императора с двумя бессмертными; и чудесное спасение с помощью волшебного моста-облака; и, конечно, легендарные подвиги Коксинга, отправившегося на свою вторую родину, чтобы спасти Китай от иноземных захватчиков.

Вместе с достоверными фактами в «исторические» пьесы вкраплены и сказочные элементы. Наряду с реально существовавшими деятелями прошлого героями этих пьес были и полупо- легендарные и даже фантастические персонажи. Так, например, в пьесе Тикамацу «Конь на привязи» («Кан хассю цунаги ума», 1724) появлялись призраки в конском обличье, великаны, сверхъестественные насекомые.

В этой пьесе сёгун Минамото, безуспешно пытающийся убить волшебную лошадь-призрака, окончательно изгоняет ее только с помощью занавески с изображением этой лошади, которая хранилась в запечатанном ящике. Там же женский персонаж Котё, безответно влюбленная в Ёринобу, превращается в паука, чтобы погубить свою соперницу Ё-но-найси. Зрители с удовольствием смотрели на сцены уничтожения паутины, опутавшей весь дворец, на разгуливание по дворцу обезглавленной Котё и демонстрацию неимоверной силы стражниками Кинтоки и Цуна. Мир фантазии пленял их воображение и отсылал в мифологические времена.

Тикамацу неоднократно прибегал к описанию неправдоподобных событий в пьесе «Матахэй-заика» («Домомата»). Мазками кисти художника Сюриносукэ «дематериализуется» тигр, который раньше якобы исчез с известной картины и спрятался в зарослях бамбука. Но это второстепенный ход, готовящий зрителя к финальному торжеству искусства и мастерства

художника. Непризнанный своим учителем Тоса Мицунобу, художник Матахэй задумал совершить самоубийство, но, по совету жены Отоку, хочет оставить о себе память в виде автопортрета на каменной бадье в саду учителя. Невероятно, но нарисованный им портрет отображается на противоположной стороне бадьи. Потрясенный Тоса жалуется ученику свое имя, а это — путь к успеху. Более того, с ударом меча учителя по бадье Матахэй обретает нормальную речь.

Драматурги после Тикамацу и Кайона тоже успешно вводили в свои произведения эпизоды о всевозможных чудесах. Они прекрасно осознавали, что зритель хотел видеть в театре и реальную жизнь, а также соприкоснуться с необычайными событиями. В сцене «Дом Томбэя» из пьесы Хирага Гэнная «Чудо на переправе Ягути» («Синрэй Ягути но ватаси», 1776) действующим лицом становится невидимый дух убитого военачальника Ёсиоки. Вызвав у дочери паромщика любовь к своему младшему брату Ёсимунэ, дух Ёсиоки хочет, чтобы брат узнал тайну его гибели: виновником ее был отец девушки. Влияние духа Ёсиоки сказывается и в последней сцене: он подает Ёсимунэ знак вступить в битву без опаски, поскольку с помощью потусторонней силы тот все равно разобьет врага.

Обращение к сверхъестественному делает пьесу другого эдоского драматурга Мацу Канси «История Касанэ» («Мэйбоку Касанэ моногатари», 1790) привлекательной для зрителей. Из чувства ревности и мести дух убитой Такао обезображивает свою сестру Касанэ. И лишь после смерти Касанэ вновь превращается в красавицу.

Определенное место в пьесах занимают всевозможные суеверия, проявления сверхъестественного, истоки которого лежат в синтоистском осознании того, что происходит рядом. В восприятии героев драм окружающий мир, помимо всего прочего, населен существами, обладающими демоническими свойствами.

В первую очередь это относилось к лисам, которые, по поверью, прибегая к чарам, могли принимать облик человека⁹, творить над ним различные заклинания, кружить голову, вмешиваться в его жизнь, меняя ее течение. На эту «странность» лис указывали еще китайцы, которым, как и японцам, лисица представлялась неразгаданной тайной. В общей структуре

миропонимания образ этого животного занимал фатальное место. Лиса являлась человеку не обязательно для свершения плохих дел. Она была способна и на хорошие поступки, становилась божеством, от которого не только ждали вреда, но и надеялись на помощь¹⁰.

По мотивам известной легенды о белой лисице из леса Синода, которая, приняв человеческий облик, вышла замуж и родила сына, ставшего впоследствии известным прорицателем, написана пьеса «Белая лисица из леса Синода» («Асия доман оути кагами», Такэда Идзумо I).

Ясуна Абэ, один из самых способных учеников главного прорицателя, из-за дворцовых интриг не наследует титул своего учителя и не получает секретную книгу гаданий. Его возлюбленная, приемная дочь прорицателя, отчаявшись помочь ему, совершает самоубийство. Опечаленный Ясуна, покинув город, встречается по дороге Кудзунохи, младшую сестру своей возлюбленной. Он влюбляется в девушку. Появление белой лисицы, за которой гонятся охотники (один из них, Акуэмон, давно домогается Кудзунохи), жестокая драка между соперниками, исчезновение Кудзунохи и ее вторичное появление (на самом деле белая лиса приняла ее облик) — все делает эту сцену необыкновенно динамичной. Женитьба Ясуна на «Кудзунохи», рождение ребенка и появление настоящей Кудзунохи и ее родителей еще больше драматизируют действие. Все раскрылось: Кудзунохи-лиса вынуждена исчезнуть. Этому предшествует трогательная сцена ее прощания с сыном Сэймэем, последние материнские наставления. В итоге он становится прорицателем, неоднократно доказывает свою силу, прибегая к помощи матери-лисицы, а в финале оживляет отца, тело которого разрубили Акуэмон и его приспешники.

Эта драма с ярко выраженным традиционным сказочным сюжетом, созданная на фольклорной основе, привлекала зрителей, по-видимому, своей теплотой, лирическим настроением и четкой мыслью о победе справедливости и добра над злом.

Образ лиса-оборотня также появляется в поэтической музыкальной сцене «Путешествие с барабанчиком „хацунэ“» («Митиюки хацунэ но таби») из драмы «Ёсицунэ и деревья сакуры». Место действия — сад цветущей сакуры в Ёсино —

дало название всей пьесе. Лис Таданобу, верный спутник Сидзука, любовницы Ёсицунэ, при звуках барабана предстает в образе человека, веселит свою госпожу, отвлекая ее от печальных дум о Ёсицунэ. Этот необычный барабан, сделанный из шкуры лисы — «хацунэ но цудзуми» («изначальный звук барабанчика»), — по преданию, был завезен из Танского царства, попал к Тайра Масамори, перешел его сыну Тадамори, после ряда перипетий стал собственностью императорской семьи и был пожалован Ёсицунэ за храбрость.

Таданобу повсюду следует за Сидзука, которая не расстанется с этим волшебным инструментом. В последней сцене Ёсицунэ в благодарность за то, что лис помог вернуть Сидзука, дарит ему барабанчик, который дорог Таданобу как воспоминание о родителях — ведь он, оказывается, сделан из их шкур. В финале Таданобу исчезает, поклявшись в вечной преданности Ёсицунэ и Сидзука.

Зрители хорошо знали эту историю с барабанчиком, и ее литературное воплощение трогало их. Введение такого персонажа, как лис-оборотень, делало пьесу очень зрелищной. Пластика кукловодов, управляющих этой куклой, отличалась от движений других актеров. Хотя лис и принял человеческий облик, но манера его поведения, походка остаются лисьими.

Известная драма «Двадцать четыре образца сыновней почтительности» («Хонтё нидзюсико», Тикамацу Хандзи, Миёси Сёраку, Такэда Инаба, Такэда Коидзумо, Такэда Хэйити, Такэмото Сабуробэй, 1766), несмотря на свою конфуцианскую направленность, включает причудливую историю в синтоистском духе о превращениях лисы и ее необыкновенных возможностях. Это свидетельствует о переплетении различных мировоззренческих взглядов в рамках одного произведения, о чем пойдет речь далее.

Военачальник XVI века Сингэн, по преданию, обладал сверхъестественной силой, которой его наделила белая лиса. Ёсикиё, вассал военачальника Удзитоки, устроил охоту за лисой, видимо надеясь, что та тоже сделает его могущественным. В это время подданный Гунта приводит женщину, плененную им во время охоты. Ёсикиё узнает в ней Яцухаси, служанку из сёгунского замка, которой он раньше не раз помогался. Ёсикиё и на сей раз хочет ею овладеть, но тут начинают происходить

странные вещи: все вокруг приходит в движение, потом исчезает великолепный дом, и Ёсикиё остается один в горах среди снегов. Тогда он понимает, что здесь не обошлось без вмешательства лисьей магии.

Одним из главных персонажей драмы «Тамамономаэ асахи но тамото» (Намиока Киппэй, Асада Итё, Ясуда Акэй, 1751) становится золотистая лиса с девятью хвостами ¹¹, пожелавшая занять место Хацухана, приближенной императора. Прибегнув к колдовству, лиса ее убивает, принимает человеческий облик и под именем Тамамо становится императорской фавориткой. Но этого ей мало, и она за обещание сделать ее императрицей, которое дал принц Усугумо, наслала на императора болезнь. И только благодаря молитвенным просьбам главного жреца Ясунари и магической силе меча Сисио коварная Тамамо возвращается к своему прежнему облику девятихвостой лисы и спасается бегством. По пути к своей норе она демонстрирует чудеса превращения в деревенскую девушку, бога-громовика, куртизанку или же снова возвращается к любимившемуся ей облику Тамамо ¹².

Чтобы оградить себя и своих близких от духов зла, требовалось немало усилий и приходилось прибегать к колдовству, чарам, различным формам заклинаний.

Рождение злодея Ирука («Горы Имо и Сэ, или Наставления женщинам о семейной жизни») объясняется вмешательством сверхъестественных сил. Мать Ирука зачала его, по совету прорицателя напившись крови белой оленихи, и победить Ирука можно, только смешав кровь оленя с черными копытами — с кровью ревнивой женщины. Появление Ирука и потеря им необыкновенной силы лежат в сфере ирреального.

Описания чудесных явлений встречались и в поздних кукольных драмах. В 1875 году в театре Бунраку была поставлена пьеса «Чудо богини милосердия Каннон в храме Цубосака» («Цубосака Каннон рэйгэнки», Какотика), где богиня милосердия Каннон, потрясенная любовью и преданностью друг к другу молодой супружеской пары, покончившей жизнь самоубийством, возвращает их к жизни, а слепому мужу Саваити дарует зрение.

С точки зрения конфуцианства, неконтролируемые проявления чувств были непростительны и не допускались.

И буддийский монах Кэнко-хоси в «Записках от скуки» («Цурэдзурэгуса», XIV в.) писал: «Мудрый человек удивительных историй не рассказывает» (Кэнко-хоси. Записки от скуки. С. 80). Но в душе человека всегда оставалось много неясного. В своем большинстве народ был склонен к вере в чудеса и привидения, традиции повествования о которых в японской литературе имели глубокие корни («Японские записи о чудесах и удивительных путешествиях» — «Нихон рэйики»; «Собрание повестей о ныне уже давно минувшем» — «Кондзяку моногатари»). Этот пласт ирреального в сознании народа был достаточно мощным, что не могло не найти отражения в театре.

Фантастические легенды о сверхъестественном и невероятном соответствовали духу времени и несколько не шокировали зрителей, которые верили в оборотней, переселение душ, так что воссоздание на сцене чудесных событий не казалось им выдумкой.

Не стоит забывать, что сочетание реального и ирреального — особенность японского искусства, следующего принципу совмещения скрытого и явленного. «Правда искусства в ощущении единства бытия-небытия, когда в реальных вещах есть привкус нереальности», — замечает Т. П. Григорьева, рассуждая о теории Тикамацу Мондзаэмона «о том, чего нет и что есть» («кёдзицу химаку рон») (Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. С. 223).

Условность, которую допускали авторы, была призвана служить отображению «внутренней правды». По мнению ученого Хисамацу Сэнъити, реальное и идеальное нераздельны. «В единстве (*итинё*) действительности (*сядзицу*) и идеала (*рисо*), или в *кёдзицу* заключено своеобразие японской нации» (Нихон бунгаку дайджитэн. Т. 3. С. 755. Цит. по: Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. С. 223).

Было бы несправедливо считать, что подобные драмы создавались в угоду публике, и рассматривать их как смесь нелепостей, курьезов и фантастики. Суеверия, представленные в них, не заслоняли тех идей, которые были стержнем драматургии XVII—XVIII веков, а именно — добродетелей конфуцианской этики (сыновняя почтительность, верноподданнические чувства по отношению к господину и т. п.).

Драматургов, прежде всего Тикамацу, привлекали не столько невероятные события и эпизоды исторического прошлого, сколько мысли и поступки современных им героев. Такие драмы о минувших временах, как «Господин Саймёдзи и сто девушек» («Саймёдзидоно хякунин дзёро», 1703) и «Монах из Сагами и тысяча собак» («Сагами нюдо сэмбики ину», 1714), явно соотносятся с современной Тикамацу действительностью.

Автор отображает историю отнюдь не ради нее самой. Прошлое привлекает его внимание не бесстрашием покоя, не отрешенностью от настоящей жизни. Тем более что оно воспринималось как не преходящее, а всегда существующее, не было разрыва между прошлым, настоящим и будущим. Закон традиционализма, которому следовали японцы, требовал «не возникновения нового за счет старого, а восстановления „старого“ в новом цикле» (Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. С. 128).

Те проблемы, которые появились за несколько десятилетий до создания пьес Тикамацу, волновали и его современников, аналогичные ситуации складывались и во времена драматурга. Доказательством этому является пьеса «Монах из Сагами и тысяча собак». По свидетельству американского исследователя Шайвели, герой пьесы воплощает в себе черты, характерные для военного правителя Японии XIV века Ходзё Такатоки и сёгуна Цунаёси (1646—1709). Оба питали большую любовь к собакам и издавали целые своды законов, охраняющих их права (Shively D. Chikamatsu Satire on the Dog Shogun. V. 18. P. 159—180). Тикамацу обличает мотовство Такатоки и Цунаёси, их пренебрежение к государственным делам. С явным осуждением он описывает сцены посещения горожанами собачьих поселений с целью подношения им своих даров. Абсурдность законов доходила даже до игнорирования положений конфуцианской морали: один крестьянин из Инамура не мог отнести рис в качестве подношения храму по случаю смерти отца, так как новый закон требовал доставить рис в собачье поселение. Тикамацу критически относился ко всем нововведениям сёгуна Цунаёси и не мог не высмеять в сатирической форме всю их нелепость и бессмысленность. События пьесы отнесены в далекое прошлое, но внимание автора приковывало настоящее.

Тикамацу писал «исторические» драмы, в которых герои живут современной драматургу жизнью, их волнуют те же чувства, что и окружающих его людей. Факты истории служили ему фоном для изображения чувств и мыслей людей эпохи. Ретроспективность «исторических» драм зачастую являлась приемом, позволяющим показать жизнь японцев того времени.

Самый значительный драматург второй половины XVIII века Тикамацу Хандзи (1725—1783), склонный к созданию необычных сюжетов, описанию невероятных сцеплений событий, в драме «Двадцать четыре образца сыновней почтительности в Японии» делает зрителя свидетелем происшествия детективного характера: на глазах у всех неизвестный убивает сёгуна и исчезает. Это происходит, когда убийца хочет продемонстрировать действие нового оружия. Все необычно: и диковинное ружье, и убийство первого человека страны (не считая императора). Дальше сюжет развивается по законам жанра «исторической» драмы, где на первое место выдвигается следование долгу по отношению к господину. Два высокопоставленных самурая, ранее враждовавших друг с другом, Кэнсин и Сингэн, клянутся в течение трех лет отыскать убийцу, а в противном случае принести в жертву своих сыновей. Все подчинено поискам убийцы. Помимо основной линии существует множество второстепенных, которые занимательны, но и запутанны. Последняя сцена — «Смерть Досана» («Досан сайго») заканчивается гибелью Досана, оказавшегося убийцей сёгуна, примирением Кэнсина и Сингэна, а также счастливым браком сына одного и дочери другого, которые из-за давней вражды родителей не могли соединиться.

Различие между «историческими» и «бытовыми» пьесами лежит не только в области сюжетов, но также и в характеристике героев. «Бытовая» драма имеет стержнем судьбу человека в обществе, интерес драматургов сосредоточен на сфере человеческих отношений и чувств. «Историческая» пьеса больше уделяет внимания событиям, внешней стороне явлений, а интимный мир остается в тени. Герои «исторических» драм часто лишены индивидуальности — это типажи, олицетворяющие какую-либо добродетель или порок. Основные персонажи этих драм — верный вассал и храбрый самурай. Каждый из

них наделен определенной моральной функцией, и прежде всего гипертрофированным понятием чести, или же обладает необыкновенной силой. Таким, например, предстает Коксинга — отважный воин, способный в одиночку справиться с армией врагов, победить в схватке тигра. Коксинга полностью соответствует понятию героической личности. Он крайне редко поддается человеческим слабостям.

Но среди персонажей «исторических» драм были и такие, чья доброта, великодушие и благородство вызывали особые симпатии и подлинное сочувствие зрителей. Можно сказать, что для горожан того времени они являли образец человечности и были их кумирами. Особым расположением пользовался герой, известный по родной истории и изображенный в пьесе «Сюнкан в изгнании» («Хэйкэ нёго но сима», Тикамацу, 1718). Сюнкан, сосланный на далекий остров за участие в заговоре, благословляет любовь своего верного вассала Нарицунэ и местной девушки-ныряльщицы Тидори. И когда кажется, что освобождение Сюнкана близко, он уступает свое место в лодке Тидори, а сам навечно остается в изгнании.

Женщины города оплакивали судьбу легендарной Акоя («Данноура кабуто гунки», Хасэгава Сэнси, Мацуда Бункодо, 1732), любовь которой к Кагэкиё настолько сильна, что никакие испытания не могут ее сломить. И даже когда Акоя вынуждают играть на традиционном инструменте кото в надежде, что душевные переживания не дадут ей, глубоко чувствительному и музыкальному человеку, исполнить мелодию безупречно и она невольно выдаст себя, Акоя демонстрирует огромное самообладание (сцена «Испытание с помощью кото» — «Акоя котодзэмэ»).

Исторические события и человеческие конфликты, возвышенное и бытовое, трагическое и драматическое соединились в театре подобно тому, как они сочетались в жизни. Система этических представлений в драматургии «дзёрури» обусловлена традицией и эпохой, временем действия драм.

Творчество Тикамацу и других драматургов многогранно, как многогранна сама жизнь. Конфликты, показанные в драмах, порождены действительностью. Основу пьес Тикамацу составляет изображение жизни горожан, которых он поднял до уровня героев, сам оставаясь первым из них. «Тот, кто на

протяжении полувека поставляет здоровые развлечения и увеселения населению большого города, вполне достоин права на признание. Более того, тот, кто облакает эти развлечения в подлинно художественную форму и создает истории, песни и пьесы непреходящей ценности, вполне достоин быть увенчанным лавровым венком... И наконец, тот, кто создал театральный жанр, на протяжении более столетия пользовавшийся огромной популярностью, доставляя удовольствие целому народу, и не исчезнувший даже по прошествии трех столетий, несмотря на конкуренцию бесчисленных нововведений, вполне может считаться благодетелем человечества» (*Кирквуд К. Ренессанс в Японии. С. 183*).

Изучение драматургии «дзёрури», представленной и «бытовыми» и «историческими» пьесами, показывает, что они притягивали зрителей из городской среды, вовлекая их в водоворот событий как прошлого, так и настоящего. Театральная публика остро реагировала на явления современной жизни и на эпизоды исторической давности, понимая и трезво оценивая политические намеки. Зрителей привлекали легендарные герои, которых они не воспринимали вырванными из времени и пространства. В воображении горожан мир прошлого проецировался на реалии современности. Из обширного исторического материала драматургии, и прежде всего Тикамацу, выбирали и воплощали в своих произведениях то, что отвечало умонастроению публики и находило у нее живой отклик. И кроме того, в соответствии с японской художественной традицией, все, что происходило в прошлом и несло налет древности, воспринималось как более реальное и достоверное, нежели настоящее. Степень доверия к фактам, имевшим место много лет назад, была удивительно высока (*Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. С. 300*). Сложившаяся система ценностей требовала опоры на авторитет и предписывала особое почтительное отношение к былым действиям и событиям.

Но прецеденты и аналогии исторической давности, использованные в пьесах, часто пропускались сквозь призму современности с расчетом на одобрение со стороны публики.

Зритель японского города, воспитанный на лучших произведениях драматургии «дзёрури», мог со знанием дела дать им

оценку. Пьесы для кукольного театра приобрели репутацию великого культурного достижения «третьего» сословия, и не ставится под сомнение их ценность как литературных произведений, живущих и самостоятельной, и сценической жизнью.

3. ТРАДИЦИОННЫЕ МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЕ СИСТЕМЫ И НОВОЕ УЧЕНИЕ ГОРОЖАН В ПЬЕСАХ ДЛЯ КУКОЛЬНОГО ТЕАТРА

Формирование культуры Японии XVII—XVIII веков проходило под знаком освоения мировоззренческих систем, сложившихся в прошлом, но трансформировавшихся в соответствии с эпохой, и создания новых учений, адекватных времени. Японская культура отличается в высшей степени самобытностью, но в то же время впитала и другие дальневосточные культуры. Творчески переработав элементы чужих учений, философских воззрений, она естественным образом включила их в себя, подчинила своей системе. «Творящему не страшно никакое заимствование» (*Ильин И. А. За национальную Россию // В поисках своего пути: Россия между Европой и Азией. С. 632*).

Мировоззрение японского народа XVII—XVIII веков отмечено влиянием конфуцианства, бусидо, буддизма, синтоизма и нового учения сингаку. Невозможно познать законы художественного процесса в Японии, не учитывая воздействия этих основных систем на взгляды людей того времени. Японская культура немыслима вне мировоззренческого ядра, которое являло собой систему идей, представлений, имевших корни в предшествующих эпохах, но именно в этот период приобретших особый смысл, поскольку они существовали не сами по себе, а были вплетены в художественную ткань, в частности драматургии, и играли культуротворческую роль.

В VI веке идеи древнего конфуцианского этико-политического учения становятся известны и позже находят своих последователей в Японии. В XIII—XIV веках среди конфуцианцев получает распространение новое течение — неоконфуцианство, или чжусианство (по имени китайского философа Чжу

Си, 1130—1200), которое в период Токугава (1603—1867) стало официальной государственной доктриной.

Конфуцианство обеспечивало стабильность власти и стало залогом прочности. Поэтому его поддерживали и государство, и общество. Конфуцианство было интегральной частью мировоззренческой системы народа, и привлекала в нем не столько глубина философии, сколько этическая направленность, возможность регулирования отношений в семье и обществе. Оно определяло духовную жизнь японцев, широко пропагандировалось среди народа, который узнавал о человеческой природе и ее добродетелях. Родоначальник японской чжусианской школы Фудзивара Сэйка (1561—1619) указывал на необходимость соблюдения пяти конфуцианских «постоянств» («*годзё*»).

Природу «пяти постоянств» изучал и другой последователь чжусианства в Японии — Каибара Эккэн (1630—1714). Его перу принадлежит работа «Популярный учебник Ямато» («Ямато дзोकун»), где приведены в систему различные виды моральных норм поведения человека: беспредельное почитание господина, родителей, служение младшего брата старшему и т. д.

Каибара Эккэн развивал учение о пяти добродетелях, свойственных человеку от природы:

1. *Дзин* — человеколюбие, проявление милосердия и сострадания.
2. *Ги* — долг и справедливость, долг низшего по отношению к высшему.
3. *Рэй* — благонравие, пристойность, почитание высокопоставленных людей.
4. *Ти* — мудрость.
5. *Син* — искренность, правдивость.

Ги неотделимо от дзин (*нин*): изначально пребывают в гармонии, а не в оппозиции, являются организующим вселенским принципом. Они неразделимы и взаимопроницаемы, что соответствует структуре мышления японцев, обусловленной представлением о двуединстве мира. Эти «пять постоянств», присущие человеку, реализуются через категории долга (*гири*) и чувства (*ниндзё*), которые не находятся в антагонистических противоречиях, а дополняют друг друга и, разумно сочетаясь, создают гармонию в человеке и обществе. Но поскольку

все изменчиво и воспринимается как процесс, внутри пары гири — ниндзё происходят колебания. В разные эпохи их соотношение менялось: когда на первый план выдвигается чувство, долг убывает, и наоборот.

Во времена Тикамацу, в драмах которого наиболее рельефно показано взаимодействие этих свойств, заметно преобладание одного над другим. В своих беседах о театральном искусстве «Подарок из Нанива» Тикамацу употребляет слово «насакэ», что означает жалость, сострадание, любовь, ниндзё — человеколюбие. Тикамацу тем самым, вероятно, хочет подчеркнуть свою симпатию к героям, выразить сочувствие к их судьбе и продемонстрировать приоритет чувства. Он определяет достоинство человека так:

Его хозяин,
покойный мой хозяин,
во всем был безупречный человек,
уж он-то понимал,
что значит долг,
что значит истинная доброта.

(Классическая драма Востока. С. 771).

«У Тикамацу нет оппозиции долг — чувство, хотя они находятся в непростых отношениях», — замечает японский исследователь Минамото Рёэн (*Минамото Рёэн*. Гири то ниндзё. С. 151). В том же ключе строит свои рассуждения и Тории Фумико, говоря о нерасчлененности этих компонентов: «Для Тикамацу человек, обладающий гири и насакэ, является идеальным. У него гири не просто гири, а гири, в которое входит насакэ. Насакэ же — не обычное инстинктивное чувство, а включает в себя гири. Оба элемента сублимируются. Гири и насакэ гармонично переплетены» (*Тории Фумико*. Тикамацу ни окэру гири то насакэ // Дзиссэн бунгаку. С. 18).

Идея двуединства, ставшая формообразующим началом, проявилась на уровне долг — чувство и свидетельствовала о нераздельности нравственных понятий, одно уравнивало другое. «Гири, не смягченное ниндзё, не гуманно... ниндзё, полностью свободное от гири и не считающееся ни с чем, может в конце концов погубить общество» (*Кин Д.* Японская литература XVII—XIX столетий. С. 180).

Этические учения, в основе которых лежали конфуцианские принципы, обосновали регламентацию жизни и способствовали созданию представлений о нерушимости социальной иерархии. Основная догма конфуцианства «*дайги мэйбун*» («великий принцип деления по именам»), истоки которого лежат в «Чунь Цю» («Весна и осень» — летопись китайского княжества Лу с 782 по 48 г. до н. э.), означает неравенство людей, основанное на разделении по именам. Токугавское правительство особенно проповедовало эту философию, так как чжусианство развило ее в удобную формулу, согласно которой «все люди имеют свою идеальную природу (*сэй*) и свою „вторую природу“, или природный телесный склад (*кисицу но сэй*). По своему „сэй“ все люди одинаковы и равны перед Небом, судьбой, духами, правителями и друг перед другом. По своему же „кисицу но сэй“ они не могут быть равными перед Небом, судьбой, духами, правителями, друг перед другом...» (Радуль-Затуловский Я. Б. Из истории материалистических идей в Японии. С. 16).

Философия токугавского неоконфуцианства сводилась к закреплению положения человека в обществе в зависимости от его происхождения. Никакие добродетели не могли поколебать различия, существующие между господином и подданным. И, по мнению Фудзивара Сэйка, наихудшим злом является намерение изменить сложившиеся общественные отношения, определенные «великим принципом». Этот вечный принцип долга по отношению к вышестоящему и социальное неравенство вызывало неприятие и даже негодование у Каибара Эккэна: «Среди людей существует много богатых и знатных, которые заблуждаются и гонятся за синекурами и рангами. Они живут в роскоши и праздности и не имеют стремления идти по естественному пути. Они не оказывают помощи тем, кто страдает, не знают, что такое скромность, и отбрасывают прочь приличия, порядочность и справедливость, не задумываясь о морали...» (Радуль-Затуловский Я. Б. Из истории материалистических идей в Японии. С. 122). И наоборот, бедных и низких по происхождению людей Эккэн наделяет истинной нравственностью.

Следуя пяти добродетелям, человек вступает в известные отношения с окружающими. Указанным добродетелям соот-

ветствует и пять типов связей (*горин*), устанавливающихся между людьми:

- 1) родителями и детьми;
- 2) господином и слугой;
- 3) мужем и женой;
- 4) старшим и младшим братом;
- 5) друзьями.

Непреложный закон конфуцианства — покорность воле родителей, беспрекословное им подчинение. Культ сыновнего благочестия, почтительности по отношению к родителям всегда был главным этическим принципом. Драматургия «дзё-рури» построена на воспевании образцов сыновнего послушания.

По требованию чиновников, следящих за тем, чтобы народ жил по нормам этики, на высоких столбах в городах и сельской местности вывешивали назидательные плакаты (*са-цу*, или *фуда*). Один из самых известных — «Плакат родителей, детей и братьев» («Ояко кёдай фуда») — призывал к сохранению в семье гармоничных отношений. Получили распространение плакаты, требующие от слуг верности, а от хозяев — бережливости и т. д. (*Сэнсом Дж. Б.* Япония: краткая история культуры. С. 492).

Согласно конфуцианскому учению, между родителями и детьми не должно быть никакого отчуждения, их отношения строятся на глубокой привязанности. Даже если родители дурно обходятся с детьми, те не могут их ненавидеть, а должны заботиться о них, любить и почитать. «Сыновняя любовь — корень всякой добродетели, ствол, на котором произрастает вся нравственность...» (*Миллер М.* Религии Китая. С. 24).

Более того, в «Будосёсинсю» («Напутствие вступающему на Путь Воина») особо подчеркивается, что даже к «сварливому и своенравному родителю следует относиться с почтением и, не выказывая никаких признаков раздражения, потакать его плохому характеру... Полностью отдавать свои силы такому родителю — вот подлинная сыновняя почтительность» (*Юдзан Дайдодзи.* Будосёсинсю. С. 18).

Сын должен был почитать своих родителей, какими бы они ни были, при любых обстоятельствах и следовать заповеди: «Служи своим родителям, мягко увещивай их. Если видишь,

что они проявляют несогласие, снова прояви почтительность и не иди против их воли. Устав, не обижайся на них» (Древне-китайская философия. Т. 1. С. 149). Покорность воле родителей, послушание и сыновняя почтительность — непреложный закон. Учитель сказал: «Молодые люди должны дома проявлять почтительность к родителям, а вне его уважительность к старшим...» (Древнекитайская философия. Т. 1. С. 141). Нарушение этой заповеди приводило к трагедии. «Вас на том свете ждет наказание за дочернюю непочтительность», — предостерегают Кохару, героиню драмы «Самоубийство влюбленных на Острове Небесных Сетей» (*Тикамацу*. Драмы. С. 382). Нередко сами герои объясняют свои несчастья нарушением принципа сыновней почтительности. Превратности судьбы они воспринимают как следствие дурного поведения, плохого отношения к родителям.

День, когда был заключен в темницу,
Годовщина смерти матери моей.
И это верный знак того,
Что был плохим я сыном, —

сокрушается Ёдзибэй, центральный персонаж драмы «Новогодняя сосна, вырванная с корнем» (*Тикамацу*. Дзёрурию. Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 49. С. 305). Перефразируя известное высказывание из «Да сюэ» («Великое учение» — каноническая конфуцианская книга) о том, что долг отца состоит в милосердном отношении к сыну, а последний, в свою очередь, должен служить отцу, — он считает, что если спасет свою жизнь ценой отцовской чести и даже свободы, то никогда, даже спустя сотни и тысячи лет, не посмеет появиться в обществе людей (*Тикамацу*. Дзёрурию. Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 49. С. 314).

Согласно конфуцианскому учению о пяти добродетелях, и приемные родители должны были почитаться как родные. Поскольку они не связаны с детьми кровными узами, их взаимоотношения основываются на принципе нравственного долга. Приемных родителей называют «родителями по долгу», а приемных детей — «детьми по долгу».

Характерна в этом отношении драма *Тикамацу* «Самоубийство влюбленных, или Две книжки с картинками» («Синдзю

нимай эдзоси»). Главный герой Итироэмон украл у своего брата деньги для выкупа возлюбленной, за что отец лишил его наследства. По ходу пьесы мы узнаем, что Итироэмон — приемный сын. Он терзается угрызениями совести, остро ощущает потребность выполнить долг по отношению к приемным родителям. Нарушение догмата конфуцианской морали становится одной из причин самоубийства Итироэмона и его возлюбленной.

Кайон Ки в пьесе «Самоубийство влюбленных, или Два пояса» («Синдзю футацу хараоби», 1722) в качестве основного героя вывел потомка самурайского рода, который из материальных соображений был отдан в приемные сыновья владельцу зеленой лавки в Осака, что, как уже отмечалось, было нередким явлением в те времена. Разорившиеся представители некогда могущественных самурайских семей искали спасение в браках с выходцами из столь презираемых ими богатых купеческих фамилий или отдавали своих сыновей им в приемыши. Ведь представители «третьего» сословия, по меткому выражению академика Н. И. Конрада, держали «кошельки от власти». Купечество же, в свою очередь, гордилось возможностью породниться со знатью.

Кайон в этой пьесе возвел неудавшуюся жизнь двух супругов в ранг трагедии: невозможна счастливая жизнь в мире, где все подчинено власти денег. В отсутствие Хамбэя приемная мать выгоняет его жену О-Тиё из дома, вручив разводное удостоверение. О-Тиё возвращается обратно в Осака и на переправе встречается с мужем. Хамбэй не в состоянии понять поведение матери. С одной стороны, он не верит, что человек, ставший ему родным, может дойти до такого коварства. С другой, даже оценив ситуацию, он не осуждает мать: этого не позволяет ему сделать долг по отношению к родителям. В течение нескольких дней Хамбэй мечется между матерью и женой, хочет их примирить, взывает к помощи посредников. Но все напрасно. Мать непреклонна, так как в основе ее поступков лежит меркантильный расчет: она присмотрела для Хамбэя новую жену, у которой водятся деньги.

Кайон отходит от ортодоксального понимания долга. Он мастерски показывает сомнения героя, концентрирующиеся вокруг проблемы: чему следовать — долгу по отношению

к матери или искреннему, глубокому чувству любви к жене? И сколь бы серьезны ни были колебания, в каком бы мире раздвоенности ни жил герой, он остается верным чувству любви. Правда, по мнению Куроки Кандзо, герой не лишен и чувства долга по отношению к матери, поэтому его смерть не столь одухотворена и поэтизирована, в ней скрывается немалый элемент рационализма (*Куроки Кандзо. Дзёрурисю. С. 439*).

Обычно в пьесах Кайона преобладал разум, любовь нередко уступала место логике. Казалось, что специально в противовес Тикамацу он при использовании тех же сюжетов показывал поступки героев, которые определялись «долгом», а не «чувством». Персонажи Кайона гораздо меньше, чем у Тикамацу, обуреваемы вопросом, что предпочесть: долг или чувство. Как правило, ход их действий задан. Кайона часто называют драматургом разума, Тикамацу — певцом любви (*Сонода Тамио. Дзёрури сакуся но кэнкю. С. 184*). Кайон в большинстве своих драм не изображает человеческую жизнь глубоко и всесторонне, его рассуждения лежат на поверхности и больше касаются того, как человек исполняет долг, предписанный канонами морали. Иногда создается впечатление, что страдания, печали, радости — вне сферы его интересов. Даже «веселые кварталы» Кайон описывает без особого вдохновения. Сцены быта этих очагов культуры Японии того времени мало интересны для него. Нет фона для изображения любви — нет и подлинного чувства.

Главная добродетель, определяющая отношение жены к мужу, основывалась на почитании и уважении. С утверждением неоконфуцианской доктрины особо подчеркивалась обязанность строгого поведения женщины. Всю жизнь она должна блюсти правила и предписания конфуцианской морали, ее достоинства главным образом сводились к целомудренному поведению. В книге Каибара Эккэна «Популярный учебник Ямато» говорилось, что любой из грехов, присущий женщинам, мог дать мужу повод для развода. Долг жены — почитать мужа и беспрекословно служить ему. «...Принцип рабского подчинения семье мужа преподносился как основа морали женщины» (*Иэнага Сабуро. История японской культуры. С. 146*). «Когда женщина выходит замуж, то дом, в котором она живет, — дом мужа; дом, где родилась, — родительский.

У нее нет своего дома...» — рассуждает героиня Тикамацу (Тикамацу. Дзёрурисю. Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 49. С. 411).

Согласно конфуцианской этике, жена должна не только почитать своего мужа, но и не питать к нему ревности и злобы, заботиться о нем, вести домашние дела. Только такая жена могла считаться добродетельной. Тикамацу тоже объявляет высшим достоинством женщины ее порядочность; жена, по его мнению, «верная хранительница домашнего очага». В драме «Самоубийство влюбленных в Икутама» («Икутама синдзю») сестра, наставляя своего брата, советует брать в жены только добропорядочную жену.

С детства девочек воспитывали в духе верности будущему мужу и его родственникам. «Вы должны чтить мужа, его отца, старших братьев и сестер. Если окажетесь наедине с чужим мужчиной, не должны поднимать голову и смотреть на него. Когда мужа нет дома, вы не должны заводить разговор ни с каким мужчиной, будь то слуга, прохожий, старик или юноша или кто-либо еще. Женщина с дурными наклонностями может выучить наизусть все тексты Четырехкнижия и Пятикнижия, но она все равно никому не нужна», — так завещала перед смертью мать своим дочерям О-Танэ и О-Фудзи, персонажам драмы «Барабан волн Хорикава» (Тикамацу. «Барабан волн Хорикава» // Кужель Ю. Л. Театр Дзёрури: история развития и драматургия. С. 199).

Браки между молодыми людьми заключались их родителями через посредников; при этом прежде всего учитывалась материальная сторона. Став супругами, молодые люди должны были выполнять свои обязанности как можно достойней. Отношения, которые складывались между мужем и женой, основывались на принципе верности долгу. В традиционной конфуцианской системе ценностей не оставалось места для любви между мужчиной и женщиной, чувство оказывалось далеко за пределами человеческих отношений. Брак рассматривался не как союз любящих, а как реализация интересов семьи и относился к категории долга, а не считался итогом любви. Если брак основывался на любовной привязанности, что было редко, то супруги, особенно мужчины, старались никоим образом этого не выказать, ибо окружающие сочли бы это неприличным и по меньшей мере странным.

В трактате Каибара Эккэна «Поучения для женщин» («Онна дайгаку») сформулированы основные правила поведения, которым должна следовать женщина:

1. Женщина с молодых лет должна твердо помнить о различии между мужчиной и женщиной и никогда не допускать вольностей.

2. Жена должна всячески почитать мужа как своего хозяина и господина.

3. Рано вставай, поздно ложись, будь прилежной в домашней работе.

4. Не допускай ревность в свое сердце.

5. Будь сдержанной в выражении, не допускай многословия.

6. Убереги себя от пяти женских пороков: непослушания, гнева, клеветы, зависти, легкомыслия (*Dore R. P. Education in Tokugawa Japan. P. 254*).

Культ долга занимал чуть ли не первое место в иерархии этических ценностей, на нем лежала печать старых традиций, освященных веками. В социальных отношениях долг главенствовал и диктовал форму общения между людьми. Большая роль отводилась контролю над чувством и способности сдерживать свои эмоции, находясь в рамках поступков, ограниченных моралью.

Конфуцианское понятие долга узаконивало нормы поведения, от человека требовалось соблюдение определенных предписаний. Не может нарушить долг по отношению к обществу отец Сосити («Девушка из Хаката в пучине бедствий»). Он не хочет даже взглянуть на своего сына, преступившего государственные законы и ставшего контрабандистом. Но в минуту смертельной для сына опасности все-таки помогает ему спастись от верной гибели.

Кормилица Сигэнои («Ночная песнь погонщика Ёсаку из Тамба») должна отказаться от своего давно потерянного и вновь обретенного сына, поскольку мораль не позволяет ей, вскормившей девушку из знатного рода, иметь сына-погонщика: «Поставила я верность княжескому дому превыше всего... выше верности мужу...» (*Тикамацу. Драматические поэмы. С. 102*).

Будучи объективным наблюдателем и участником жизни, Тикамацу точно показывает, что подобные идеи живы, особенно

среди старшего поколения, они пронизывают их поступки, определяют образ мышления. «Незыблемость их мирозерцания работает в трагической конструкции как прочный узел, необходимый для того, чтобы тетива страсти могла натянуться» (*Тикамацу. Драмы. С. 26*).

Забота о соблюдении долга волнует представителей старшего поколения куда больше, нежели молодых героев, пытающихся ощутить себя личностями, не скованными предрассудками, выйти из круга ограничений и предписаний официального конфуцианства. Это и есть примета эпохи, как замечает Сонода Тамио, говоря о противоречии, существовавшем между конфуцианскими понятиями, взглядами, в частности на брак и любовь. Она нашла отображение в «бытовых» драмах Тикамацу (*Сонода Тамио. Дзёрури сакуся но кэнкю. С. 156*).

После Тикамацу предпочтения драматургов изменились: долг возвысился над состраданием и человечностью, допуская жестокость. На смену гармонии чувства и долга пришел диктат последнего, что вело к разрыву всеобщих связей.

И неоконфуцианство, и бусидо — кодекс поведения самурая — культивировались в среде воинского сословия. Но с течением времени, в итоге продолжительного господства самураев, их обычаи, традиции и нравы стали проникать в жизнь городского населения. Эта тенденция усиливалась благодаря тому, что ряды горожан непрерывно пополнялись выходцами из самурайского сословия, унаследовавшими обычаи и традиции своих предков. Это был длительный и сложный процесс, в результате которого отношения между купцом и приказчиком, мастером и подмастерьем начинали соответствовать отношениям князя и вассала в самурайской среде. Моральные принципы городского населения со временем стали меньше отличаться от тех, которые определяли поведение самураев. Сословие горожан, сформировавшееся только в XVII веке, естественно, не могло иметь своих культурных традиций, а аристократическая и самурайская традиции насчитывали века и были зафиксированы во многих памятниках философской мысли и художественной литературы.

В период Токугава, который знаменуется установлением относительного мира в обществе по сравнению с предшествующей эпохой, связи между князем и вассалом были пассивными

и статичными, в среде горожан — более подвижными и активными. Динамика отношений между купцом и приказчиком определялась тем, что процветание в делах могло быть достигнуто благодаря усердию слуг, и благополучие хозяйского дома зависело от упорного труда приказчиков и подмастерьев. Их связь была тесней, а взаимные контакты напряженней, нежели те, которые существовали в мирное время у самураев. «Определенные предписанные отношения между нанимателем и работником или мастером и учеником соблюдались наиболее скрупулезным образом, а солидарность членов торговой гильдии обеспечивалась их взаимной лояльностью» (Сэнсом Дж. Б. Япония: краткая история культуры. С. 535).

В купеческой среде были свои правила, касавшиеся отношений хозяина и слуги. Считалось, что купец «должен обеспечивать слуг теплой одеждой, а также карманными деньгами, ныне и впредь относиться к слугам с вниманием и лаской, чтобы они смогли в благодарность не жалеть своих сил. Хозяину, который отвечает за общее управление, следует проявлять по отношению к своим слугам такую заботу, чтобы они были во всем удовлетворены, иначе не будут работать так, чтобы приносить прибыль и способствовать благополучию своего хозяина» (*Sokichi Tsuda. An Inquiry into the Japanese Mind as Mirrored in Literature. P. 160*).

В наставлении для торгового сословия, распространенном в то время, говорилось: «Основное правило жизни купца — быть преданным своему хозяину, который направляет его по пути истинному, быть благодарным своим родителям, которые его воспитали и которые, экономя и отказывая себе во всем, копили состояние для будущего поколения» (*Данн Ч. Повседневная жизнь в старой Японии. С. 171*).

В XVIII веке этические принципы горожан во многом определялись элементами самурайского кодекса и конфуцианскими положениями, фиксирующими отношения в обществе. В сознании горожан внедрились многие понятия, которые когда-то были привилегиями воинского сословия. «Путь верности и сыновнего долга присущ не только самураю. Крестьяне, ремесленники и торговцы тоже не чужды его... Быть искренним в своих сыновних чувствах и действительно преданным хозяину или родителям — вот все, что требуется от трех сословий»

(Юдзан Дайдодзи. Напутствие вступающему на Путь Воина. С. 28). Доброе имя ценилось купцами, они заботились о сохранении своей репутации не меньше, чем самураи. Им было знакомо выражение, что «бесчестье, как и порез на дереве, не уменьшается со временем, а увеличивается».

В некоторых соглашениях, касающихся контрактов и долговых платежей, стала использоваться терминология, принятая в самурайской среде. От торговцев, как и от самураев, требовалось непреклонное выполнение обязательств. В расписках, которые выдавались должниками-купцами кредиторам, мы читаем: «В случае если я не возвращу сумму, которую Вы одолжили мне, я приму как должное, если Вы опозорите меня при народе» (Богословский Л. К. К вопросу о характеристике японцев. С. 16).

Человек воспринимался как звено в цепочке связей с другими людьми, и его значимость осознавалась только в контексте отношений с окружающими, которые определялись взаимозависимостью и взаимопомощью. Основной тип связей основывался на паре «оябун — кобун» (родители — дети, хозяева — слуги), при котором «оябун» заботились о своих подчиненных, а «кобун» отвечали преданностью в быту и работе.

Стиль взаимоотношений, зафиксированный в уставах крупных купеческих домов, таких как Мицуи и Сумитомо, был пронизан конфуцианскими понятиями, согласно которым поощрялась преданность хозяину, а шире — фирме. В особый ранг возводилось почтительное отношение к старшему. В общем, все действия должны быть направлены на процветание и благополучие дома. А служение хозяину рассматривалось как выполнение «сыновнего долга». Этика взаимоотношений между хозяином и подчиненным выходила на первый план, и поведению в рамках связей хозяин — слуга учили прежде, чем премудростям торговли. Более того, почтение и уважение со стороны учеников и молодых приказчиков распространялось и на давно работающих членов дома, что также соответствовало принципам и стандартам конфуцианской морали.

Хотя приверженцы бусидо считали, что представителей несамурайского сословия из-за их недостаточной воспитанности и незнания этикета нельзя считать живущими в соответствии

с нормами этого кодекса, но, как уже отмечалось, идеи, на которых воспитывались самураи, не могли не проникать в жизнь остальных сословий. Это стало приметой XVIII века.

Если, к примеру, основными чертами купцов в пьесах Тикамацу всегда были бережливость и стремление к богатству, то в поздней драматургии свойства аналогичных героев драм существенно изменились. Они, подобно самураям, ощущали власть долга по отношению к вышестоящему и шли на поступки, выходившие за рамки сословной морали.

Так, купец Гихэй («Сокровищница вассальной верности»), тайно поставлявший оружие для свершения праведной мести, несмотря на то, что ему грозят убить его малолетнего сына и требуют выдать заговорщиков, все же сохраняет верность данному слову. Вакаса, владелец лавки вееров в драме «Ацумори из клана Гэндзи» («Сума но мияко Гэмпэй цуцудзи», Мацуда Бункодо и др., 1730), ради спасения жизни принца Ацумори убивает свою дочь. Подобный поступок был в духе самураев, но никак не соотносился с мировоззрением горожан.

В пьесах этого периода не только купцы, но и крестьяне ведут себя порой как верные рыцари. В сцене «Жребий брошен на побережье Вакигахама» («Вакигахама хобики») из пьесы «Молодая поросль в битве при Итинотани» они спасают Фудзинокату, мать принца Ацумори, от расправы, убив командира отряда Умпэя. Кажется, забыт принцип Тикамацу: «Я стараюсь, чтобы каждый персонаж в моей пьесе вел себя и говорил так, как ему приличествует» (Маркова В. Н. Тикамацу Мондзаэмон о театральном искусстве // Театр и драматургия Японии. С. 76). То, что казалось незыблемым и соотносилось только с самурайским поведением, становится нормой для остальных сословий, в частности купцов. Они заговорили с позиций самураев, круг их интересов и желаний стал близок самурайским.

После Тикамацу в драматургии наметился поворот к возвеличиванию самурайских идеалов. Казалось, что не было предшествующей литературы, где превалировали общечеловеческие ценности. Характер конфликта драм определялся теперь не гармонией пары «долг — чувство», как у Тикамацу, а верховенством долга. Двуетная природа конфликта нарушилась

в пользу подчинения чувств. Поведение персонажей детерминировалось не столько справедливостью, гуманностью, сколько беспрекословным подчинением низшего высшему. Интересы клана и господина преобладали над личными. Казалось, что на смену ясной, поэтической эпохе любви и наслаждения пришло время, когда больше всего ценилась самопожертвование во имя господина, беспощадность, которая оправдывалась исполнением долга. Похоже, что такие понятия, как справедливость, человечность, принесены в жертву вассальной верности и преданы забвению. Отмщение — вот что стало определять конфликт, действия персонажей. Логика поведения героев приводила их, как они думали, к справедливой мести. Главным считалось выполнение предначертанного долга, характер поступков подчинялся одной идее — показать незыблемость именно этой конфуцианской добродетели.

Следование долгу в поздних «дзёрури» носит порой фанатический характер, оно вызвано не внутренними потребностями, а навязано извне. Это скорее довлеющая необходимость, чем порыв души. Обстоятельства, в которые поставлен герой, настолько жестки, что не остается возможности выбора. Ради долга приносятся в жертву близкие.

Центральный момент драмы «Ёсицунэ и деревья сакуры» — события, связанные не с основными персонажами, Ёсицунэ и его братом Ёритомо, а с вассалом первого, Бэнкэем¹³. Ёритомо потребовал от Ёсицунэ для доказательства верности принести в жертву его жену Кё-но Кими, дочь военачальника из враждебного дома Тайра. Это поручение должен выполнить Бэнкэй. В драме представлены два плана событий: современный и относящийся к 18-летней давности, когда от тайной связи между Бэнкэем и женщиной по имени О-Васа родилась дочь Синобу, о существовании которой Бэнкэй не подозревал.

Узнав о готовящемся убийстве жены своего господина, Бэнкэй ищет выход и находит его в традиционном акте подмены. Он рад, что случай дал ему возможность спасти жизнь Кё-но Кими. Из подслушанного разговора Бэнкэй понимает, что жертвой должна стать его дочь. Но долг перед господином превышает всего.

Большая часть пьес, созданных драматургами после Тикамацу, пронизаны идеями бусидо: «Самурай должен прежде

всего постоянно помнить — помнить днем и ночью, с того утра, когда он берет в руки палочки, чтобы вкусить новогоднюю трапезу, до последней ночи старого года, когда он платит свои долги, — что он должен умереть» (*Юдзан Дайдодзи. Напутствие вступающему на Путь Воина. С. 14*). Или: «Я постиг, что Путь самурая — это смерть» (*Ямамото Цунэтомо. Хагакурэ [Сокрытие в листе]. С. 75*). Как бы ни разворачивались события, какие бы завязки ни предлагал драматург, изначально было ясно, что главный герой, да и не только он, обречен исполнять предначертанный путь самурая.

Правда, не все было так мрачно. Сцены явной жестокости перемежались с поэтическими лирическими воспеваниями душевной красоты героев, их самоотверженной любви.

Одним из персонажей пьесы Мацуда Бункодо и Хасэгава Сэнъити «Ацумори из клана Гэндзи» является Ацумори, представитель побежденного клана Тайра (сцена «Кумагаи в лавке вееров» [«Огия Кумагаи»] принадлежит Сэнси). Он вынужден скрываться от своих преследователей в лавке по продаже вееров, переодевшись в женский наряд. Ацумори изображен не грубым воином, думающим только о ратных подвигах, а человеком с возвышенной душой, умеющим ценить прекрасное. Ацумори тонок и нежен в обращении с дочерью хозяина Кацурако, полюбившей его. Он объясняет свое безразличие к девушке не холодностью сердца, а нежеланием испортить ей судьбу, так как его жизнь сопряжена с опасностями. Верная Кацурако приносит себя в жертву, но Ацумори спасен. И помогает в этом Кумагаи, которому Ёсицунэ приказал сделать все возможное, чтобы сохранить Ацумори жизнь. Ацумори тяжело переживает смерть девушки.

Редкая для пьес, написанных после Тикамацу, тема любви и верности нашла свое воплощение в драме Хандзи «Горы Имо и Сэ, или Наставления женщинам о семейной жизни». Третий акт пьесы о судьбе Коганосукэ и Хинадори напоминает скорее волшебную сказку с печальным концом. Действие разворачивается на фоне прекрасной природы гор Имо и Сэ. Влюбленные живут в своих поместьях, разделенных рекой Ёсино, скрывшись от преследований злодея и отцеубийцы Ирука. Знаком к согласию Коганосукэ служить Ирука, а Хинадори стать наложницей того же Ирука должна стать цветущая

ветка сливы, пущенная по реке, а в случае отказа — засохшая. Так договорились их родители. И хотя по реке плывут цветущие ветки сливы, это не означает, что влюбленные отступили от своей любви. Они, не сговариваясь, не захотели огорчать друг друга. Ведь каждый из них решил, что за отказом последует самоубийство. Молодые люди предпочли смерть. Такой исход не мог не вызвать сочувствие зрителей.

Тема самоубийства влюбленных, разработанная Тикамацу, спустя полвека получила дальнейшее развитие. Но если в драмах Тикамацу Мондзаэмона влюбленные шли на смерть, как правило, по обоюдному согласию, то у Хандзи каждый принимает решение сам. У Тикамацу герои расстаются с жизнью с сомнением в душе, у Хандзи вопрос решается без колебаний.

Идея вассальной верности, которая выражалась в беззаветном служении господину и базировалась на догматах конфуцианства, дала новый всплеск в XVIII веке. Особенно плодотворно эта тема разрабатывалась драматургами после Тикамацу. Возможно, одной из причин распространенности этой идеи и связанного с ней ухода из жизни является популярность в самурайской среде литературно оформленной идеологии, закрепленной в трактате «Будосёсинсю» и других, где сказано: «Самурай, находящийся на службе, в большом долгу перед своим господином, который он не может возместить иначе, как совершив „дзюнси“ и последовав в смерти за ним» (*Ямамото Цунэтомо*. Хагакурэ [Сокрытие в листве]. С. 67). Имеется в виду не обычное ритуальное самоубийство и слепая месть, а обдуманное, целенаправленное мщение, требующее духовного настроя на подобный поступок. Не мгновенный уход из жизни, но разработка плана, создание ситуаций, которые будут способствовать осуществлению праведной мести. И можно сказать, что только такой самурай обладает верностью, преданностью, доблестью.

Так понимает свой путь мести Юраносукэ («Сокровищница вассальной верности» — «Канадэхон тюсингура», 1748). Авторы не изображают Юраносукэ прямолинейным вассалом, необдуманно бросившимся мстить и мечущимся по всей стране в поисках врага. Он достаточно хитер и осмотрителен, понимает, насколько коварен противник, поэтому для успеха

дела вырабатывает необычную линию поведения, которую не одобряют его сподвижники. Юраносукэ своим разгулом вызывает недовольство других самураев, которые даже готовы убить неверного. Но ему спасает жизнь вмешательство Хэйэмона, объяснившего такое поведение Юраносукэ помутнением разума, вызванным большим горем — смертью господина Хангана. Юраносукэ не поддается ни на какие происки врагов. Накануне годовщины со дня смерти своего господина он ест в присутствии соглядатаев Моронао мясо осьминога, что категорически запрещалось и воспринималось как крайняя непочтительность по отношению к умершему. Приспешники Моронао находят его меч не в боевом состоянии. Юраносукэ ведет двойную жизнь, стремясь усыпить бдительность врагов. На самом деле он тщательно готовится к расправе над главным из них. Он хорошо усвоил истину, что храбрость самурая заключается в том, чтобы жить, когда требуется жить, и умереть, когда это нужно.

По представлениям самураев, право на месть — исключительное право, которое давалось не каждому, а только тем, кто по происхождению стоял на высокой ступени социальной лестницы, и тем, кто не опорочил себя нечестным поступком. Так, вначале этой возможности был лишен Кампэй, хотя его вина перед господином была не столь велика. Юраносукэ даже после проверки, убедившись в преданности купца Гихэя, не берет его с собой для участия в мести из-за принадлежности к торговому сословию. Недостаточно благородное происхождение не позволяет и Хэйэмону, самураю низкого ранга, вступить в ряды мстителей. Лишь рекомендация Юраносукэ, убедившегося в его верности, предоставляет ему такую возможность.

Бусидо не призывало самурая отказываться от своих убеждений. Его долг состоял в том, чтобы остеречь господина от порочащих поступков, а в случае неудачи доказать чистоту своих помыслов, совершив ритуальное самоубийство.

Казалось, что не было предшествующей драматургии с ее особым вниманием к человеку из торгового сословия, за судьбой которого с интересом следили зрители. Этот герой покинул сцену и больше никогда на нее не возвращался, за исключением некоторых драм Суга Сэнсукэ и его соавторов, которые

носили эпигонский характер и были написаны по мотивам известных пьес Тикамацу, а также драмы Хандзи «Новая песня-баллада» («Симпан утадзаимон»), созданной в жанре «бытовой» пьесы, к которому так редко обращались драматурги после смерти Тикамацу Мондзаэмона.

Эта пьеса построена по классическим канонам. Двое влюбленных — О-Сомэ, дочь владельца масляной лавки, и приказчик Хисамацу — не могут соединиться. Он беден, а к О-Сомэ сватается богатый купец. Кроме того, Хисамацу живет во власти долга по отношению к своему приемному отцу, который хочет, чтобы Хисамацу женился на его дочери О-Мицу. Благородство О-Мицу (она уходит в монастырь) спасает Хисамацу от несчастливого брака. По ходу пьесы Хисамацу узнает, что он сын самурая, покончившего с собой из-за утери меча господина, и дает клятву восстановить честь семьи. С помощью няни и ее сына это ему удастся. Но личное счастье обходит влюбленных стороной, они вынуждены совершить самоубийство.

Правда, подобные сцены и герои были редким исключением. На театральные подмостки снова вышел представитель воинского сословия, как бы оправдывая поговорку «среди цветов — вишня, среди людей — самурай». А вместе с ним вернулась и вся мировоззренческая система, определявшая принципы его поступков.

Искусство горожан, так высоко ценимое на рубеже веков и в первой четверти XVIII века, позже приобрело черты обычной развлекательности и демонстрировало классические нормы поведения самурая. Это и верность, заключающаяся в беззаветном служении господину; и долг, который обозначал не естественную обязанность по отношению к близким, а жертвование своей жизнью, родителями, детьми во имя сюзерена; и возвеличивание над людьми других сословий; а также прямолинейное следование этикету и ритуалу, нарушение которых может привести к трагическим последствиям. Так действует Тародзаэмон («Принц Большой пагоды, или Доспехи в лучах утреннего солнца» — «Ото но мия асахи но ёрой», 1723), который, сочувствуя принцу, не может принять его сторону, поскольку присягнул на верность другому. И все-таки, несмотря на гипертрофированное понимание долга, он готов,

жертвует собственным внуком, спасти жизнь принца, врага своего господина. Более того, он расправляется с другим вассалом своего сюзерена, коварным правителем Суруга. Не приняв награды принца, ибо тем самым он нарушил бы свой долг по отношению к господину, Тародзаэмон кончает жизнь самоубийством, так как не умеет жить в состоянии раздвоенности.

Авторы в трактовке категории «долга» занимали крайнюю позицию: долг у них не окрашен чувством, а только ограничивает человеческие эмоции. Произошел разрыв двуединой связи, теперь «долг» и «чувство» стали существовать отдельно, нарушилась Середина, удерживающая противоположности. Изменились ценностные ориентиры, и моральные принципы больше не служили человечности.

Естественно, и в такой пьесе, как «Секреты каллиграфии дома Сугавара» («Сугавара дэндзю тэнараи кагами», 1746), где события основываются на историческом факте ссылки Сугавара Митидзанэ¹⁴ на Кюсю, не обошлось без традиционной иллюстрации вассальной верности. Чрезвычайно драматична сцена подмены сына Сугавара — Кансюся вассалом его «врага» Мацуомару.

Учитель деревенской школы Гэндзо, бывший любимый ученик Сугавара, изгнанный им за самовольную женитьбу, в отчаянии: ему велено выдать голову сына опального Сугавара. Появление в школе нового ученика благородного происхождения наталкивает его на мысль о подмене. Гэндзо не останавливает даже то, что при опознании головы будет присутствовать Мацуомару, который хорошо знает мальчика. Но центром этой психологической сцены становится Мацуомару, который в начале пьесы выступает неверным по отношению к своему отцу, поскольку состоит на службе у заклятого врага Сугавара — Сихэя. Мацуомару напряжен до предела: если окажется, что убит сын Сугавара, — он обещен. Хотя Мацуомару и не давал Сугавара клятву на верность, в душе он его сторонник. Если же в ящике голова сына, которого он сам послал на смерть, то дальнейшая жизнь лишена смысла. Его, храброго воина, несколько успокаивают слова Гэндзо о том, что сын принял смерть достойно, как подобает самураю, с улыбкой на лице. Мацуомару и его жена гордятся, что

выполнили свой долг («Радуйся, жена, сын наш доказал службу своему господину...», — говорит Мацуомару), но и скорбят о сыне.

Перед героем пьесы «Молодая поросль в битве при Итинотани» Кумагаи стоит задача всемерно способствовать безопасности Ацумори. Это поручил ему Ёсицунэ, оставив для Кумагаи табличку-послание, содержание которой истолковывается двояко: «Если срубишь ветвь, то отруби палец» или «Если хочешь сразить ребенка, то срази своего». Для Кумагаи нет сомнений, он однозначно понимает приказ Ёсицунэ и приносит в жертву своего сына Кодзиро, подменив им Ацумори. Однако об этом никто не догадывается. Все обнаруживается в знаменитом акте «В лагере Кумагаи» («Кумагаи дзинья»). Для осмотра головы и выяснения причин, касающихся просьбы Кумагаи выйти в отставку, в лагерь тайно проникает Ёсицунэ, который, убедившись, что жертва не Ацумори, все равно объявляет, что с ним покончено. Этот обман грозит Ёсицунэ разоблачением перед Ёритомо, но он идет на него, так как для Ёсицунэ важно сохранить жизнь Ацумори, в жилах которого течет императорская кровь.

В этой драме все коллизии строятся в основном в традиционном плане. Фудзиноката, мать Ацумори, требует от Сагами, жены Кумагаи, которой она 16 лет назад оказала услугу, помочь ей расправиться с Кумагаи. Чувства Сагами приходят в разлад: что выбрать — верность Фудзинокате или любовь к мужу? Эти женщины проявляют огромную выдержку в сцене опознания головы, когда одна из них должна скрыть свое горе, а другая не выказать радость и изумление.

Мотив принесения в жертву одного вместо другого повторяется в этой драме дважды. В последнем акте «В имении Рокуята» («Рокуята яката») все построено так, чтобы помешать убийству девушки Кикуномаэ. Хотя Ёсицунэ и приказал доставить ее голову, в послание вложена белая хризантема — знак секретной инструкции спасти Кикуномаэ. Несмотря на то что подмена обнаружена, есть силы, готовые не допустить гибели безвинной молодой девушки Хацусимо. И тогда удар на себя принимает Суганои, дочь няни Кикуномаэ. Такой исход событий был вполне традиционен, в нем не было отступлений от принятых норм и сложившихся обычаев.

Но было бы несправедливо не отметить, что центральной сценой этого акта, безусловно, является та, в которой в ответ на призыв Ёсицунэ присоединиться к битве Кумагаи молча снимает шлем, доспехи и предстает в монашеском одеянии. Кумагаи, храбрый воин, прошедший значительную часть жизни в походах, ничто не ценивший так высоко, как верность господину и воинскую доблесть, порывает с привычным миром. С мечом в руках он понял бессмысленность существования.

Верность по отношению к господину осознавалась не как абстрактное понятие, закрепленное в кодексе чести самурая, которому нужно беспрекословно следовать, но как базовый принцип, необходимый для гармоничного развития общества. Идея долга вбирала в себя и покрывала остальные «постоянства» — человеколюбие, благонравие, мудрость, правдивость.

С театральных подмостков ушли герои из сословия горожан, сделавшие пьесы «дзёрури» высшим достижением театральной культуры XVIII века, но зритель остался. Он теперь с наслаждением и азартом следил за разворачивающимися перипетиями судьбы самураев. На сцене проливалось столько крови, совершались такие невероятные поступки, что становилось непонятным, чем же могли привлечь горожан эти душераздирающие трагедии. Тем не менее театр давал возможность разыгаться необыкновенной фантазии и воображению, уводил из мира обыденности, приобщая зрителя к жизни избранного сословия, стать членом которого было недостижимой мечтой. Горожане могли на время изменить уровень поведения, почувствовать себя бесстрашными воинами, способными на действия, определяемыми самурайским кодексом. Зритель был увлечен пришедшей в театр драматургией поступков, испытывал наслаждение от невероятно закрученных поворотов сюжета, в изобилии осложненных второстепенными эпизодами. Публику, видимо, устраивала эта смесь фантастических, порой курьезных сцен с проявлениями лояльности, вассальной преданности, сыновней почтительности. Театр представил других героев. Но при этом он оставался увлекательным зрелищем, собирающим, как и прежде, горожан, жаждущих острых впечатлений, и развивался в соответствии с их вкусами.

Кроме идей конфуцианства и бусидо, в драматургии «дзё-рури» XVIII века важную роль играл буддизм.

История буддизма в Японии — это приспособление его к местным условиям, японизация, переработка и распространение идей иллюзорности мира, кармы и спасения. Буддизм оказал огромное влияние на формирование японского менталитета, основ культуры страны. Буддийское учение глубоко внедрилось в сознание народа, прижилось на японской почве и стало составной частью всей системы мировоззрения японцев. За многовековую историю существования в Японии оно заняло свое место в структуре религиозно-философских идей. В сфере влияния буддизма оказалась вся жизнь страны.

Японцы приняли буддизм в соответствии со своими потребностями и условиями существования. В нем их привлекала несложная и достаточно ясная система взглядов на мир. Они восприняли в буддизме (прежде всего имеется в виду амидаизм¹⁵) обещание будды Амида облегчить страдания, обеспечить рай после смерти, возрождение в «Чистой земле» и прочие преимущества по сравнению с реальной жизнью, представляющей «юдоль страданий». Верить и молиться — вот что требовалось от них, и тогда возрождение обеспечено. Легкая и доступная для понимания простым народом концепция «Чистой земли» имела большое распространение и была очень популярна. Приверженцам этого направления буддизма не было необходимости вникать в трудные для понимания сутры, заучивать заклинания, прибегать к сложным магическим обрядам. Они верили в будду Амида и постоянно повторяли молитву «Наму Амида Буцу!» Проповедь возрождения в Чистой земле была привлекательна для простых людей, что способствовало рождению истинно японского буддизма. В учении школ Дзёдо и Дзёдо синсю на ранних этапах их формирования верующим импонировал тезис о том, что любой способен возродиться в Чистой земле: «Даже добродетельный человек может достичь рождения в Чистой земле, и уж само собой порочный», и для вхождения в нее не требуется многократного Возглашения Имени, достаточно и однократного (Синран)¹⁶.

Амидаистские школы традиционно находились под особым покровительством дома Токугава, а амидаизм, проповедуемый школой Дзёдо¹⁷, оставался популярным у городского

населения XVII—XVIII веков, что нашло свое отражение в художественном творчестве, прежде всего в драматургии «дзёрури».

В «бытовых» драмах Тикамацу и Кайона¹⁸ воплотились три буддийские идеи, получившие наибольшее распространение в Японии: иллюзорности мира, перерождения и кармы. Они прижились там, видимо, потому, что отвечали общему умонастроению японцев, внутренне соответствовали национальным традициям и идеалам, органически срослись с ними. Буддийское мироощущение непостоянства, непрочности, не-реальности реального привело к «особому принципу художественного мышления».

На наличие буддийских мотивов в «бытовых» драмах Тикамацу указывал Хага Яити (*Хага Яити. Кокубунгакуси дзюкодзэн*. С. 218). Вслед за Хага многие японские и зарубежные исследователи отмечали, что в драмах Тикамацу отражены буддийские идеи — в частности, особый акцент делался на том, что из всех положений буддизма, получивших распространение в Японии, в них особенно четко воплотились идеи спасения и кармы (*Miyamori Asataro. Masterpieces of Chikamatsu*. P. 45).

Буддийский аспект драматургии Тикамацу привлекает и современных ученых. Так, например, в исследовании Мурата Нобору «О буддийском учении, отраженном в литературе и искусстве Нового времени» отдельная глава посвящена этой стороне творчества Тикамацу. По мнению Мурата Нобору, буддийское учение составляет ядро «бытовых» драм Тикамацу. «Это („бытовые“ драмы. — Ю. К.) художественно оформленное учение Будды о заблуждении и страдании, о пути, который ведет к прозрению и спасению души» (*Miyamori Asataro. Masterpieces of Chikamatsu*. P. 45). Сува Харуо тоже обратил внимание на то, что уже в своих первых драмах Тикамацу разрабатывал основные идеи буддийской философии: «Тикамацу не был свободен от общепринятых религиозных воззрений своего времени» (*Сува Харуо. Дзёко но Тикамацу. Кагадзё кара Гидаю э // Кокуго то кокубунгаку. № 10. С. 32*).

Японцы были воспитаны на идее непостоянства сущего, они чувствовали уязвимость границы между жизнью и смертью, им было знакомо высказывание будды Шакья Муни,

когда он под деревьями сяра возвестил о своей кончине: «Всякий живущий непременно погибнет» (*Горегляд В. Н.* Японская литература VIII—XVI вв. С. 227). Идея иллюзорности мира, занимавшая огромное место в предыдущем художественном творчестве японцев, прослеживается во всех «бытовых» драмах. Драматург обращается к ней в момент, непосредственно предшествующий гибели героев, что еще больше усиливает напряженность действия. Жизнь представляется зрителям «быстротечной, как огонь, высекаемый из огнива» (*Тикамацу. Дзёрурисю. Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 49. С. 32*), мгновением, актом, за которым скрыта пустота. Она не более значима, чем роса или осенняя паутина, «лист бананового дерева или пузырьки на воде». Феноменальный мир воспринимается как иллюзия, вера в существование вещей — как заблуждение.

Не случайно «путешествие влюбленных» (*митиюки*) часто проходит через мост — символ завершения жизненного круга и начала пути в иной мир. Последний, двенадцатый мост, через который лежит путь Кохару и Дзихэя («Самоубийство влюбленных на Острове Небесных Сетей»), называется «Нари мост, преображенья мост, прощальный мост...»

Вряд ли в «митиюки» можно усматривать только театральный прием. Введение этой лирической сцены диктуется необходимостью показать связь героев с жизнью и в то же время — их стремление выйти из круга бытия и достичь блаженства в другом мире.

В драматургии «дзёрури» воплощена одна из основных идей амидаистского учения — идея спасения. Говоря о спасении, следует иметь в виду два аспекта: сущность и цель спасения, путь и средства спасения. Цель спасения, как его понимает буддизм, выражается понятием нирваны. Спасение — это и есть достижение состояния покоя, нирваны.

В соответствии с учением амидаистских сект, спасение начинается уже в этом мире, верующие при жизни приближаются к Амиде. «Какая благодатная мысль, — говорил Хонэн, — хотя мы здесь во плоти, а нас причисляют к святым» (*Reischauer A. Studies in Japanese Buddhism. P. 21*). Эта идея спасения, наступающего в настоящем, особенно отвечала умонастроению городского населения на рубеже XVII—XVIII веков. Однако фактически, как свидетельствуют «бытовые» драмы

Тикамацу и Кайона, герои не могут найти счастья в этом мире. Чтобы не лишать их надежды на радостную жизнь и облегчить участь, драматург прибегает к буддийской идее спасения. Трактовка будущего влюбленных обретает религиозный характер, предлагается концепция достижения счастья, основанная на буддийском учении о спасении.

Дзихэй и Кохару верят, что возродятся в следующих рождениях. Эта драма, как и другие, изобилует сентенциями буддийского толка о перерождении. Герои неоднократно повторяют: «...наши души останутся нетленными и пройдут сквозь пять рождений, сквозь семь рождений, в вечность...»

Пройдя сквозь длинный ряд перерождений,
Они в последний раз
Родятся на земле
И станут буддами —

таковы заключительные слова драмы (*Тикамацу. Драмы. С. 446, 455*).

Столкнувшись с миром зла и пороков, человек создает себе другой мир, в котором воплощена его мечта о счастье. Она принимает религиозную форму, уводит в царство, где, по буддийским верованиям, наступает спасение. «Согласно буддийской философии, влюбленные обретают спокойствие в лotosовой чаше, в конце почти каждой „бытовой“ драмы они отправляются в последнее путешествие» (*Окубо Тадакун. Тикамацу. С. 251*).

Буддизм рассматривает будущую жизнь как успокоение в «Чистой земле», а земную — как «юдоль страданий», «нечистую землю», «эдо». Тем не менее человек, изначально обреченный на страдания, хочет исполнения своих желаний и достижения благополучия не в потусторонней, а в этой жизни, «идеи спасения у Тикамацу связаны с представлениями школы Дзёдо о мире и человеке...» (*Тиба Ацуси. Тикамацу но сукуи но сисо // Бунгаку кэнкю. № 1. С. 61*).

Буддийская идея перевоплощения соотносится с кармой: жизнь человека зависит от его кармы, т. е. от тех поступков, которые он совершал в былых рождениях и в настоящем. Карма передается от одной жизни к другой. Буддизм учил, что настоящая жизнь человека — это только момент в его бытии

и реальная жизнь больше, чем жизнь тела. То, что происходит с человеком сейчас, предопределено прошлыми рожденьями. Герои оценивают свое существование с позиций буддийского учения о карме.

Да! Между нами
В одном из прежних существований
Была, должно быть, родственная связь:
И вот я стал тебе отцом...

(Классическая драма Востока. С. 757).

Если чужие люди становятся родителями, значит, между ними и приемными детьми уже была глубокая связь в иной жизни. Карме приписывают любое событие. Грехи, совершенные в прошлом и настоящем, лишают человека надежды на спасение. Только достойный может рассчитывать на возрождение в Чистой земле.

...Злая карма
Подстерегает бедную О-Сай,
Должно быть, за грехи,
Свершенные в былых рожденьях.

(Тикамацу. Драмы. С. 165).

Такая безысходность, казалось, должна привести к разочарованию, к неверию в счастье. Поскольку все предопределено прошлыми рожденьями, стоит ли продолжать жизнь в этом бренном мире? Но время, когда жили Тикамацу и Кайон, внесло свои коррективы в толкование буддийских доктрин. Если на раннем этапе амидаизма спасение рассматривалось как результат глубокой веры, то в XVIII веке подчеркивалась связь между идеей спасения и этической нормой, соблюдение которой стало знаком спасения. «Тот человек, который желает возродиться в Чистой земле и в то же время совершает дурные поступки, не только не достоин спасения, но и сам выдает, что у него нет веры» (Naito. P. 279. Цит. по: *Bellach. Tokugawa's Religion*. P. 118).

В драматургии «дзёрури» находит отражение идея позднего амидаизма. Укрепление этических норм в общественной жизни способствовало их художественному воплощению.

Ни небо, ни солнце,
Ни луна, ни боги, ни будды
По прихоти, по произволу
Не насылают бедствия.
Сам человек на себя
Накликает небесную кару!
И горе тому,
Кто не страшится
Судьбы и возмездия!
Слушай и навсегда запомни!

«Каждому живому существу небом уготовано пропитание. Как только родится человек, небо уже дарует ему материнскую грудь. И если человек уверенно трудится на честном пути, то судьба пошлет ему и еду, и одежду, — бедняк он или богач. Таков закон небесного промысла! А нажитое нечестным путем впрок не пойдет!» (*Тикамацу*. Драмы. С. 337).

Если раньше достаточно было повторять заветную молитву «Наму Амида Буцу» и искренне верить в Будду, то во времена Тикамацу немалое значение для спасения играли внутренние качества верующего, который своими поступками в настоящем определял судьбу. Место предопределенности заняли свобода воли и осознанный выбор. Благородные мысли и желания, добродетельное поведение подавляли в человеке низменное, открывая путь к спасению при помощи «личных усилий». Встать на путь спасения можно было и в земном существовании.

Амидаизм — основное, но не единственное направление в буддизме, которое исповедуют персонажи драм. Им также знакомы идеи эзотерического буддизма школы Сингон¹⁹, которая завоевывала последователей, прибегая к «трем таинствам» — слова, мысли и действия, — а также к красочным обрядам, магии, использованию чар и ритуальных жестов. Заклинательная сторона, культовая обрядовость привлекали героев драмы Тикамацу «Самоубийство влюбленных, или Очиток» («Синдзю маннэнсо», 1708), большая часть событий которой разворачивается на горе Коя — оплоте Сингон. В заголовке драмы вынесено название растения («Трава десяти тысяч лет»), с которым связана чудесная легенда о возможности по листьям очитка узнать, жив человек, на которого гадают,

или нет. И в последнем акте зрители становились свидетелями этого таинственного обряда.

Магическое направление учения Сингон являлось частью мировоззрения японцев, как, впрочем, и их вера в монахов ямабуси («спящие в горах»), которые были проводниками традиции отшельничества (*сюгэндо* — путь обретения чудотворных способностей). Ямабуси поднимались в горы и там, общаясь с природой, накапливали силы, которые давали им возможность творить чудеса: изгонять злых духов из тела больного, заклинаниями вызывать дождь или, наоборот, успокаивать разбушевавшуюся стихию. Восхождение на вершину сопровождалось прохождением этапов «Десяти миров», включавших медитацию, молитвы, физические испытания. Со временем истинных отшельников становилось все меньше. Они уже крайне редко совершали паломничество в горы, где можно было набраться чудодейственной силы. В период Токугава воздействие ямабуси подвергалось сомнению, хотя их продолжали приглашать в дома для врачевания, которым они охотно занимались. Но их способы лечения, сопровождаемые мистическими обрядами, уже больше походили на шарлатанство.

Тикамацу не мог не подметить эту перемену. Ямабуси по имени Белый Лис («Масляный ад») нисколько не похож ни на аскета, ни на отшельника, обладающего невероятными способностями. Белый Лис, прибегая к магическим ритуалам, демонстрирует попытку вылечить О-Кати, при этом актерствует, несет «комическую чушь», не имеющую ничего общего с истинными заклинаниями, которые творят благо. В обиходе Белого Лиса — лишь таинственная символика, отдаленно напоминающая атрибутику Сингон и практику истинного отшельничества.

Ямабуси вряд ли чем могли помочь на деле, но и без них не обходились. Они были близки народу, воспринимались как проводники учения Будды. В сознании людей укоренилась вера в их необыкновенные способности, приносящие избавление от бед. В какой бы юмористической форме Тикамацу ни описывал действия Белого Лиса, ясно, что отношение обычных людей к ямабуси было устойчивое. Их хотели видеть в своем доме, с ними связывали надежду и веру в возможность исполнения желаний через магические ритуалы.

Буддийские верования настолько прочно вошли в сознание, в привычный быт людей, что без них нельзя представить героев. Жизнь персонажей связана с буддийским культом, они поклоняются буддийским богам, совершают паломничество в буддийские храмы, просят милосердия у богов буддийского пантеона, отмечают религиозные праздники, остерегаются, чтобы Будда не послал на них кару за те или иные проступки. Герои драм верят, что вся их повседневная жизнь обусловлена тем, что они взывают к святому имени Будды. С потолочной балки в пьесе «Масляный ад» падает клочок бумаги-счёта, который наводит на след убийцы, — и это тоже воспринимается как знак Будды.

Быть может, этот лоскуток —
Обрывок счета —
Дает нам в руки ключ,
Чтобы найти убийцу.
В такую ночь
Вдруг крыса сбросила бумажку.
Что может знать простой зверек?
Нет! Это знак покойная жена послала нам!
О, милосердный Будда!
Нам послан знак по твоему велению!

(Классическая драма Востока. С. 808).

Интересное наблюдение относительно буддийских верований, отраженных в драме «Самоубийство влюбленных в Сонэдзаки», сделал японский ученый Хиросэ Асамицу. «Самоубийство героев драмы Токубэя и О-Хацу, — пишет он, — произошло седьмого числа четвертого месяца. Восьмое — день рождения Шакья Муни. Жизнь О-Хацу оборвалась в девятнадцать лет, в этом же возрасте Шакья Муни принял монашество» (*Хиросэ Асамицу*. Тикамацу но «Сонэдзаки синдзю» ни цуйтэ // Бунгэй кэнкю. № 6. С. 2). Согласно буддийским верованиям, женщина, прежде чем достигнуть Чистой земли, перерождается в мужчину. Значит, восьмого числа четвертого месяца О-Хацу стала буддой и смогла соединиться с Токубэем.

Буддийские ритуалы вошли неотъемлемой частью в жизнь горожан, а постулаты буддизма укоренились в их сознании. Хотя горожане не любили буддийское духовенство и порой

подвергали насмешкам, но концепции буддизма по-прежнему оставались определяющими в миропонимании японцев.

Буддийский фон «бытовых» драм очень колоритен. Он помогает понять дух эпохи, соприкоснуться с жизнью горожан на рубеже XVII—XVIII веков, с их видением мира. Буддийские реалии гармонично вплетаются в ткань повествования, доносят до современного читателя аромат того времени.

Персонажи драм посещают буддийские храмы и обращаются с просьбой о помощи в самых разнообразных житейских делах. Купеческая жена О-Кину («Кацурагава рэнри но сигарами» — «Река Кацура, или Вечные препятствия», Суга Сэнсукэ, 1776), подозревая, что ее муж Тёэмон всерьез увлекся О-Хан, дочерью соседа-торговца, приносит дары храму Роккакудо, чтобы там возносились молитвы о благополучии ее семейной жизни.

Философско-религиозная сторона буддизма воспринималась горожанами больше в личностном аспекте, применительно к собственной судьбе. Они не особенно задумывались над глубокими проблемами буддизма²⁰. В их сознании основные идеи буддизма уживались с поисками счастья, покоя и даже наслаждения в этом мире. Буддийский постулат о бренности и недолговечности мирского, непрочности человеческих связей стимулировал стремление к получению удовольствий здесь и сейчас. Духовная жизнь горожан делилась между греховным и праведным, наслаждением и обретением спасения.

В «бытовых» драмах наблюдается соприкосновение на этическом уровне двух ведущих мировоззренческих систем: буддизма и конфуцианства.

В среде городского населения, не обремененного глубокими познаниями буддийской философии, выкристаллизовалась та сторона этого учения, которая была доступна горожанам, больше всего соответствовала их запросам. Буддийские священники требовали от последователей учения Будды «...внешне подчиняться правительственным законам, не забывать пять конфуцианских добродетелей, внутренне глубоко верить в Амида, относить все хорошее и плохое, совершающееся в этом мире, на счет поступков в прошлой жизни. Если самурай, крестьянин или ремесленник почитают за высшую благодать семейный покой, то они будут называться верными

последователями секты Дзёдо» (Naito. P. 279. Цит. по: *Bellach. Tokugawa's Religion*. P. 118).

В момент, непосредственно предшествующий самоубийству, персонажи ведут себя так, как требуют нормы поведения, определенные конфуцианским учением. Долг по отношению к родителям не позволяет герою пьесы «Самоубийство влюбленных в Икутама» («Икутама синдзю») даже покончить с собой с помощью кинжала, подаренного родителями, поскольку в этом случае он выказал бы крайнюю непочтительность по отношению к ним. И тогда он вешается на поясе возлюбленной. Дзихэй и Кохару («Самоубийство влюбленных на Острове Небесных Сетей»), расставаясь с жизнью, тоже говорят не столько о своем чувстве, сколько о долге по отношению к жене Дзихэя. Они страдают от нарушения гармонии, определявшей связи между близкими людьми. Но в конечном счете все их помыслы направлены на уход из жизни, который определен буддийской установкой на возрождение в будущем мужем и женой.

Горожане особенно высоко ценили конфуцианские идеи взаимоотношений между хозяином и слугой, родителями и детьми. Но и буддийское духовенство теперь больше, чем когда-либо прежде, стало проповедовать свое отношение к этим принципам конфуцианской этики. Если в конфуцианстве, как отмечалось, отношения между людьми основываются на пяти принципах (человеколюбие, долг, благопристойность, мудрость и искренность), то, согласно буддийскому учению, взаимоотношения в обществе покоятся на доктрине «хо-он» («воздаяние благодарности всем живым существам») — буддийском варианте «долга».

Согласно этой доктрине, есть четыре типа «долга»:

- 1) по отношению к родителям;
- 2) ко всем живым существам;
- 3) к императору;
- 4) к *самбо* («три сокровища»).

Самбо означает тройную благодарность — Будде, дхарме и монаху, который учит людей пути к высшему просветлению для достижения нирваны.

Термин «он» включает благодеяние, милость, одолжение, благодарность. Буддийская модификация «он» не противоречит

его конфуцианскому варианту, а углубляет это понятие и способствует созданию универсальной буддийско-конфуцианской парадигмы «он-гири». В ней «он» больше связано с врожденным, естественным проявлением человеческого характера, а «гири» тяготеет к социальному поведению, рационален и опирается на авторитет традиции. Баланс «долг — чувство», о котором речь шла выше, зависит от соотношения «он» и «гири» внутри этой пары.

Две неадекватные, но внутренне близкие системы в драматургии слились в единую. Родство на этическом уровне стало определяющим в формировании мировоззрения драматургов и, соответственно, героев их драм.

Через амидаистские школы власть стремилась закрепить в сознании буддистов верховенство конфуцианских идей — сыновней почтительности и вассального долга, призывая следовать двуединому Закону: Закону Будды и Закону правителя. Составленные монахами Косэцу, Содзюном и Сёо 157 образцовых биографий («Мёкодзин дэн» — «Жизнеописания необыкновенных людей») иллюстрировали высокие качества героев, которые проявлялись в отношении к буддийскому учению, господину, учителю и родителям (Буддизм в Японии. С. 296).

Буддийское учение о карме соприкасается с конфуцианским понятием о зависимости судьбы настоящего поколения от поступков предков.

В средневековой Японии существовала традиция оценивать художественное произведение с точки зрения отражения в нем тех или иных доктрин. «Моногатари» (произведения в повествовательном жанре) рассматривались как иллюстрации идей буддизма. «...Выяснять заблуждения и страдания, т. е. заниматься спасением души — вот главная цель моногатари» (*Сасадзуки Киёми*. Исследование Мотоори Норианага. Цит. по: *Михайлова Ю. Д.* Мотоори Норианага: жизнь и творчество. С. 33).

К XVIII веку преобладающей стала тенденция интерпретировать художественное произведение в конфуцианском духе. Но филолог Кэйтю-хоси (1640—1701) отстаивал свой взгляд на литературу, за которой признавал право изображать чувства, а не служить средством воспитания человека в духе

конфуцианского ригоризма или буддийских норм. Мысль Каибара Эккэна, современника Кэйтю, была созвучна идеям последнего: «Гуманность есть сочувствие, наполняющее сердце. Это следование великому сердцу вселенной, это путь служения вселенной. Этика человека состоит в том, чтобы, во-первых, быть другом для родителей; во-вторых, сочувствовать всему народу; в-третьих, не причинять вреда птицам и животным. Это означает следовать великому сердцу вселенной, это порядок исполнения гуманности» (*Каибара Эккэн. Наставления о началах науки*. Цит. по: *Радуль-Затуловский Я. Б. Из истории материалистических идей Японии*. С. 124).

Считалось, что сохранять гармонию в Поднебесной возможно благодаря познанию Пути, который отождествлялся с «путем богов» («синто») ²¹. Японцы признавали природно своими те явления, которым присущи чистота, безыскусственность, прямота, а этому учит синто через познание древних текстов, реминисценциями из которых насыщены художественные произведения, в том числе и драмы «дзёрури».

Синтоизм являлся составной частью японской культуры, духовной основой общества, соответствовал «мифологическому укладу мышления» (*Боронина И. А. Классический японский роман*. С. 49). Это целый комплекс представлений, основанных на древних верованиях, поклонении божествам или духам — *ками*, которые населяют весь мир, присутствуют во всем, что «видит глаз и слышит ухо». Синтоизм сформировал у японцев особый взгляд на природу и взаимоотношения, стал неотъемлемой составляющей традиционного мировоззрения. Синтоистская обрядность была связана с жизнью, постоянно сопровождала японцев и проникла во все сферы общества. «Есть священная сила, может быть даже мощь, поддерживающая социальную жизнь японцев, они испытывают трепет и уважение к этому священному созданию и называют его *ками*. Японцы живут с чувством трепета и уважения к этим *ками*. Это и есть синто» (*Сакураи Кацуносин. Дзидай ни цутаэру синто*. С. 14. Цит. по: *Ерёмин В. Синто в наши дни // Синто — путь японских богов*. Т. 1. С. 355).

Начиная с XVII века в трудах ученых, в частности Ватараи Нобуёси (1615—1690), синто рассматривается не только как «дело священнослужителей», а и как «повседневный путь»,

которому должны следовать все японцы — от императора до простолюдинов. Синто не замыкается в профессиональном отпращивании обрядов священниками, а представляет собой образ жизни, путь всех рожденных в этой стране, выходит из обособленной системы и становится приемлемым для обычных людей (Синто тайкэй, Исэ синто 3, 36. Цит. по: *Накорчевский А. А.* Синто в эпоху Токугава // Синто — путь японских богов. Т. 1. С. 233).

В XVIII веке среди купцов также пробуждается интерес к синтоистской традиции, в которой им видится средоточие японских ценностей.

Синтоистское сознание вобрало в себя веру в духов, лишенных плоти. Истории о «*моно но кэ*» имели давние традиции, сохранялись на протяжении веков и отразились в том числе и в драматургии «дзёрури». Духи умерших появлялись среди живых, чтобы внести смятение в их жизнь, принести им беду или же помочь («История Касанэ», «Дом Томбэя» — см. гл. 1, раздел 2).

В восприятии японцев мир был полон также «видимыми» лешими — *тэнгу*²². В пьесе Тикамацу «Близнецы с реки Сумида» («Футаго Сумидагава», 1720) не раз появляется тэнгу. Торговец детьми Сота, поняв, что в порыве ярости, вызванном неудавшейся сделкой, он убил Умэвака, двенадцатилетнего сына своего бывшего господина, клянется, что найдет второго близнеца Мацувака, тоже пропавшего десять лет назад. Сота выполняет свое обещание и, приняв облик тэнгу, возвращает Мацувака его обезумевшей от горя матери Ханнё Годзэн. Но еще до финальной сцены Сота-тэнгу спасает Ханнё Годзэн от гибели, когда она, увидев могилу Умэвака, бросается в воды реки Сумида.

Согласно преданию, тэнгу обучали Усивакамару (Ёсицунэ) искусству владения мечом, что запечатлено в драме «Свиток Киити о стратегии» («Киити Хогэн Сэнряку но Маки», Мацуда Бункодо и Хасэгава Сэнси, 1731). Главный и самый сильный из них по имени Содзёбо в течение десяти лет был наставником Усивакамару и не только давал ему уроки фехтования, но и настраивал на победу над кланом Хэйкэ. Народные верования в могущество тэнгу связаны с синтоистскими представлениями о всесиили сверхъестественных существ.

Среди ками были не только творящие благо, но и способные на злонамеренные поступки. Однако и тех и других требовалось равно почитать. Считалось, что проявление со стороны ками доброты или злобы определено характером Времени. На смену хорошему времени приходит плохое, и наоборот. Или же хорошее время содержит в себе и плохое, все зависит от их соотношения. Например, слово «состязание», или «игра» включает два иероглифа, имеющих противоположные значения «победа» и «поражение» — «сёбу», а исход события определяет синтоистский бог Сёбусин (на это указывает Т. П. Григорьева: *Григорьева Т. П. Синтоистские корни театра Но // Синто — путь японских богов. Т. 1. С. 549*).

С появлением буддизма политеизм синто позволил принять в свою систему ряд божеств из буддийского пантеона при сохранении условия, что за ними закрепились роль богов-охранителей (*Накорчевский А. А. Синто. С. 139*). Это не противоречило синто, открытому для любой религии.

Проходивший с VIII века процесс сближения буддизма и синтоизма привел к появлению доктрины «рёбу синто» — «двусторонний синто», которая отождествляла ками с проявлением Будды. «Рёбу синто» рассматривал синтоистские верования как локальное выражение всеобщих буддийских законов.

Во второй половине IX века в Японии получает распространение буддийско-синтоистское учение *хондзи-суйдзяку*, разработанное буддистами из школы Тэндай, согласно которому в синтоистских божествах воплотились будды (суйдзяку) и бодхисаттвы (хондзи) — «явление будд в здешнюю землю». По сути боги и божества стали теперь нерасчленимы. В трактате по истории синто «Синтосю» (сер. XIV в.) утверждается, что «мир Будды и мир синто различаются в их относительных формах, но по сути представляют собой одно и то же» (*Kuroda Toshio. Shinto in the History of Japanese Religion // The Journal of Japanese Studies. Winter 1981. Vol. 7. №1. P. 17. Цит. по: Горе-гляд В. Н. Японская литература VIII—XVI вв. С. 221*).

В синтоистском сознании буддийские божества почитались как ками, которых следует считать своими родными, хотя они и «пришлые». Подобный прагматизм особенно распространился среди горожан, которые, например, воспринимали

Эбису и Дайкоку из семерки богов счастья Ситифукудзин как местных. Они отождествили персонаж японской мифологии Окунинуси (Хозяин большой страны, считающийся собирателем земли японской) с Дайкоку (китайское чтение Окунинуси звучит как Дайкокусю). Японцы посчитали их единосущными (Накорчевский А. А. Синто. С. 143). Игра на разных чтениях иероглифов служила сближению различных божеств — своего национального и чужеземного.

Расцвет культа этих божеств пришелся на время, когда о себе заявило «третье» сословие. Они стали его домашними богами, которым поклонялись, надеясь на действенность помощи, что, естественно, нашло отражение в драматургии «дзё-рури». Вспомним драму «Новогодняя сосна, вырванная с корнем» (Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 49. С. 302, 312, 313).

Притча о мышах и Белой мыши как залого благополучия дома, упоминание о Дайкоку, считавшемся «кухонным» богом, который заботился о еде, — все это становится понятным в контексте мифа о спасении Окунинуси из огненной ловушки мышью, которая посоветовала ему вдавиться в землю, разжиженную близостью почвенных вод.

В «Кодзики» («Записи о деяниях древности», 712) так описано событие, случившееся с богом Оо-намудзи (одно из имен Окунинуси), который оказался на равнине, запаленной огнем богом Сусаноо. «Тут не знал [бог Оо-намудзи], в каком месте [с той равнины] выйти. А в это время мышь пришла и сказала: „Внутри поло-поло. Снаружи узко-узко“, — так сказала. А раз так было [ему] сказано — бог Оо-намудзи и топнул ногой в то место и провалился, а пока [там] укрывался, огонь поверху прошел» (Синто — путь японских богов. Т. 2. С. 12).

Прорицательство, к которому порой прибегают герои драм, имеет корни как в синтоизме, так и буддизме. К ясновидящей из храма Тэннодзи («Осенние листья в четвертом месяце» — «Хидзиримэн удзуки но момидзи», Тикамацу, 1706) обращается купеческая жена О-Камэ, чтобы разыскать своего мужа Ёхэя. Прорицательница, совершив определенный ритуал, сообщает, что днем он бродит по городу, даже посещает театр, а вечерами простаивает под окнами жены.

В соответствии с синтоистской традицией большое значение японцы придавали пророческим снам, в которых ушедшие

из жизни о чем-то предупреждали живых. Это рассматривалось как предостережение с их стороны, знак богов. Через своего посланника они указывали выход, путь, которому должен следовать тот, кому приснился сон. В вещем сне, увиденном Ёхэем за месяц до годовщины смерти О-Камэ, она призывала его к самоубийству, которое им помешали совершить вместе, просила соединиться с ней в ином мире («Осенние листья в четвертом месяце»).

Синтоистской тональностью обычно окрашено в пьесах такое возвышенное чувство, как любовь. Обеты, которые в то время были распространены между возлюбленными, продавались в синтоистских храмах — например, в храме Кумано. Молодые люди клялись в вечной любви синтоистскими богами (Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 49. С. 372, 396). Храм Кумано²³ являлся хранителем древних ритуалов и культов, поскольку находился в особой зоне, которая оказала влияние на культурную традицию Японии.

Обеты писались на специальной священной бумаге, носились на груди как обереги. Их невыполнение могло навлечь кару со стороны богов, а это было опаснее, нежели земные неприятности. Их нельзя было ни порвать, ни выбросить — только предать огню. Самоубийство по обету, которое лежит в основе многих драм «дзёрури», восходит к древним жертвоприношениям богам (*Анарина Н. Г. Смерть во имя любви // Три статьи о японском менталитете. С. 20—21*).

Когда Дзихэй отрекался от Кохару, то на амулете начертил, что в случае нарушения обета:

Обрушат кару на меня все боги:
Великий Брама, Индра, все четыре
Небесных князя,
Будды, бодхисаттвы
И прочие властители судеб...

(*Тикамацу. Драматические поэмы. С. 297*).

В японском тексте Дзихэй обращается и к ками.

Персонажи драм совершали паломничество (*о-кагэмаири* — хождение с просьбой о милости) в синтоистские храмы не только с целью приобретения любовных обетов, но и амулетов с именем Аматаэрасу, которые воспринимались как тело бога

«синтай» и по возвращении водружались на домашний синтоистский алтарь *камидана*. Синтоистский культ, раздвинув рамки храма, вошел в каждый дом.

Если раньше японцы прежде всего посещали буддийские храмы богини Каннон и эзотерической секты Сингон на горе Коя, то в XVIII веке участились паломничества в основное синтоистское святилище Исэ. «Мы двое — муж и жена. Собрались под конец года на молебствие в святые храмы Исэ» (*Тикамацу*. Драм. С. 113). Обычно паломники, шедшие в Исэ, развешивали на священной сосне монеты-приношения. К этому обряду прибегают Коман и Ёсаку перед путешествием-митиюки, которое заканчивается их двойным самоубийством.

И с молитвой подходят к сосне
«Тысячи жертвенных монет»

(*Тикамацу*. Драматические поэмы. С. 200).

Скорей, скорей
Нам надо торопиться!
Почтенная кормилица, конечно,
Нас наградит!
В святилище Исэ
По настоянию ее должны
Исполнить поутру священный танец
С молебствием.

С такими словами спешат скороходы в храм Исэ, где кормилица молит богов о спасении ребенка, которого ей доверили. Священным танцем она надеется снискать их милость.

(*Тикамацу*. Драматические поэмы. С. 207).

XVIII век вошел в историю Японии как время, когда в симбиозе различных верований, учений, религий начинает усиливаться роль синтоистской составляющей. Одним из доказательств этого является рост популярности паломничества в Исэ²⁴. Аматаэрасу, оставаясь главным объектом поклонения императора, превратилась в народный культ. Считалось, что чуть ли не каждый японец должен совершить *Исэ-маури*, поскольку божество Исэ воспринималось как божество всего народа. «Великое божество святилища Исэ есть предок,

основавший нашу императорскую династию. Родившиеся в Японии должны хоть раз поклониться ему», — писал ученый Накаэ Додзю (1608—1648) (Цит. по: *Накорчевский А. А.* Синто в эпоху Токугава // Синто — путь японских богов. Т. 1. С. 224). Пилигримы, по свидетельству современников, заполнили все дороги, ведущие к храму. Часто их ход к храмам Исэ напоминал веселое шествие, сопровождаемое переодеваниями, песнями и танцами.

С синтоистским мироощущением связаны разнообразные японские праздники *мацури*, как религиозные, так и утратившие культовую основу. В синтоизме берут начало большинство японских календарных обрядов, которые заполняли быт горожан, делали его разнообразным и привлекательным. В сферу праздников включался как синтоистский храм, в котором устраивались представления на мифологические сюжеты, так и театр, где эти же сюжеты вплетались в драматические произведения. Безусловно, праздник входил и в дом, становился важнейшей частью жизни японцев.

По случаю праздника дом разукрашен,
Звучит сямисэн.
За лестницей спрятан удачи мешок.
Человек года, бобы разбрасывая, повторяет:
«Черти вон — счастье в дом!»

(Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 49. С. 302).

Этот обычай, восходящий к VIII веку, особенно был популярен в эпоху Токугава. Он стал не просто неотъемлемой частью годового праздничного комплекса, а одним из важнейших. Обряд изгнания злых духов совершал Человек года (*тоси отоко*). По описаниям, запечатленным в художественной литературе, праздник проходил весело и с особым воодушевлением. Он олицетворял пробуждение природы, начало полевых работ и был первым в череде обрядов года. Его предназначение состояло в том, чтобы привести в гармонию добрые и злые силы, которые, как считалось, особенно активизировались на стыке сезонов.

В конце XVII века получил распространение среди торговцев праздник мальчиков «танго но сэкку», известный с VII века. Самурайская атрибутика этого праздника с присущей купцам

изобретательностью была заменена на нейтральную, не вызывающую нарушения существующих предписаний, но глубоко символичную. Дома горожан снаружи вместо штандартов и оружия стали украшать полотнищами с изображением карпов. Эти рыбы, плывущие во время нереста против течения, считались олицетворением упорства и стойкости, качествами, необходимыми мужчине. К тому же, по легенде, карп помог во время японского похода в Корею.

Веселые цветные флаги,
Они развешаны
Почти на каждом доме,
Чтоб встретить праздник,
Праздник сыновей...

(Классическая драма Востока. С. 761).

Кроме того, в древности во время праздника из чернобыльника, которому приписывалась магическая сила, делали кукол, призванных отвести несчастья и болезни от продолжателей рода. Этим же растением в поздние времена в День мальчиков украшали дома для защиты от всякого рода бедствий. Чернобыльнику традиционно отводилось важное ритуальное значение.

К числу чисто синтоистских праздников принадлежал ритуал любования полной луной (*цукими*), когда луна была самой яркой и красивой (*мэйгэцу*), а в Японии устанавливалась «ниппонбарэ» — «японская ясность». Этот обряд относился к мифологическому восприятию мира. Согласно преданию, бог луны Цукиёми но микото, один из сыновей Идзанаги и Идзанами (синтоистские первобожества), получил власть над ночью и сокровище *магатама* (яшма), которое позже, став императорской регалией, не утратило своего значения символа щедрости и благополучия. Более того, магатама в древних текстах соотносились с понятием множественности. «Сусаноо-но микото попросил у Аматаэрасу-оно-ками ее низку из пяти сотен камней драгоценной яшмы в восемь мер...» («Нихон сёки» — «Анналы Японии» // Синто — путь японских богов. Т. 2. С. 29).

Луна почиталась японцами как священная сфера. Обряд цукими был широко распространен в эпоху Токугава, любим

всем народом, особенно торговцами, которые не только рассматривали ее как объект эстетического удовольствия, но и связывали с ней надежду разбогатеть, если хорошо об этом попросить.

Праздник цукими сопровождался весельем, песнями, танцами. Правда, среди купцов встречались такие, которые в ночь полнолуния превыше всего ценили получение удовольствия и проматывали деньги ²⁵.

Еще прошу вас: дому Кавасё
Сполна все заплатите.
Все, что успел я задолжать
За праздник любования луною —
Сто пятьдесят серебряных монет
Новейшего чекана...

(Тикамацу. Драмы. С. 42).

И это не шло вразрез с синтоистскими воззрениями. Священники не проповедовали аскетизм, они приветствовали жизнь, наполненную радостями.

Кроме Луны, к числу самых культовых светил, безусловно, относилось Солнце. Император считался прямым потомком богини солнца Аматаэрасу. «...Аматаэрасу-омиками — это предок, это праматерь, по почитаемости ей нет равных», — записано в памятнике «Когосюи» («Собрание упущенных прежде древних речений», 807) (Когосюи // Синто — путь японских богов. Т. 2. С. 97). Отголоски солярного мифа обнаруживаются во многих легендах.

Япония как «страна богов» («ками но куни») находилась под их покровом, прежде всего богини солнца Аматаэрасу, которая получила от своих прародителей в управление небесную сферу и зеркало. В ожидании появления на горизонте солнца, несущего свет, древние совершали различные обряды, посвященные Аматаэрасу. Одно из таких жертвоприношений описано в «Житии Ямато-химэ-но микото» (70—80-е гг. XIII в.): «...Желая поднести великолепные приношения Великой богине Аматаэрасу, мы добываем ракушки моллюсков киса. — „Весьма похвально это“, — молвила Ямато-химэ-но-микото и позволила поднести раковины богине как жертвоприношение. Она срубила ветвь дерева сасаму и провела гадание-обет укэи ²⁶ на

живом дереве, сырую ветвь как пест для добывания огня употребив, огонь высечь смогла. И вот в тех 80 Плоских Небесных Кувшинах, что изготовила Унэмэ Оси-химэ, поднесла [моллюсков], как в прошедшей очищение посуде» (Житие Ямато-химэ-но микото // Синто — путь японских богов. Т. 2. С. 200).

Со временем ритуалы, связанные с солнечной магией и поклонением солярному божеству, дополнились празднеством, которое сопровождалось весельем и пиршеством. В ночь ожидания солнца японцы распевали песни, сочиняли стихи, устраивали игрища и в таком приподнятом настроении встречали восход. Подобное действо описано в пьесе «Самоубийство влюбленных, или Очиток» (Тикамацу Мондзаэмон сю. С. 122)²⁷.

Можно предположить, что увлечение обильной едой во время праздника Солнца связано с культом богини пищи Тоёукэ (другие имена — Яфунэ Тоёукэхимэ но микото, Укэмоти но ками), которой был посвящен Внешний храм (*найку*) комплекса Исэ — Ватараи, в то время как Аматаэрасу считалась главным божеством Внутреннего храма (*гэку*). Сердце синтоизма составлял культ святилищ Исэ, и в сознании обычных японцев оба храма вряд ли разделялись. Обычай много есть в эту ночь, вероятно, также имел отношение к первоначальному обожествлению пищи, поклонению ей. Важные древние церемонии в той или иной степени были связаны с пищей: Проба Первых Плодов (*нии намэ*), Божественная Проба (*кан намэ*), Великое Жертвоприношение Пищи (*дайдзёэ*) и др. (Сэнсом Дж. Б. Япония: краткая история культуры. С. 60).

Многие японские праздники ассоциировались с синтоизмом. Один из самых популярных праздников *обон* традиционно относят к буддийским, но, по мнению Иэнага Сабуро, «церемония праздника обон, когда, как считается, души предков выходят из могил и возвращаются домой, совершенно не поддается объяснению с точки зрения догматов буддизма, отрицающего бессмертие души. Это явно обряд национальной религии, облаченный в буддийские одежды» (Иэнага С. История японской культуры. С. 39).

В Японии все, что связано с печалью, принимает буддийскую форму, но возвращение к могилам предков, бесспорно,

относится к синтоистскому мировоззрению, и обстановка, в которой проходил этот обряд, была явно праздничной.

Под каждым навесом и кровлей
Зажглись фонари,
Украшенные цветами,
Кистями бумажными
И бахромой...
В открытых лавках
Дышат прохладой
Актеры, рассказчики
И акробаты...
Вот стайка юных танцовщиц...

(*Тикамацу*. Драмы. С. 249—252).

Праздник обон иллюстрирует синто-буддийский синтез, о котором речь шла выше. В нем главное не столько момент грусти, сколько радость воссоединения с душами умерших предков, посещающих дом в дни праздника. Обрядность обон включает элементы обеих религий и имеет культуuroобразующее значение.

Поклонение предкам выходит за рамки только синтоизма или буддизма, и в определенные периоды жизни японского общества оно принимало разнообразные формы. Но в исследуемый нами исторический отрезок, когда создавались драмы «дзёрури», можно говорить о синкретизме буддийского канона и синтоистского ритуала. Безусловно, нельзя исключать и конфуцианскую основу отправления культа предков.

Согласно синтоизму, по истечении времени умершие, если они не героические личности, теряют свою индивидуальность и превращаются в ками, но остаются рядом с родными и участвуют в их жизни. «Японцы, в самом деле, не имеют ясного представления о том, что после смерти они окажутся в мире, совершенно обособленном от мира здешнего. Как им кажется, они никогда не утратят связей со здешним миром и, став невидимыми, будут в бестелесном обличье покоиться неподалеку от детей и внуков, оберегая грядущие поколения» (*Сонода Минору*. Мир синто. С. 51).

Выдающиеся исторические деятели и после смерти сохраняли особые черты, становились божествами, которым

поклонялись, для которых строили святилища. С целью умиротворения духов известных людей их провозглашали великими, возводили в высокие чины. «Боги синто близки к людям и потому, что духи предков, по синто, приравниваются к богам, и потому, что богами становятся реальные люди — персонажи японской истории» (Ерёмин В. Синто в наши дни // Синто — путь японских богов. Т. 1. С. 356).

Таким, например, был Сугавара Митидзанэ, упоминание о котором встречается в пьесах Тикамацу:

Мы пляшем, мы пляшем
В честь Сугавара Митидзанэ...

(Тикамацу. Драмы. С. 251).

Более того, судьба этого обожествленного героя, как уже упоминалось, описана в драме «Секреты каллиграфии дома Сугавара».

Обыгранная в пьесе легенда об отношении Сугавара к сливе (*умэ*), вишне (*сакура*) и сосне (*мацу*) становится понятной в контексте традиционных верований японцев, поклоняющихся природе и почитающих духов деревьев. «Персонажи природного мира» несли смысловую нагрузку. Слива олицетворяла верность, вишня — мимолетность, в которой скрыта красота, сосна — долговечность.

На призыв Сугавара, чтобы его не забывал «цветущий сад», откликнулись любимые им деревья, но не всем довелось испытать удел изгнания.

А слива, им любимая, тоскуя
По своему хозяину,
В Дайдзайфу
Одним прыжком вослед перенеслась.

.....

Покинутая изгнанным поэтом,
Печалилась зеленая сосна.
Потом, не в силах вынести разлуку,
Перенеслась к нему вослед за сливой.

.....

Но вишня
Была не в силах вырвать крепкий корень
И улететь

Учителю вослед —
И в горестной тоске она засохла...

(Тикамацу. Драмы. С. 439).

Знаковость имен сыновей Сугавара — Умэомару, Сакурамару, Мацуомару — уходит корнями в синтоистскую традицию. В каждом из них заложена частица души соответствующего дерева, ками которого помогает выявить в человеке сущее и ведет его по зыбкому морю жизни. «Высокая душа дерева» проявилась в героическом поступке Мацуомару, принесшего в жертву своего сына. В драматическом произведении соединились легенда о жизни знаменитого человека и глубокая символика, восходящая к синтоизму, сформировавшему философию единства человека и природы.

К деревьям у японцев было особое отношение. Они считали их вместилищами богов, наделяли необыкновенными свойствами и полагали, что деревья наряду с другими объектами природного мира помогают людям и охраняют их. Существовал запрет на вырубку деревьев, находящихся на территории храмов. Нарушение подобных табу, как думали в древности, могло навлечь гнев божеств.

С древних времен японцы почитали плакучую иву — янаги, которая, по поверью, приносила счастье. Ей приписывали магическую роль предсказывать дождь по поднятым вверх листьям, а с использованием ивовых палочек в Новый год связывали будущую удачу. Велико и эстетическое значение ивы, изображение которой часто встречается на художественных полотнах, свитках. Но кроме того, ива — это олицетворение женственности²⁸, и в литературе распространено сравнение с ивой при описании женской грациозности и изящества²⁹.

В драме «Сандзюсангэндо мунаги но юрай» («Происхождение конька для крыши храма Сандзюсангэндо», Вакатакэ Фуэми и Накамура Акэй, 1760)³⁰ сакральность дерева обыгрывается в необычной форме. Некий князь, чтобы спасти выученного для охоты сокола, запутавшегося в шнуре и севшего на огромную ветку ивы, приказал своим слугам срубить ветвь. Но проходивший мимо самурай Хэйтаро пронзил стрелой шнур, птица смогла взлететь, а дерево было спасено.

Спустя какое-то время мы видим Хэйтaro в окружении жены Орю и сына Мидоримару (мидори — зеленый: здесь не обошлось без намека на цвет листы. — Ю. К.). Орю — это душа ивы, принявшая человеческий облик. Но когда могучую иву срубили, чтобы ее ствол использовать в качестве конька для храма Сандзюсангэндо, Орю умирает, перед смертью поведав мужу свою историю.

Духи сосен — излюбленный поэтический образ, несущий глубокую смысловую нагрузку, сопряженную с культовостью этого дерева. «Как две сосны / У храма Такасаго», — читаем у Тикамацу (*Тикамацу*. Драм. С. 157)³¹. Они олицетворяют старика и старуху, которые прожили долгую согласную супружескую жизнь и вместе состарились. Изображение этих персонажей, наряду с ветками сосны, бамбука, сливы, фигур журавля и черепахи являющихся обязательными атрибутами «симадай» (эмблемы счастья, долголетия и верности), присутствовали при совершении брачного обряда, который проводился в соответствии с синтоистским ритуалом «сансан кудо», заключающимся в питье из сочельной чаши.

Троекратный обмен чарами происходит не случайно. Цифра три для японцев имеет сакральное значение. Начало жизни в Японии, ее Путь предопределили три первых бога, которые олицетворяют идею Триединства. «Можно сказать, первые три бога задали шифр японской культуры, обусловили тип художественного сознания» (*Григорьева Т. П.* Синтоистская основа японской культуры // Синто — путь японских богов. Т. 1. С. 520). Кроме того, самыми почитаемыми предметами в Японии с древности являются три императорских регалии, три святыни («сансю но симпо») — зеркало, яшма и меч, которые свидетельствуют о законности вступления на престол, служат оберегами их обладателю и представляют собой Триединство. А при обращении к синтоистскому божеству молящиеся трижды отвешивают поклон.

Храмовые синтоистские зрелища (а шире — все традиционное театральное искусство) подчинены троекратному повторению движения «дзюн-гяку-дзюн» (вперед-назад-вперед). В трехсоставном единстве заложен смысл: на смену правильному приходит его противоположность — возрождение в новом качестве, которое сменяется изначально верным

(Глускина А. Е. Заметки о японской литературе и театре. С. 287).

Драматургия XVIII века насыщена мифологическими аллюзиями. Японское художественное сознание формировалось под влиянием стойких культурных традиций. Театральный зритель благодаря драматургии соприкасался с мифопоэтическим пластом культуры. У него было достаточно знаний, чтобы без особых комментариев понять «зашифрованный» текст. Если со сцены он слышал: «...маленькая трясогузочка, / Любви обучившая богов...» (*Тикамацу*. Драматические поэмы. С. 189), то это не вызывало у него недоумения.

Зрителю хорошо был знаком миф о том, что птички научили любви бога Идзанаги и богиню Идзанами. «И тогда решили они соединиться, но не знали, как это сделать. А тут как раз случились трясогузки, они подлетели и стали трясти головками и хвостиками. Два божества, глядя на них, научились [этому] и узнали Путь соединения», — написано в «Нихон сёки» (Синто — путь японских богов. Т. 1. С. 19). Упоминание об этом случае в данном контексте было уместно, поскольку герои драмы «Ночная песня погонщика Ёсаку из Тамба» Коман и Ёсаку, совершая путешествие влюбленных, шли по дороге к главному синтоистскому святилищу Исэ.

Прием отсылки к мифологическому прошлому был распространен и воспринимался публикой как естественный.

Он захлопнул
Ворота за собой, и хотя
Ворота дома не были вратами
В небесную пещеру,
Где скрывалась
Прекрасная Аватэрасу, —
Солнце для Сосити и Кодзёро затмилось...

(*Тикамацу*. Драммы. С. 320).

Мифологическое противостояние между главной богиней синтоистского пантеона и ее буйным братом Сусаноо завершилось тем, что она спряталась в гроте, загородив вход скалой, после чего мир погрузился во тьму. Этот солярный миф, без сомнения, был хорошо известен публике, и упоминание о нем рассматривалось как ожидание трагического

конца для Сосити и Кодзёро («Девушка из Хаката в пучине бедствий»).

Или:

Зубец от гребня отскочил,
И гребень — на земле...

(Классическая драма Востока. С. 764).

В памяти всплывал миф об Идзанаги, который посетил в царстве мертвых Идзанами и отломил зубец гребня, чтобы зажечь его и осветить тьму. Спасаясь от преследования демонов, он бросил на землю гребень, превратившийся в непроходимую бамбуковую чашу, навек разлучившую супругов. Лаконичная фраза, ничего не значащая для непосвященного, находила отклик у японской публики и воспринималась как знак беды. В итоге купеческая жена О-Кити погибает от руки Ёхэя, позарившегося на деньги ее семьи (Тикамацу. «Масляный ад»).

В театре зритель переносился из обыденной сферы в мифопоэтическую, оказывался в «особом измерении бытия». В драматургию «дзёрури», развивавшуюся во взаимодействии с национальными традициями, поэтика синтоистских реминисценций пришла из театра Но, где мифология синто легла в основу драматических произведений. Пьесы о богах (*ками но моно*) открывали пятеричный цикл пьес (*годан*). Например, в пьесе «Окина» («Старец») действуют божество гор Самбасо (Самбасё) и обожествленный после смерти предок по имени Окина. Основная задача пьес *ками но моно* — восхваление богов.

Широко используемые в драматических текстах реминисценции свидетельствовали о нормативности мышления, предполагавшего необходимость наличия подтекста, неотделимость связи с мифологическим прошлым, в котором начало всей исторической жизни. Синтоистское сознание вмещало разнообразную информацию из мифов, момент узнавания которых был обязательным компонентом театрального представления³². Зритель, знавший истоки, понимал явленное и скрытое. Это напоминало нахождение на мосту «укихаси» из «Кодзики», который, всплывая и исчезая, открывал Путь от неявленного к земному.

Упоминание известных имен, событий, цитаты из классических литературных произведений, введение в текст мифоло-

гических сюжетов заставляли активно работать память зрителей и отсылать их к иной, особой жизни. Перефразируя известное выражение Дзэами (1363—1443) о театре Но, можно сказать, что искусство «дзёрури» творилось во время и на месте представления (*Анарина Н. Г.* Комментарии к «Преданию о цветке стиля» С. 181).

Бытовая жизнь японцев проходила в согласии с установлениями синтоизма, которые проявились в жизненном укладе, верованиях, культовых устоях. Синтоизм стал первоисточком, определившим наряду с конфуцианством и буддизмом традиционный образ мышления японцев, соединив три религии — «санкё итти». При этом именно синто считается корнем азиатского религиозного древа, а его плодами и ветвями — буддизм и конфуцианство. (Средневековые теории синто. Т. 19. Цит. по: *Накорчевский А. А.* Синто в эпоху Токугава // Синто — путь японских богов. Т. 1. С. 234). В завещании сёгуна Токугава Иэясу сказано, что «религия синто, буддизм и конфуцианство хотя и разнятся в догмах, но преследуют одну общую цель, ведут к добру и наказывают зло...» (*Радуль-Затуловский Я. Б.* Конфуцианство и его распространение в Японии. С. 272). И вряд ли можно согласиться с высказыванием Кэйтю, который, справедливо считая синто основой основ, предлагал не воспринимать ни конфуцианство, ни буддизм, для того чтобы понимать стихи (шире — литературу. — *Ю. К.*). (*Михайлова Ю. Д.* Мотоори Норианага. С. 36).

Среди верований и религий, которыми была богата внутренняя жизнь японцев, в XVIII веке роль синто значительно возросла, произошло его «возрождение и актуализация» как национальной традиции. В синто гармонично соединялись морально-этические и религиозные установки. В целом среди горожан пробудился живой интерес к исконно японским духовным ценностям, носителем которых и был синтоизм с его мифологическим и эстетическим ресурсом.

Драматургия «дзёрури» насыщена мотивами глубокого родства с синто, пронизана той частью нравственной жизни японцев, которая сформирована синто, занимающим «ключевое место» в культуре страны и через веру в ками и их деяния (*камигото*) определившим Путь японцев.

Городская литература, выдвинув на первый план обыкновенного человека, его судьбу, не могла проигнорировать опыт предшествующего художественного творчества и не отразить умонастроения, морально-этические и философские взгляды эпохи, сформировавшиеся под влиянием традиционных учений и новой идеологии. Как бы представители школ, проповедующие националистические взгляды, ни обвиняли конфуцианство и буддизм в отрицательном влиянии на человека, воздействие этих двух систем на формирование японской культуры и их отражение в творчестве драматургов, которые ярко и достоверно запечатлели картину жизни горожан, бесспорно.

Драматургия XVIII века отражает и новое учение городского населения, для которого характерна защита чести, добродетелей, нравственных убеждений, опирающихся не на сословные традиции и идеалы, а на чувства простого человека. В связи с ростом самосознания горожан остро встала и идея социального равенства. Это имело огромное значение для культуры эпохи, поскольку ставило под сомнение все то, что прочно существовало в мышлении человека: идея взаимоотношения «верха» и «низа», господина и слуги. Можно сказать, что этот период характеризуется отрицанием старого и вместе с тем — провозглашением нового принципа человеческих связей.

По воззрениям современника Тикамацу и Кайона философа Андо Сёэки (1707—?), нет верха и низа, небо и земля составляют одно целое. Андо Сёэки провозглашает единство мужчины и женщины. По его представлению, в естественном обществе женщина пользуется равенством и свободой. «Во вселенной нет высшего и низшего, она едина. Поэтому и в отношениях между мужчиной и женщиной нет высшего и низшего: они в единстве — человек» (*Радуль-Затуловский Я. Б.* Андо Сёэки. С. 162). Исида Байган (1680—1744) тоже провозглашал равенство четырех сословий, их единую природу как граждан государства.

Муро Кюсо (1658—1734) также проповедовал равенство людей в Поднебесной: «По своей природе люди не бывают ни знатными, ни низкопоставленными; только лишь по желанию человека знатность не рождается» (*Радуль-Затуловский Я. Б.*

Из истории материалистических идей в Японии. С. 149). Не-что подобное высказывает Тикамацу: «И тот, кто путешествует в паланкине, и тот, кто несет паланкин, движутся по одной дороге» (Тикамацу. Драмы. С. 308). Тогда же зародилось сознание того, что самураи и горожане ничем особенным друг от друга не отличаются. У горожан сложилось убеждение в необходимости отстаивать свой жизненный идеал, заботиться о прибыли и процветании дел. Они объявили о своем собственном «пути горожанина» — «тёниндо», который имеет право на существование, как и «путь самурая» — «бусидо». Исида Байган, рассуждая о бусидо, сравнивал его с путем торговцев, считая, что «в целом существует один-единственный путь. Однако все четыре сословия: самураи, крестьяне, ремесленники и купцы — каждое по-своему осуществляет этот путь» (Исида Байган. Городам и весям вопросы и ответы. С. 36. Цит. по: Радуль-Затуловский Я. Б. Из истории материалистических идей в Японии. С. 26).

Для новых отношений, складывающихся в обществе, характерно повышение роли денег, их влияние на формирование человека, мотивировку поступков. Торговое сословие не только в практическом плане понимало важность денег, но знало и теоретические обоснования принципа «денежной стоимости», сделанные Миура Байэном в трактате «Происхождение денег» («Кагэн»), где он рассуждал о функции золотых и серебряных монет как средстве при торговых сделках, а также о последствиях денежной эмиссии и инфляции (Кирквуд К. Ренессанс в Японии. С. 276). При существующем двусмысленном положении торговое сословие стремилось закрепить свой статус, обосновать право на законное место в общественной иерархии. Ведь в ходу было и такое мнение, что «горожане живут лишь на то, что вытягивают из самураев». Или: «Горожане — это праздные люди. Они едят, но не пашут, они одеты, но не ткут» (Нагата Хироси. История философской мысли Японии. С. 234—235). Требовалось создать учение, которое дало бы деятельности торговцев моральное оправдание.

На рубеже XVII—XVIII веков в крупных городских центрах Японии начинают появляться новые веяния. Идеологией «третьего сословия» стала «наука горожан» — *тёнингаку*, или *сингаку*. Считается, что сингаку многое заимствовало из

конфуцианства с его пятью «постоянствами», которыми должен обладать благородный человек «цзюньцзы». Основные конфуцианские нормы «сыновний долг» и «верность» в сингаку были связаны с выполнением купцами своей профессиональной деятельности. Разорение дома считалось высшим проявлением непочтительности по отношению к предкам, которые завещали беречь и приумножать то, что заработано трудом предшествующих поколений. Усердие, самоотверженное служение делу рассматривалось как доказательство истинной верности. Буддизм принес в сингаку идею о сострадании, но с акцентом на том, что итогом следования этому принципу будет достижение этических целей. «Законы Будды — это тоже законы, спасающие человека... В сердце сменяют друг друга два сердца — живущие по законам Будды и живущие по Пути конфуцианства», — писал Исида Байган. А через веру в чистоту синтоистских богов придет и «чистота и ясность сердца», и эта «чистота» перейдет в сердце верующего. «Все, кто исповедуют синто, очищают свое сердце» [И. Байган] (*Нагата Хироси*. История философской мысли Японии. С. 236).

Основатели сингаку интерпретировали синтоистскую идею «*кокутай*» («сущность государства»; по терминологии В. Молодякова — «государственный организм»), воплощавшую единство императора, страны и народа, который представляет собой союз всех сословий³³.

Долг купцов состоял в том, чтобы достойно выполнять свои обязанности, что придавало профессиональной деятельности моральную ценность и нравственный характер.

Буддийская идея равенства перед судьбой переосмыслилась в равенство сословное, в стремление горожан достичь богатства и благополучия самураев. Акцент в отношениях между людьми делался на соблюдении требований бытовой морали и правил поведения в обществе. Высший моральный идеал был достижим путем «просветления» в результате ежедневного труда, направленного на исполнение обязанностей, предусмотренных социальным положением.

Сингаку в отличие от конфуцианства и буддизма, которые были универсальными и носили общечеловеческий характер, считается сословной доктриной. Она создавалась и развивалась в среде купечества, воспринималась им как своя и была

нацелена на организацию его деятельности. Общедоступность, относительная простота, завершенность обеспечили этому учению широкое распространение. Положения сингаку носили не абстрактный характер, а приближались к реальной жизни, к тем ее аспектам, которые имели практическое значение.

По этому учению, сердце, как отражение в человеке Небесного разума, указывает ему правильный Путь, если оно находится в согласии с голосом совести. Праведная жизнь — вот в чем первоначальная и истинная человеческая природа. Главные добродетели, которыми должен обладать человек, — честность, бережливость, аккуратность в ведении дел, трудолюбие, с помощью которых можно было добиться влияния в обществе и процветания.

Основоположниками и проповедниками идей школы сингаку были Исида Байган, Тэдзима Таон (1718—1786) и Накадзава Дони (1725—1803).

Среди городского населения были очень популярны взгляды, проповедуемые Исида Байганом: например, что «накопление богатства составляет суть купечества; это и определяет его принципы и стремления. Исида Байган противопоставляет самураю, заботящемуся о соблюдении своей чести, «самурайского духа», идеал «разумного и практичного человека», который рассчитывает только на свои силы. «Если говорить о значении пути, — заявляет Исида Байган, — то это значит знать, что нужно полностью исходить только из потребностей и запросов своего индивидуума: это принцип науки, не знающей упования на другого» (*Радуль-Затуловский Я. Б.* Конфуцианство и его распространение в Японии. С. 360).

В главный моральный принцип возводилась бережливость; она определяла отношения между людьми, декларировалась как «залог любви к людям», а область распространения не ограничивалась только материальной стороной, но простиралась и на духовную сферу. «Она (бережливость. — Ю. К.) учит ни в чем не поступать непорядочно, стремлению во всем исправлять свою душу». Бережливость рассматривалась как «желание восстановить изначальную добропорядочность... Добропорядочность несет в мир единую гармонию и делает всех братьями» (*Нагата Хироси.* История философской мысли Японии. С. 238). Чистоплотность в ведении дел, соблюдение

обязательств, непосягательство на чужую собственность пропагандировались последователями сингаку как некие стабилизирующие идеи, помогавшие выжить торговцам, которые руководствовались правилом: «что твое — то твое, что чужое — то чужое; получи то, что дал в долг, верни то, что взял займы: даже в самой малости не действуй исподтишка» (*Нагата Хироси. История философской мысли Японии. С. 238*).

Среди купцов сложилась своя торговая мораль «сёбай доток», которая не позволяла им совершать бесчестные поступки, нарушать сословные социальные нормы поведения. Более того, одобрения заслуживали те, кто не только думал о своей выгоде, но и поддерживал партнера.

Переосмысление на новый лад традиционных учений, обращение к реальным заботам и нуждам горожан сделали этический кодекс «тёниндо» необычайно популярным среди городского населения. Новое направление в общественной жизни, ориентированное не на привилегированное сословие, в определенной степени нашло отражение в драматургии Тикамацу и других авторов. Правда, нельзя не учитывать, что оно не было достаточно разработанным и последовательным. Тем не менее настоящие художники, такие как Тикамацу и Кайон Ки, уловили изменения, происходящие в обществе, и мастерски изобразили их.

«Ни происхождение, ни кровь не имеют значения. Деньги — вот родословная горожанина», — провозглашал Сайкаку в «Вечной сокровищнице Японии» (*Иваненко Н. Г. Ихара Сайкаку и его сборник новелл «Эйтайгура» // Китай. Япония. С. 240*). Или: «Ничего нет в мире слаще денег, когда они в избытке» (*Ихара Сайкаку. Заветные мысли о том, как лучше прожить на свете. Цит. по: Редько Т. И. Творчество Ихара Сайкаку. С. 82*).

Золото воспринималось купцами как всемогущий бог, идол, которому они поклоняются, но также и средство, дающее возможность почувствовать себя равным самураю. Купцы сознавали, что если в современном обществе «действовать силой денег», то не сложно достичь того, что ранее казалось неосуществимым. Манифестом нового торгового сословия можно считать слова Дзёкана («Новогодняя сосна, вырванная с корнем»):

Самурая ребенок, воспитанье родителей получив,
Воинский кодекс усвоив,
По жизни идет самураем.
Ребенок купца, купцами возвращенный,
С детства науку торговли поняв,
С годами сам станет купцом.
Самурай ищет славу,
Выгодой пренебрегая.
А купец из всего ее извлекает и
Умножает богатство без мысли о славе.
У каждого своя дорога в жизни.
Для избавленья от болезни
Неважно, насколько тяжело ее лечить,
На каждую свое имеется лекарство.
А если человек закон нарушил,
Опасности себя подверг,
Не впрок пойдет настойка из женьшеня.
Но деньги его спасут.
А если б Ёдзибэю было ясно,
Что золото такая ценность,
Что на него и человеческую жизнь купить возможно,
Тогда беды бы не случилось.
Знаю, что я скуп, и не сорю деньгами.
Я их коплю.
И только саван из пеньки мне нужен после смерти.
Но, пока я жив,
Золото и серебро обязан уважать,
Как Будду и богов.
То путь, что Небеса купцам предначертали.

(Тикамацу. Дзёрурию // Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 49.
С. 308).

Монолог героя драмы воспринимается как художественная интерпретация идей Исида Байгана, высказанных им в трактате «Городам и весям вопросы и ответы»: «Торговцы трудятся, чтобы извлекать доход. Извлекать доход — для торговцев честное занятие. Если нет дохода, то нет пути для торговцев» (Кин Д. Японская литература XVII—XVIII столетий. С. 103). Пафос подобных драм заключается в утверждении и восхвалении добродетелей купцов — практицизма и бережливости.

В среде торгового сословия пользовалась популярностью «Священная книга богача» (интерпретация буддийской «Сутры богача» — «Тёдзьякё»), где поучали, как достичь богатства: «Даже если у тебя нет ни рина, стоит задаться целью стать богачом, и ты им станешь» (*Нагата Хироси*. История философской мысли Японии. С. 235)³⁴. Названия работ, проповедующих учение сингаку, сами говорят за себя: «Откровения о том, как заработать деньги» («Канэ мокару но дэндзю»), «Откровения дерева, приносящего серебро» («Гин но нару ки но дэндзю») и др.

Известный ученый Мотоори Норинага, признавая удобство денег в торговых операциях, подчеркивал их моральный вред: «С тех пор как обмен товаров стал осуществляться посредством золота и серебра среди людей... появилось стремление пренебрегать своими основными обязанностями и думать лишь о том, как бы полегче и побыстрее раздобыть золото и серебро» (*Мотоори Норинага*. Хихон тама кусигэ. Т. 15. С. 374. Цит. по: *Михайлова Ю. Д.* Мотоори Норинага. С. 126).

Тикамацу относился к деньгам иронически. Сатирой на общество, в котором деньги определяют судьбы людей, их мысли и поступки, формируют характер и управляют человеческими отношениями, проникнута пародия на «Священную книгу богача», где описывается скопидом-толстосум («Девушка из Хаката в пучине бедствий»). Образ этого охотника за наживой подается в гротесковой форме.

Книга содержит целый свод советов и правил, указывающих путь к богатству. Она откровенно обвиняет людей, склонных к эгоизму, денежному расчету, осуждает человеческие пороки, жадность и скопидомство.

Десять лет не носи ни парчи,
Ни шелка, ни чесучи,
А одну дерюгу.
Если что на дороге лежит — остановись,
Нагнись
И поднять не ленись!
Если споткнешься и упадешь,
Если голову ушибешь,
Если тебя прибили,
Наземь свалили,

Не вставай без прибыли,
Хоть горсть пыли —
А захвати
В горсти!
Соседу в долг не давай ни кружки,
Ни каменной ступки, ни мельницы-вертушки,
Ни худого горшка,
Ни точильного круга;
И даже для друга —
Ни сушеной рыбы куска!

(Тикамацу. Драмы. С. 294—296).

Эту книгу предписаний, полную сарказма и издевки, отвергают молодые герои Тикамацу, не принимает ее и хозяин «веселого дома» Сиродзаэмон. Человек, по их мнению, должен жить страстями; аскетизм, монашеская и купеческая отрешенность не импонируют им.

Девиз многих героев — наслаждение (*нагусами*). Они следуют этому принципу, который приобрел силу в XVII—XVIII веках. Право на наслаждение было направлено против ограничений и предписаний морали, запрещающей человеку получать радость от жизни.

Хорошо, что целый свет
Веселые затеи не оставил
И не идет дорогой строгих правил —
Все любят веселиться...

(Тикамацу. Драмы. С. 297).

Как уже отмечалось, на рубеже XVII—XVIII веков в буддийскую концепцию иллюзорности, краткости бытия вторгается прямо противоположное ощущение радости, ценности земной жизни. Пришла новая, жизнеутверждающая идея наслаждения, чувственного восприятия мира. Она была рождена новым временем и отражалась в мышлении героев драматургии. Мироощущение горожан отличалось порой вульгарным толкованием человеческих отношений и событий. Можно сказать, что их мировоззрение носило отчасти гедонистический характер. Одним из благ жизни они провозглашали наслаждение, на первый план выдвигалось эмоциональное восприятие

действительности. Но, по мнению ученого Нагата Хироси, это были только «ростки гедонизма».

С одной стороны, в драмах Тикамацу и его современников не прославляется так откровенно накопительство и тем более стяжательство, с другой — в них отражены воззрения нарождающегося класса торговой буржуазии, больше всего ценившей богатство и деньги. Люди подобного склада презирали мотовство и расточительство. Они с опаской и недоверием относились к тем, кто пренебрегал «купеческим кодексом», проматывая деньги. «В настоящее время сыновья богатых торговцев вкупе с самураями и чиновниками проводят свои дни и ночи в публичных домах в содружестве с другими бездельниками и развратниками из горожан, беспрерывно играют в азартные игры и предаются пьянству», — с осуждением писал Муро Кюсо в «Беседах в Суруга-даи» («Саруга-даи дзацува») (*Радуль-Затуловский Я. Б.* Из истории материалистических идей в Японии. С. 154).

Высшей формой проявления «сыновней непочтительности» считались поступки, ведущие к разорению не только родителей, о чем говорилось выше, но и хозяина из-за неумения правильно вести торговлю.

Провозглашается добродетелью искусство скопить капитал; накопительство, но не скупость, объявляется главной ценностью. Это понимание жизни находилось в полном противоречии с тем, что веками культивировалось в самурайской среде.

С детства в самурае воспитывали презрение к деньгам и торговле: совесть воина должна быть чистой и неподкупной. Незнание стоимости монет говорило о хорошем тоне. Считать деньги, проводить с ними финансовые операции, наживаться было не в их стиле. А если это и требовалось, то поручалось самураям самого низкого звания. Казалось, самураи в жизни следовали изречению, что «богатство мешает приобретению мудрости».

Сторонники бусидо отрицательно относились к идее накопительства, и наметившееся стремление к материальному благополучию в самурайской среде не могло не вызвать порицания с их стороны. «В наши дни самураи собираются только для того, чтобы поговорить о деньгах, об удачных покупках,

о новых стилях в одежде, о своих любовных похождениях... Можно сказать, что раньше, когда человек достигал возраста двадцати или тридцати лет, он не носил в своем сердце таких презренных мыслей и никогда не говорил на такие темы» (*Ямамото Цунэтомо*. Хагакурэ. С. 92). Автор этого высказывания, выходец из самурайского сословия Ямамото Цунэтомо (1659—1719), с сожалением отмечает увлеченность самураев материальными приобретениями, что, по его мнению, влечет потерю чувства долга, а следовательно, и чести.

И Юдзан Дайдодзи, чьи идеи, безусловно, были адресованы самураям, призывал к бережливости, но не к накопительству: «...необходимо принять твердое решение жить по средствам и быть очень внимательным, ибо это называется путем бережливости» (*Юдзан Дайдодзи*. Будосёсинсю. С. 36). И если скарденность у крестьян и торговцев можно оправдать, то самураям она непозволительна.

В поступках персонажей, представителей «третьего» сословия, в их рассуждениях уже чувствуется наступление эпохи поклонения богатству, отражение психологии накопления. Горожане оценили, что деньги — вот тот ключ, который позволяет получить от жизни наслаждение. С монетами в кошельке купец был везде желанным гостем, сословная принадлежность стала играть второстепенную роль. Деньги оказались определяющими в иерархии ценностей, смыслом и целью деятельности.

Рост экономической мощи торговцев, формально-правовое выделение в особое сословие способствовали укреплению их положения в обществе. Это был длительный и сложный процесс. Купцы, почувствовав свою силу, желали, чтобы их признавали личностями, достойными уважения.

В драмах Тикамацу и его современников рост правосознания горожан подается в плане этического самоутверждения человека.

Одной из движущих пружин сознания героя в драматургии «дзёрури» считалась честь. Для самурая чувство чести, доброе имя были превыше всего: с намеком на бесчестье начиналось нравственное падение. Высокие моральные требования не допускали двоедушия (*нигон*). Слову самурая (*буси но итигон*) верили без письменных доказательств, которые могли бы только

оскорбить его. По синто, в согласии с которым жили японцы, человек должен быть открытым и прямодушным, честным и справедливым.

Проблема чести, характерная для произведений, описывающих нравы самураев, в «бытовых» драмах Тикамацу и Кайона уже не решалась с точки зрения самурайского кодекса, а возводилась в проблему этики. Понятие чести стали толковать по-новому, как норму поведения, которой должен следовать каждый человек, независимо от его групповой принадлежности.

Честь определялась как наивысший критерий добродетели, из самурайской категории она переходит в категорию внесловную, общечеловеческую, становится синонимом достоинства и независимости личности, оберегающей свои права. Человек, в данном случае представитель горожан, не должен был поступать дурно не потому, что это шло вразрез с установившейся моралью, а вследствие того, что он осознал невозможность иного поведения. Торговцы не меньше, чем самураи, заботились о своей чести, опровергая расхожее мнение о «фальшивости японского купца». Кодекс чести для них был так же незыблем, как и для самураев. Считалось, что устного соглашения достаточно для признания законности сделки, заключенной между торговым домом и клиентом.

Порядочность по отношению и к клиенту, и к партнеру стала одним из моральных принципов Пути. Добиться успеха в профессиональной деятельности мог только тот, кто слыл честным и не искал двойной прибыли, получение которой рассматривалось как отступление от пути торговца.

В учении сингаку этическую окраску приобретает обоснование ценности предпринимательства в противоположность праздности: честное накопление богатства, но не алчность и корыстолюбие; бережливость, но «не ради себя, а ради Поднебесной»³⁵.

22 июня 1636 года был издан главный указ, определивший изоляцию Японии от внешнего мира. Он положил начало более чем двухвековому периоду закрытия страны от внешнего мира. Этот закон и другие указы регламентировали жизнь населения в новых условиях, в частности не разрешалось ввозить иностранные товары. Реакцией на запреты стало рождение

контрабандного промысла и появление людей, игнорировавших эти правительственные предписания. Появление на арене жизни доселе незнакомых героев продиктовали новые условия.

Необычная ситуация, сложившаяся в Японии, способствовала появлению неординарных людей, вызывавших интерес своей загадочностью. Наиболее активные выходили из рутины каждодневного быта, привлекаемые авантюрной стороной действительности. Всю свою энергию они направляли на то, чтобы выбиться из «бессюжетной» обыденности.

Представители этой таинственной профессии, стоящие вне закона, становятся персонажами драм. Герои-пираты совершают рискованные путешествия, торгуют заморскими товарами, удивляя окружающих своим внешним видом: «голова японская, тулово — заморское». Именно контрабандисты, появлявшиеся на сцене в европейской одежде, очаровывали зрителей, пленяли их воображение.

Один — в накидке из голландской шерсти,
Другой — в испанском бархате,
Вот этот —
В одежде из расцвеченной камки,
А тот одет в сверкающий атлас,
Подбитый тонкой саржей.
Тут вельвет,
Там — мягкая тафта и жесткий плис.
Все вперемешку:
С шерстью — шелк,
С парчою
Голландский лен!

(Тикамацу. Драм. С. 186).

Контрабандистов не касались источники капитала и не смущали средства для достижения единственной цели — обогащения. В каждом из этих нарушителей закона просматривался человек из грядущего. И не случайно драма «Девушка из Хаката в пучине бедствий» заканчивалась символически — император даровал спасение пойманным контрабандистам.

Но в реальности, после того как портовые чиновники обнаружили запрещенный к ввозу груз — оружие, Ито Кодзаэмон,

прототип главаря пиратов Куэмона, и его основные сообщники были распяты или обезглавлены, а рядовые нарушители закона отправлены в ссылку. О преступной деятельности Ито сохранились факты, которые приводит историк Такэкоси Ёсабуро в «Экономических аспектах истории японской цивилизации»: «Его суда с контрабандным грузом, якобы принадлежащие правительству и являющиеся собственностью князя Мацудайра из провинции Тикудзэн, плавали повсюду и занимались активной деятельностью, которая принесла Ито такие огромные доходы, что он стал одним из богатейших людей на Кюсю... Ито вел в Хаката роскошный и расточительный образ жизни, а его огромное состояние позволяло ему заводить друзей среди знати из окружения местных феодальных князей, хотя его социальный статус простого горожанина не позволил бы занимать того положения, какое принесло богатство» (*Takekoshi E. The Economic Aspect of the History of the Civilisation of Japan. Vol. 2. P. 184. Цит. по: Кирквуд К. Ренессанс в Японии. С. 230—231).*

Концовка пьесы дает основание считать, что автор сочувствует персонажам драмы и приводит зрителя к мысли, будто появление таких героев не случайно, а вызвано самим развитием жизни.

Мораль городского населения сказала и в отношении к любви, чувству, возникающему между двумя людьми, категории, выпадающей из схемы традиционных норм. Масахо Дзанко, чьи выступления были особенно популярны среди горожан, не принимал конфуцианского отношения к женщине как к неравному партнеру и призывал к созданию семьи по любви, а также оправдывал внебрачные связи, основанные на подлинном чувстве (*Иэнага Сабуро. История японской культуры. С. 148).* Подавление желания как обязательное условие для достижения конфуцианского идеала совершенномудрого человека не устраивало горожан, второстепенность чувства в традиционной системе ценностей не могло не вызвать у них отторжения. Драматурги усматривали в любви не только наслаждение, но и глубокое чувство, озаренное внутренним светом. Подобные идеи витали в воздухе, иначе они не стали бы столь популярны в пьесах «дзёрури».

Открытием, с которым пришла новая драматургия, было сочувствие к молодым людям, нарушающим во имя любви вы-

работанную на протяжении жизни многих поколений традицию сдерживания эмоций, полного и беспрекословного подчинения чувств нормам и правилам сложившейся этической системы. Борьба за право на любовь и счастье часто приобретает трагический характер, но герои не представляют иного решения конфликта, считая, что «на дороге любви лишь любовь права!»

Связь купеческого сына Хансити и танцовщицы Санкацу («Любовь женатого мужчины к танцовщице» — «Хадэ сугата майгину», Кайон Ки, 1722) заканчивается их сознательным уходом из жизни. Поняв безысходность своей судьбы, они демонстрируют необыкновенную силу любви. И, несмотря на одолевающие сомнения, оставив свою дочь Оцу на попечение родителей Хансити и его жены О-Соно, они остаются верными своему чувству и вдвоем покидают этот мир.

Театр отзывался на судьбу женщин, которые чаще всего становятся носительницами авторской идеи. Кстати, в Эдо, Киото и Осака женщины часто посещали кукольный театр.

Как уже отмечалось, для женщин составлялись специальные, выдержанные в конфуцианском духе правила поведения, нарушение которых могло иметь далеко идущие последствия. В одном из таких поучений для женщин дома Мицуи «говорилось, что следует быть осмотрительной, посещая театр или наслаждаясь прохладой летнего вечера, встречаясь с артистами театра Но или уличными слепыми певцами...» (*Лещенко Н. Ф. Япония в эпоху Токугава. С. 180*).

Хроники того же дома Мицуи сохранили истории о двух женщинах — Сюхо (1590—1676) и Дзюсан (1636—1696), которые благодаря решительности и твердости характера, гибкому предприимчивому уму, скромности и бережливости смогли упрочить материальное положение семьи. Они до сих пор почитаются как примеры служения делу (*Лещенко Н. Ф. Япония в эпоху Токугава. С. 178—179*).

Героини выражают отношение автора к миру. Они именно высказывают и реализуют основные идеи. Женщины активно проявляют чувства и желания, выступают вершительницами своих и чужих судеб. Даже их измена подается как «случайность» (пример тому — поступок О-Танэ в «Барабане волн Хорикава»). Но эти случайности не мешают понять, что поступки

героинь, нарушивших догматы конфуцианской этики, обусловлены желанием обрести свободу, право на чувства: «...стремление к свободе у людей того общества проявлялось и в области чувств» (*Ямамото Тосэй*. Нихон бунгакуси сякай-гакутэки ни митару. Т. 3. Цит. по: *Пинус Е. М.* Городская литература Японии XVIII в. и вопросы развития литературного метода. С. 25).

О-Сити («Горячая любовь» — «Датэ мусумэ кои но хиканоко», Суга, Мацуда, Вакатакэ, 1773) не может допустить ни смерти, ни бесчестия своего возлюбленного Китисабуро, который, в соответствии с понятиями самурайской верности, должен или умереть вслед за своим господином, лишившимся меча, данного ему на хранение вышестоящим самураем, или отыскать его. Узнав, где находится меч, но не имея возможности проникнуть в этот дом, О-Сити решается на обман: взбравшись на пожарную вышку, она бьет в колокол, а слуги тем временем овладевают мечом. Сцена «Пожарная вышка» («Хино миягура») необыкновенно драматична, в ней с особой выразительностью передан порыв женщины, идущей на преступление ради спасения своего возлюбленного.

Таковы героини драматургии «дзёрури» — духовно богатые, одаренные, способные на самые возвышенные, а в зависимости от обстоятельств, и отчаянные поступки. Они бескорыстны, преданны, готовы на любое самопожертвование ради любимого человека, благородны и решительны. Когда они любят, в их душах нет места сомнениям и колебаниям. Зрителей, обычных обитателей города, погруженных в свои каждодневные заботы, потрясали насыщенные событиями сцены, где активная роль принадлежала женщинам, а глубина их любви и верности не могла не пленять. Высказывание Тикамацу, что «в любви все равны», было особенно близко зрителю кукольного театра, соответствовало его мироощущению.

Мировоззрение, убеждения, формы поведения характерны для торгового сословия, чья жизнь изображена достоверно и составляет основу драм, в особенности «бытовых». Духовная жизнь героев обусловлена традицией и эпохой, раскрыта в системе этических представлений и религиозно-философских воззрений того времени.

Вне этих учений немыслима японская культура. Каждому была отведена своя роль: буддизм определял отношение человека к миру, конфуцианство акцентировало взаимоотношения между людьми, синтоизм являлся основой обыденного поведения, учил следовать естественному порядку вещей, а сингаку считалось сословным учением, направленным на поддержание связей среди купцов и моральных ценностей их профессиональной деятельности.

Драматургия «дзёрури» отражает культуру эпохи, духовный опыт, мировоззренческую основу и эстетические идеалы горожан.

КУКЛЫ И ТЕАТР НИНГЁ ДЗЁРУРИ

1. ПРОИСХОЖДЕНИЕ ЯПОНСКИХ КУКОЛ И КУКОЛЬНОГО ТЕАТРА

Реконструируя многовековой путь, который прошел кукольный театр Японии, можно говорить о его культово-обрядовом происхождении. Сложившийся в XVII—XVIII веках, кукольный театр Дзёрури, в котором эстетическую ценность определял художественный замысел творцов спектакля, в качестве театрообразующих элементов имел два источника — культовое действо и обряд.

Магические верования древних японцев основывались на восприятии окружающего мира как заселенного богами-ками, скрытыми от глаз, но влияющими на все стороны жизни человека. Считалось, что, прибегнув к определенным обрядам, можно упротить таинственные силы помогать людям принести удачу в охоте, собрать хороший урожай, обеспечить победу над врагом, избавить от зла и болезней. Трудно доподлинно установить, какой была духовная жизнь древних японцев, но бесспорно, что магия господствовала в то время и куклы были ее воплощением.

Например, считалось, что куклы могли избавить ребенка от болезней и несчастий. В третий день третьего лунного месяца местные жрецы делали из бумаги кукол — мальчика и девочку и совершали обряд переноса всех бед на эти фигуры, потом бросали их в речку, потоки которой должны были унести прочь зло и болезни, или же их сжигали (*Маркарьян С. Б., Молодякова Э. В.* Праздники в Японии. С. 136). Чтобы предотвратить болезни, с приходом весны плели из соломы кукол и вместе с ритуальными лепешками «данго» развешивали на дереве у ворот дома.

Использование культовых фигурок, объемных и плоских кукол для сохранения здоровья, избавления от болезней и всевозможных неприятностей, тесно связано с широко распространенным в Древней Японии обрядом Великого очищения — *охараи*, к которому прибегали как простые люди, так и

члены императорской семьи. Наипростейшим способом, который не требовал особых усилий и времени, был следующий: ритуальные фигурки терли о тело, чтобы неудачи и болезни перешли на них.

Но основное избавление от скверны и грехов уходящего года с использованием бумажных изображений человека проходило в синтоистских храмах в канун Нового года. Проданные накануне за небольшую плату фигурки (их приобретали по количеству членов семьи) после исполнения священником «Молитвословия Великого очищения» сжигали либо выбрасывали в горную реку. Куклы, спускаемые по реке, назывались *нагаси-бина*. По поверью, с ними уносились все беды и несчастья, угрожающие человеку.

В первый день Змеи в третью луну проходил Обряд очищения дня Змеи (*ми но хи но хараэ*) — люди выходили на берег реки и пускали по течению бумажных кукол, которых до этого прикладывали к телу.

В литературном памятнике XI века «Записки у изголовья» («Макура но соси», Сэй Сёнагон), в 156 дане (главе) под названием «То, что приобретает цену лишь в особых случаях» есть такие строки: «Дамы-куродо, когда они ломают палочки бамбука накануне охараи — Великого очищения — в последние дни шестой и двенадцатой луны...» (Сэй Сёнагон. Записки у изголовья. С. 181). Это значит, что придворные дамы в указанные дни ломали палочки бамбука; ими измеряли рост императора, императрицы и наследного принца, в соответствии с размерами которых делались куклы, и во время обряда охараи их погружали в речной поток, полагая, что скверна смыта с тех, кого они изображали.

Кроме того, в старой Японии существовало так называемое очищение в семи протоках (*нанасэ но хараэ*), о котором упоминается в «Повести о Гэндзи» (Мурасаки Сикибу, X—XI вв.). Семеро гонцов из разных мест отправлялись к устью реки Кидзу около Киото и пускали по реке бумажных кукол, избавляющих от всей нечисти, болезней и несчастий, которым мог подвергнуться император (Мурасаки Сикибу. Повесть о Гэндзи. С. 281, 327).

В синтоистском обряде, наравне с другими предметами, использовался деревянный жезл — мостик между миром богов

и людей. Посредницами в диалоге выступали жрицы *мико*¹, наделенные, как считалось, необыкновенным даром свыше. Обряд носил магический характер, мико возвещали волю богов².

Позже, когда жезл приобрел форму человеческого тела — отсюда и название куклы «*нингё*», или «*хитогата*», т. е. «человеческая форма», — в его верхней части обозначились черты лица. Кукла — пластический знак, обобщение, иносказательное выражение человека. Повторяя и отталкиваясь от его образа, кукла через физическое подобие связывалась с ним.

В Древней Японии все предметы, созданные людьми, в том числе и куклы, наделялись магической силой, которая могла вызвать божественный дух, а иногда и сами предметы воспринимались как боги. Одним из основных атрибутов магии всегда были скульптуры, являвшиеся пластическими изображениями отвлеченных образов (*Гото Хадзимэ. Нихон гэйноси нюмон. С. 26*).

Глиняные фигурки женщин (*догу*) эпохи неолита (дзёмон, IV—III вв. до н. э.), найденные в раскопках, свидетельствуют о существовании культа плодородия. Видимо, взывая к помощи богов даровать урожай, древние японцы прибегали к использованию этих статуэток-символов, разнообразных по форме и размерам (от 4 до 40 см), реалистических и откровенно натуралистических (*Воробьев М. В. Древняя Япония. С. 54*). Некоторые из них играли большую роль в культе плодородия и материнства и наделялись гипертрофированными размерами груди и живота. Позже символами плодородия и брака стали любые парные куклы.

Наряду с антропоморфными статуэтками в культовой магии существовали и рельефные изображения лица на пластинках с разрезами глаз, рта и т. д. Они могли переходить в скульптуру головы или бюст. Плоские фигурки служили оберегами.

В погребальной магии периода Ямато (III—VI вв.) использовались *ханива*³. Считается, что в более позднее время они заменяли человеческие жертвы в захоронениях знати (V—VI вв.). А первоначально ханива были участницами священных ритуалов, которые совершали жрецы, изображавшие небожителей.

Очевидна связь между миром ханива и синтоистской мифологией. Если учесть, что право изготавливать ханива принадлежало жрецам-скульпторам *ханиси*, объединенных в орден «*ханибэ*», то нетрудно представить, насколько тесно были связаны ханива со священным ритуалом.

В именах ряда божеств, а также в других названиях ханива — *татэмоно*, *цутинингё*, *цуяку* содержится иероглиф «стоять». Общее между ними — предстояние перед главным божеством — явно из разряда культа (*Иофан Н. А.* Культура Древней Японии. С. 62). Мир ханива представлен разнообразными персонажами — изображениями жрецов, жриц, воинов, музыкантов, скоморохов, простолудинов в различных позах: жрица в момент исполнения ритуала; воин, готовый к битве; музыкант, играющий на кото. Большинство из них отличаются точностью переданных движений, композиционной уравновешенностью. Их энергичные позы и атрибуты — ленты с орнаментами, символизирующими горы, ожерелье из священного камня магатама, сакральное зеркало — указывают на готовность общения с высшим божеством.

Обширный материал, собранный о ханива, их иконографический тип позволяет говорить о близости этих образцов погребальной пластики к кукле, хотя нельзя, конечно, забывать об их функциональном различии. И дело не только в том, что одно из названий ханива — «цутинингё» — включает слово «кукла». В отличие от предшествующих скульптур, в ханива тщательней вылеплены рот и глаза, особой моделировке подвергались нос, подбровья, даже встречаются накладные брови-валики. Исследователями ханива отмечается большое разнообразие в форме глаз, их разрезе, положении по отношению к переносице. Подобная проработка частей лица придавала ему особую выразительность, живость и одухотворенность, чем не могли не воспользоваться мастера-кукольники следующей эпохи. Это дает основание говорить о преемственности в моделировке лица театральной куклы средневековья (*Иофан Н. А.* Культура Древней Японии. с. 80).

Близость театральной куклы к скульптуре ханива прослеживается на уровне изобразительной стилистики, эстетического облика. Сходство обнаруживается в лицах, выражающих магическую концентрированность взгляда, напряженность жизни духа.

Обрядовая практика породила символ живого существа, которое стало явлением художественного творчества в результате одушевления неживой материи.

Культовые фигурки, о которых с определенной долей уверенности можно говорить как о прообразах театральных кукол, являясь участницами магических обрядов, прожили огромную «досценическую» жизнь. Прежде чем выйти на театральные подмостки, они помогали людям как посредники между ними и высшими силами, служили магии и чародейству, являясь пластическими изображениями. В момент обряда они воспринимались как живые, хотя первоначально не обладали механическими движениями. А оживлять их мог лишь тот, кто был допущен к таинству, — жрец (*Коренберг Е. Б. Виды представлений театра кукол. С. 4*).

Мико, произнося заклинания, не просто держали перед собой куклу, они манипулировали ею. На глазах у публики мертвая материя оживала, наполнялась энергией, обретала качества человеческой природы, несла в себе эмоциональный заряд и воздействовала на чувственный мир присутствующих. Обычные на вид деревянные предметы становились носителями особых свойств.

Манипулирование куклами вызывало у людей удивление, страх, вокруг служителей культа создавалась атмосфера таинственности. Наблюдая за происходящим, окружающие сами становились участниками чародейства. Причастность к магическому обряду вызывала душевное потрясение. От священного действия до кукольного театра еще предстоял многовековой путь, но первые шаги были сделаны: в лоне культовой обрядности зарождалась театральная стихия, вылившаяся со временем в искусство кукольников.

По мысли О. М. Фрейденберг, куклы в жизни человека встречаются в «пяти ролях: в народном обряде, в театре, в священном действе и, наконец, в обычае и в быту» (*Фрейденберг О. М. Миф и театр. С. 15*). И Япония в данном случае не является исключением: здесь кукол родила религиозная обрядность. Куклы, становясь объектом магии, несли в себе тайну. В них сосредоточивались представления человека о загадочном. Куклы остались в памяти носителями чуда, действия с ними — формой магии. Человека возбуждала и поражала

способность небольшого предмета с человеческими чертами воздействовать на его чувственный мир. Как с точки зрения идеологии, так и образности сохранялась связь кукольников с культом. Тайна, сопровождавшая кукольное представление, имела корни в магии.

В японском календарном обряде всегда присутствовало божество, призванное умиротворить природные силы. Прежде всего это касается земледельческих обрядовых действий, таких как *та-асоби* — «полевые игры», *тауэ-синдзи* — «священно-действие посадки риса», *он-та мацури* — «празднество июля» и др. Например, во время обряда *сироаки* — «вспахивание нивы» — в его кульминационный момент проходит шествие с вынесением фигуры из соломы, изображающей, по одной из версий, «комори» — кормилицу, которая является персонификацией колоса риса — «ёнэбо». По наблюдениям А. Е. Глускиной, и сам танец с выносом фигуры напоминает движение марионеток (Глускина А. Е. Заметки о японской литературе и театре. С. 244). Среди фигур, связанных с земледельческим культом, встречались такие кукольные персонажи, как Самбасо, перекочевавшие потом в театры Но и Дзёрури, а также Ситифукудзин — «семь богов счастья».

В земледельческой обрядности существовал обычай защиты полей от насекомых в мае. Для этого делались куклы, изображавшие воинов, которые несли обережную функцию и считались залогом будущего урожая. Но прежде чем принять форму кукол, это были обычные пугала — *какаси*, которые напоминали человека в одежде. До сих пор в Японии осенью проводятся фестивали с участием *какаси*.

Эти предметы становились центром обрядовых церемоний и праздников. Вокруг них устраивались ритуальные действия, которые принимали театрализованный характер. Люди втягивались в игру, становились ее участниками, в душе надеясь, что силы природы будут к ним милостивы. Куклы воспринимались как сверхсущества, связанные с потусторонними силами, от которых зависело дальнейшее благополучие и даже жизнь человека.

Магический характер кукол, их откровенная связь с ритуалом не отвергается и сейчас. В некоторых синтоистских храмах остались куклы, которые до сих пор принимают участие

в местных обрядовых действиях. Так, в г. Кофу в храме Тэндзуси бережно хранятся девять кукол, считающиеся храмовыми божествами. Они большие по размерам, сложные по конструкции, а некоторые управляются пятью кукловодами. Каждая из них имеет сакральное имя и обычное. Среди них музыканты, принцесса Химэсама, черт — онисама и др.

Куклы — главные участники праздника храма Сува (другое название — храм Лодки), находящегося поблизости. Это отголоски старого обряда — спуска на воду лодки в протекающую рядом реку. С участием этих кукол устраивается целое представление. Оно разыгрывается рядом с храмовым камнем, который имеет форму лодки и обматывается священной веревкой из рисовой соломы — *симэнава*, там же натягивается занавес (*Цунода Итиро*. Сёкоку то нингё аяцури // Дзёрури. Катари то аяцури. С. 278).

А кукла Осира из того же храма использовалась для представлений, сюжетом которых была любовь лошади Куригэ («гнедая лошадь») к принцессе Тамаё, со временем ставшей покровительницей шелководства⁴. В храме Кохё на Кюсю сохранились куклы, может быть самые старые в Японии, которые являются участницами ежегодных праздников и демонстрируют танцевальные и спортивные сценки (*Keene D. No and Bunraku: Two Forms of Japanese Theatre*. P. 129).

Магическое начало кукол настолько велико, что им придавались черты человеческого характера, даже не исключалась возможность их самостоятельной жизни вне сцены. История донесла до нас легенду об обиженных куклах, которые не смогли стерпеть непочтительного отношения к себе со стороны кукловода Масаэмона из театра Авадзи, заперевшего их в сундуке на долгие месяцы по окончании выступлений. Ежевечерние громкие жалобы и шумные излияния кукол заставили Масаэмона впредь относиться к ним бережно и уважительно, «щадя их чувства», а не бросать как попало в сундук. Более того, известный рассказчик Такэмото Гидаю советовал «утром и вечером вынимать кукол из сундука и устраивать с ними торжественное шествие». Он призывал относиться к ним как к людям и наделял их чувствами, свойственными человеку.

Как известно, первое название японских кукол — «кугучу». Этимология этого термина не прояснена до конца.

Большинство исследователей связывают его с древним наименованием дерева или стебля — «куку». Правда, есть версия об иностранном происхождении слова, и в качестве доказательства приводятся названия кукол из языка жителей Передней и Средней Азии, цыган, китайцев и т. д. (Keene D. Bunraku. P. 19). О куклах «кугуцу» упоминается в «Словаре японских названий» («Вамё руйсюсё», X в.) Минамото Ситаго, а еще раньше — в буддийских текстах (VIII в.). А в книге «Новые записи о саругаку» («Син саругакуки», 1055) говорится и о кукольниках.

Бытует мнение, что примерно в VII веке из Азии через Корею прибыли в Японию первые кукольники, которых местные жители воспринимали как парий. За ними закрепилось название «кугуцу-маваси» («бродячие кукольники»), поскольку они были вынуждены переезжать с места на место.

Однако самые полные данные содержатся в первом, специально посвященном куклам письменном памятнике «Записки о кукловодах» («Кайрайсики», 1100), принадлежащем кисти придворного ученого Оэ Масафуса (1041—1111). В заглавии используется слово «кайрай», первое значение которого — «марионетка». Но это не обязательно кукла, управляемая сверху нитями.

Оэ Масафуса знакомит читателей с бытом и искусством первых кукольников, которые имели немало общего с «северными варварами», поскольку тоже вели кочевой образ жизни. Мужчины промышляли охотой, а женщины привлекали прохожих, устраивали за вознаграждение пиршества и ночные оргии. Эти люди были актерами разностороннего дарования. Они показывали фокусы, пели, танцевали, разыгрывали небольшие кукольные представления. Дни они проводили в развлечениях, а по ночам на фоне горящих костров, под удары барабана исполняли ритуальные танцы (Гунсё Руйдзю. Т. 9. С. 324).

Подобные сведения приводит и Цунода Итиро, исследующий трактат «Сумка пыли» («Тирибукуро»), где отмечается большая популярность этих представлений, но и их недолгое существование (Цунода Итиро. Нингэки но сэйрицу ни канаэру кэнкю. С. 168).

В X—XII веках наряду с организованными труппами кукольников были и кукольники-одиночки — *тэкугуцу*. В эпоху

Камакура (1192—1333) кукловоды постепенно переходят от бродяжничества к оседлой жизни, многие из них селятся вблизи синтоистских храмов, возобновляя традиционную связь искусства и религии. В течение длительного времени искусство кукольников развивалось именно в лоне синтоистских храмов, при их поддержке и влиянии.

История сохранила легенды, описывающие не столь давние времена, связанные с кукольными представлениями, когда последние еще не отделились от магических действий и проходили в синтоистских храмах. Сведения, содержащиеся в них, не совпадают в деталях, но в общем рисуют картину существования кукольных выступлений XV—XVI веков в рамках религиозной обрядности. Главными действующими лицами этих легенд являются монах Докумбо и его ученик и последователь Хакудаю.

Согласно одной версии, Докумбо был монахом храма Эбису в Нисиномия, почитался покровителем кукол и пользовался, как считалось, особым расположением храмового божества. После смерти Докумбо никто не мог умиловить это божество, гнев которого вызвал на море сильный и длительный шторм, не дававший возможности местным жителям выйти на промысел. Следуя приказу императора, Хакудаю с целью умиротворения разъяренного божества сделал куклу, изображающую Докумбо, более того, он устроил целый спектакль с ее участием. Желаемый результат был достигнут, а Хакудаю, с высочайшего позволения императора, стал бродячим кукольником. Его последние годы прошли в деревне Сандзё на острове Авадзи, где он передавал свое искусство местным жителям.

Вторая версия тоже связана с именами Докумбо и Хакудаю. Но в ней Хакудаю предстает как талантливый ученик монаха-кукольника Докумбо, в корыстных целях открывший секреты мастерства монахам другого храма. Это, якобы, и послужило причиной его изгнания из Нисиномия на остров Авадзи.

С распространением буддизма и появлением по всей стране буддийских храмов труппы кукольников стали избирать местом постоянного обитания районы, находящиеся в непосредственной близости от них. Этих кукольников стали называть

«хотокэмаваси» («хотокэ» — Будда), т. е. кукольники из буддийских храмов. А те, кто селился при синтоистском храме Эбису, являвшемся частью большого храмового комплекса Сэцу Нисиномия, звались «эбисукаки». Культ бога Эбису, одного из «семи богов счастья», покровителя богатства и торговли, связан с морским промыслом. Эбисукаки, переходя от одной рыбацкой деревушки к другой, показывали представления с куклами, прося у бога Эбису хороший улов.

В XVI веке письменные упоминания о куклах встречаются и в дневнике Садафуса, отца императора Го Ханадзоно (Садафуса Каммонгёки. Т. 1. С. 12. Цит. по: *Dunn C. J. The Early Japanese Puppet Drama*. P. 23), а также в дневнике придворной дамы Оюдоно и Мацудайра Иэтада (Дайнихон сирё. Сер. 12. 1. 14).

Куклы театра Дзёрури поражают своими размерами, выходят за рамки привычных представлений о них, вызывая прямые ассоциации со строением человека: они были, как уже отмечалось, почти в три четверти человеческого роста. А самые простые — «цумэ», поменьше, использовались для второстепенных ролей слуг, детей, прохожих. На Востоке, в частности в Китае, с древних времен существовала традиция уподоблять куклу человеку.

Китайские легенды рассказывают: куклы прошлого были настолько жизненны, что их принимали за людей. Иногда это приводило к курьезам. Так, однажды выступление мастера-кукловода Янь Ши перед чжоуским правителем (IX в. до н. э.) чуть не окончилось трагедией. Он решил, что перед ним не куклы, а живые люди, осмелившиеся подмигивать его женам. И только находчивость кукловода, разрезавшего ножом своих деревянных актеров, спасла его от неминуемой смерти. Такой источник, как «Записи народных песен» («Дуань Аньдзэ»), свидетельствует о том, что куклы, которых при осаде города водили на прогулку по городским стенам, были настолько похожи на людей, что ревнивая жена хана, испугавшись, как бы ее муж, захватив крепость, не сделал этих красавиц своими наложницами, всеми средствами постаралась убедить его снять осаду (Образцов С. В. Театр китайского народа. С. 270).

Японцы, познакомившись с кукольной традицией дальневосточного соседа, заимствовали ее верность живому образу.

Искания мастеров не замыкались только на выявлении «кукольности», они шли дальше — уподобляли кукол человеку. Размеры куклы зависели от ее роли в пьесе: второстепенный персонаж, изначально ограниченный своими параметрами, не мог выдвигаться на первый план.

Но не только влияние культурных традиций сказалось на создании кукол, в основу которых был положен образ человека. Театр Дзёрури всегда находился во взаимосвязи с театром живого актера. Период становления кукольного театра совпал с расцветом театра Кабуки. Кроме того, ему предшествовало многовековое развитие других театральных форм. Деятели кукольного театра искали точки соприкосновения с выразительной системой театра живого актера. Найдя такую оригинальную форму сценического действия, как соединение воедино кукольного представления, музыкального оформления и наделение речью рассказчика, а не кукловода, основатели театра Дзёрури пришли к мысли создать кукол больших размеров, наделенных возможностью движения, что еще ближе роднило бы их с человеком. Кукольники шли от живого актера, от создания на сцене его подобия. Правда, здесь влияние было взаимное. Жест, являвшийся основным элементом игры актера, в кукольном театре тем более получил право превосходства над мимикой. Прототипом многих движений кукол стали канонические стилизованные перемещения по сцене актеров Кабуки, именно в них можно проследить истоки динамики кукол.

Трудно переоценить то влияние, которое оказал театр Дзёрури на Кабуки. Это касается прежде всего заимствования репертуара. Но одна и та же мизансцена в Кабуки и Дзёрури могла строиться по-разному.

Например, в Кабуки в эпизоде «В деревенской школе» («Тэракая») Мацуомару сидит перед ящиком с отрубленной головой сына, и его роль состоит в том, чтобы опознать голову Кан Сюся — сына опального Сугавара Митидзанэ. В театре Дзёрури ящик стоит справа от Мацуомару, и факт «осмотра головы» не доминирует, как в Кабуки. На первый план выходят отношения между Мацуомару, его женой и учителем Гэндзо, который и подменил учеников, не зная, что Мацуомару с согласия жены сознательно отправил своего сына на

верную смерть. Гэндзо боится разоблачения, пытается заколоть жену Мацуомару. А когда все выясняется, он рассказывает, как храбро их сын принял смерть, что вызывает у Мацуомару восхищение: «Радуйся, жена! Наш сын послужил господину!» Белые траурные одежды, которые обнаруживаются под накидками Мацуомару и его жены, белый саван в ящике для письменных принадлежностей сына говорят о том, что печальный конец был предreshен. Трагизм этой сцены в кукольном театре доведен до предела, ее наполняет скорбь и вместе с тем ликование (*Keene D. No and Bunraku: Two Forms of Japanese Theatre. P. 168*).

Не менее интересно то, что и сценическая техника кукол оказала воздействие на характер движения артистов. Статичность и фиксированность поз живых актеров восходят к расчлененности движений кукол, которые состоят из отдельных па, но в то же время в целом создается картина особой выразительности и пластичности.

Однако движением, мимикой не ограничивается влияние одной театральной формы на другую. Кроме того, сценическая декламация — еще один из важных компонентов воздействия. Об этом подробно поговорим в соответствующем разделе.

Обращаясь к традиции и современному театру живого актера, кукольники в инструменте своего мастерства воплотили собственное понимание искусства. Да, куклы большие, похожи на человека, одеты как реальные люди, их движения подобны движениям актера, но при всем этом они герои действия, находящегося на стыке возможного.

Искусство, по меткому выражению Тикамацу, находится «на тонкой грани между правдой („тем, что есть“) и вымыслом („тем, чего нет“»)» (*Маркова В. Н. Тикамацу Мондзаэмон о театральном искусстве // Театр и драматургия Японии. С. 80*). Известная история о придворной даме и деревянной кукле — изображении ее возлюбленного, приведенная в «Подарке из Нанива», убеждает в том, что полная адекватность образу может вызвать лишь отрицательную реакцию.

Дама не могла встречаться со своим возлюбленным, так как жила во дворце. Тоска по нему и была причиной того, что она велела художнику сделать деревянную куклу, во всем

похожую на ее возлюбленного. Кукла, воплощающая все черты возлюбленного дамы, в отличие от оригинала была мертва. Чрезмерное сходство вызвало у дамы лишь отвращение, и куклу выбросили. «Надо... чтобы изображение походило на действительность, но было сделано в обобщенных чертах. Лишь тогда станет оно явлением искусства и принесет людям радость», — замечает Тикамацу (*Маркова В. Н.* Тикамацу Мондзаэмон о театральном искусстве // *Театр и драматургия Японии*. С. 81).

Полное подражание, по мысли Тикамацу, может привести к разрушению искусства. Реальное, балансируя на грани нереального, создает эффект художественной правды. Подлинное искусство находится в пограничном состоянии — между действительными вещами и вымышленными: «То, что есть, становится тем, чего нет». Видимое переходит в невидимое, реальное в условное, а в их единстве заключается особенность японского искусства.

Подобное миропонимание, при котором сохраняется нераздельность реального и идеального, породило особое художественное мышление, нашедшее отражение в кукольном театре на уровне как содержания, так и представления. «...Излишнее сходство, натуральность, подавляющая фантазию, слишком большая подробность вложенного в нее (куклу. — *Ю. К.*) сообщения ей вредит» (*Лотман Ю. М.* Куклы в системе культуры // *Лотман Ю. М.* Избранные труды. Т. 1. С. 378).

Создавая куклу, мастера не старались сделать копию человека, их намерения шли дальше — воплотить идею, которая получила полное осмысление, став хранительницей духовно-эстетических традиций. «Именно стремление театра кукол выражать идеи в вещных формах и одновременно с этим способность вещей переживать поколения определили на века закономерность этого искусства как одного из самых стойких к изменениям времени, самого традиционного», — пишет Н. И. Смирнова, развивая мысль О. М. Фрейденберг о стремлении кукольного театра фиксировать в вещных формах идеи и типы жизни (*Смирнова Н. И.* Искусство играющих кукол. С. 34).

Помимо театральных кукол, известны различные механические. Описание первой такой куклы содержится в «Со-

брании повестей о ныне уже давно минувшем» (1100), где сказано, что принц Кая еще в IX веке сделал куклу высотой 12 см, которая была наделена способностью простейших движений.

В XV веке в связи с особой страстью сёгуна Ёсимицу к китайским вещам увеличился ввоз в Японию механических игрушек, что послужило для кукловодов толчком к созданию японских вариантов кукол — «каракури» (*Хосои Ёкити*. Ито аяцури гэйно дзитэн. С. 56). Сохранились изображения двадцати восьми типов каракури, среди которых «китаец, играющий на флейте», «кукла, выдувающая стрелу из бамбуковой трубки», «кукла, играющая на сямисэне» и др. Одна из самых известных — «сандан гаэри карувадза нингё», способная делать тройное сальто-мортале.

Появление каракури в кукольном театре во второй половине XVII века связывается с именем Такэда Тикаэ, поэтому они еще известны как куклы Такэда. Каракури, участвуя в театральных представлениях, поражали воображение зрителей благодаря использованию всевозможных хитроумных приспособлений, механизмов, пружин, демонстрируя большие возможности. Некоторые из них были гидравлические или приводились в движение с помощью ртути. Они танцевали, скакали на лошади.

Особый интерес в этом плане представляют куклы «гобан». Свое название они получили от доски для игры в го, которая в кукольном спектакле играла роль сцены, а внутри был вмонтирован часовой механизм, приводивший кукол в движение.

Все ведущие рассказчики кукольного театра — Дэва, Какудаю, Кага и, конечно, Гидаю (хотя есть мнение, что он-то как раз меньше других) делали каракури участниками своих спектаклей⁵.

Введение в действие кукол каракури обогащало спектакль, расширяло творческий диапазон исполнителей, представление становилось зрелищным и рельефным. В основе такого широкого применения кукол, наделенных большими возможностями, лежало не только желание показать замысловатый трюк и тем самым развлечь зрителей. Привлечение дополнительных средств выразительности помогало ярче выявить авторский замысел.

Большой популярностью пользовались куклы «нанкин аяцури». «Нанкин» означает их китайское происхождение или указывает на маленький размер (*Keene D. Bunraku*. Р. 23). В арсенале кукол есть и совсем миниатюрные — «кэси», которые использовались, например, в сцене встречи 47 самураев на мосту Рёгоку в Эдо («Сокровищница вассальной верности»): высотой не более 4 см, они группировались на деревянной подставке.

С распространением в Японии христианства появились европейские механические куклы, участвовавшие в рождественских представлениях, которые устраивали миссионеры.

В XVII—XVIII веках существовал обычай дарить кукол в праздник девочек, и это делали сами девочки, которые приходили в дом родственников с таким милым, утонченным подарком.

Кукол можно было увидеть не только в театре. Горожане во время праздников наблюдали за выступлением огромных механических львов и тигров, которые прыгали и рычали совсем как настоящие. Купцы с присущей им предприимчивостью привлекали покупателей, прибегая к механическим куклам. Рыботорговцы демонстрировали кукол-моллюсков, у которых открывались и закрывались створки раковин. Продавцы чая использовали куклу, снабженную сложным приводным механизмом, которая двигалась и подавала посетителю чашку чая.

Японские куклы в своей эволюции прошли длительный путь от незатейливых изображений человека, служивших культовой магии и игравших в уличных спектаклях, до сложных, наделенных обширной программой участниц театральных представлений. Художественные приемы, которые использовались при создании ханива и первых кукол, нашли дальнейшее воплощение в эстетике кукол театральных. Игровая кукла как составная часть пластического и декоративно-прикладного искусства несла в себе национальную изобразительную традицию и во всей полноте предстала в театре Дзёрури высоким образцом художественной культуры, в которой воплотились поиски выдающихся мастеров-кукольников по созданию законченной гармоничной формы.

2. ЯПОНСКИЕ ТЕАТРАЛЬНЫЕ КУКЛЫ

До середины XVII века конструкция японской театральной куклы была довольно проста. Внимание к кукле — героине театрального действия, ставшего необычно популярным с ростом городской культуры, отводило ей особое место в пластическом искусстве, соединившем в себе скульптуру, живописную обработку, технические моменты и декоративные искусства (полный ансамбль костюма, оружия и прически).

Самым важным элементом, образцом пластической выразительности стала голова театральной куклы (*Гегеман К. Игры народов Востока. Вып. 2: Япония. С. 90*). Живое, мимирующее лицо куклы обладало сценической жизненностью, придавало достоверность действию, в то же время всегда держа его в границах условности. Правда, подвижные части лица имели не все куклы.

В моделировании лица куклы мастера придерживались определенных принципов, стремились передать некое выражение, соответствующее типу героя. Персонажи, добрые и злые, были носителями человеческих качеств и строго сословных признаков. Художник фиксировал их в материале, создавая некий обобщенный портрет того или иного типажа, в реальности «размытого» многообразием конкретных проявлений, и придавая ему преувеличенную четкость.

Следует помнить, что к этому времени в Японии уже не одно столетие существовали театральные маски, участвовавшие в земледельческих обрядах, — маски и мистериально-синтоистские, и буддийские⁶. Безусловно, мастера-кукольники знали традицию изготовления театральной маски, ее скульптурной и живописной моделировки. Но статичность маски, менявшейся только в зависимости от ракурсов освещенности, для кукольного спектакля не подходила. Да, кукла несла определенные качества человеческой природы и социальную характеристику, но она должна была в течение спектакля меняться, отражать события, жить. Несомненна общность театральной куклы и маски, корни которых уходят в обрядовое действие.

Характерная черта кукольных голов — открытый, покатый лоб, на котором сконструированы или нарисованы брови, их

рисунок соответствует образу персонажа. Различаются четыре вида бровей — из волос, наклеенных на металлическую пластинку; рельефные — из гипса; наведенные китайскими чернилами и из ткани. Каждый соответствовал определенному персонажу. Первый использовался для воина, человека, обладающего жестким характером; второй — для молодых героев; остальные два — для женщин.

Парик кукол-героинь придавал лбу строго очерченную форму⁷, на нем плавно изгибались брови-дуги. Разрез глаз, безусловно, говорил о дальневосточном типе лица, но угол подъема их концов был различен. Иногда они вторили рисунку бровей. Носы лепились самые разнообразные: точеные, с аристократически вырезанными крыльями, реже — с горбинкой или широкие, порой с едва намеченной переносицей. Многообразна была трактовка ртов, губ, подбородка.

В деревянной головке куклы четко видна тенденция не только передать подлинные черты людей, но и обобщить, сгустить реальное в целях драматической выразительности.

Головки театральных кукол в Японии начиная с XVII века делались из легких и прочных пород дерева *хиноки* (солнечное дерево). Оно наделено особой функцией, в нем скрыта энергия солнца и самой богини Аматаэрасу.

За первичной обработкой деревянной болванки следовала работа над лицом. После этого, разрезав форму на две части, из половины выбирали дерево и переходили к завершающей стадии проработки лица. Затем конструировали подвижные части, половинки склеивались и через гнездо в шее вставляли специальные приспособления для движения всей головки и мимирующих органов. Завершающей стадией была раскраска лица и крепление парика⁸.

Существует более семидесяти типов головок театральных кукол Японии, сорок пять из них используются и сегодня⁹.

Из мужских основной считают голову Бунсити — персонажа пьесы «Рыцарь, или Крик дикого гуся» («Отокодате иццу кариганэ»). Это самурай средних лет, отважный, но не безрассудно храбрый, а благоразумный. Голова Бунсити используется для популярных героев «исторических» и «бытовых» драм: Мацуомару — «Секреты каллиграфии дома Сугавара», Кумагаи —

«Молодая поросль в битве при Итинотани», Бэнкэя — персонажа многих пьес.

У Бунсити имелась разновидность — «кутиаки» Бунсити, т. е. Бунсити с открывающимся ртом. У обычного Бунсити мимировали только брови и глаза. У «кутиаки» Бунсити дерзкое выражение лица, он властолюбив, деспотичен, способен на поступки, идущие вразрез с кодексом самурайской морали.

В арсенале театра кукол всегда существовали такие парные головы — «такуми», отличающиеся друг от друга по чисто техническим признакам. Есть Гэнда с подвижным лицом и Гэнда без мимики; Одансити — храбрый, сильный, благородный и Кодансити (небольшое изменение в мимике) — буйный, грубый, иногда даже подлый. Сюто (добрый Сюто из «бытовых» драм) по сравнению с Осюто (Большим Сюто из «исторических» драм) наделен более мягкими чертами лица, но не лишен решительности, в то время как Осюто дерзок, надменен.

Иногда для одного персонажа использовали разные головы, чтобы рельефней выделить черты его характера, проявляющиеся в различных ситуациях.

Через пластику лица мастера-кукольники стремились передать особенность человеческой натуры¹⁰. Типажи злодеев (Торао, Дарасукэ, Кинтоки) наделялись отталкивающей внешностью: они изображались с широкими бугристыми носами, линия губ очерчивалась дугой вниз, огромные, широко распахнутые глаза злобно вращались.

А такие персонажи, как Вакаотоко (Ацумори из «Молодой поросли в битве при Итинотани», Кацуёри из драмы «Двадцать четыре образца сыновней почтительности в Японии»), Комэй (Юраносукэ — «Сокровищница вассальной верности», Митидзанэ — «Секреты каллиграфии дома Сугавара»), отличаются приятной наружностью, утонченностью форм.

Головки кукол женщин уступали мужским в разнообразии, но и в их моделировке проявляется высокая изобразительная культура. Кукла Мусумэ воплощала идеал женской красоты, как его понимали в Японии: овал — яичком, узкие глаза; линии вскинутых бровей, глаз и маленького рта перекликаются. Это молодая героиня, в ее облике выражена ясность душевного мира — она на пороге жизни, темные стороны действительности ей неизвестны. Не менее привлекательна Кэйсэй —

красавица гетера высшего ранга, умудренная жизненным опытом пылкая женщина (Югири — «Злоключения Югири», «Югири ава но наруто» и т. д.). Синдзо — куртизанка более низкого ранга (О-Кару — «Сокровищница вассальной верности», Санкацу — «Любовь женатого мужчины к танцовщице»). Фукэояма (Тонасэ — «Сокровищница вассальной верности») иная, в ней преобладает женственность, мягкость; у нее выбритые брови — знак замужества. Ее антагонистка Ясио изображается с большим ртом, подчеркивающим злобный характер.

Для персонажей, играющих роль старых женщин, используется несколько головок в зависимости от их характеров, предназначения в пьесе. Баба «бытовых» пьес — с маленькими глазами, а у Бабы «исторических» пьес глаза большие. Последняя упряма и даже заносчива, что подчеркивается особой проработкой линий рта. Ее антагонистки Бакуя и Варубаба изображаются злобными.

Особую группу кукольных головок составляют лисы-оборотни, персонажи японского фольклора. С технической стороны они наиболее совершенны. Особенно удивительны Тамамономаэ и Футаомотэ. На первый взгляд Тамамономаэ кажется красивой, но при внимательном рассмотрении можно уловить хищное выражение лица, которое создано особой проработкой линий рта. По мере развития действия пьесы из парика с помощью специального приспособления выдвигается маска лисы из ткани «тиримэн»; постепенно она наплывает на лицо и целиком закрывает его. Иногда оборотень изображен двуликим: с одной стороны головы — девичье лицо, с другой — маска лисицы; они разделены волосами (голова Футаомотэ).

Технически сложны и такие типы голов, как Габу (в нужные моменты у него открывается рот в оскале и появляются рога). Кукла Насивари используется в сценах драки, так как при ударе ее лицо раскалывается надвое, как груша, — отсюда и название (*наси* — груша, *вару* — колоть). Мэнъоти — персонаж в маске или полумаске. Благодаря особым приспособлениям меняются черты лица для изображения страдания, боли и т. д. Тёхацукай — оборотень, живущий в чреве кабана (сейчас сильно поврежденная кукла хранится в музее при театре).

Широко представлены в кукольном театре комические персонажи «*тяри*» («*ритя*»). Это и Ханаугоки с подвижным носом, и Кани, похожий на краба. У них круглые лица добряков, высокий лоб и открытый рот. Женский комический персонаж «исторических» пьес — О-Фуку (О-Сика из пьесы «Клинок любовной мести» — «Исэ ондо кои но нэтаба»). О-Фуку часто появляется в напряженных сценах для разрядки, одним своим внешним видом вызывая у публики смех. У куклы неподвижное белое лицо с красными щеками.

Тяри всегда с круглым лицом, высоким лбом и широко открытым ртом. Тярионнакуби — женский персонаж с маленьким носом и ртом, пухлыми щеками, бесхитростной доверчивой улыбкой. Это непосредственное, добродушное создание, вызывающее у зрителей теплые чувства. Еще один персонаж — Мицухирэ. Шрам на лбу — свидетельство его буйного характера и в то же время знак устрашения и предупреждения, говорящий о склонности к отчаянным поступкам. Но если шрам сбоку, то это признак уступчивости и слабости героя. Особая прорисовка губ, вздернутых бровей — показатель решительности, стойкости и твердости характера.

Все детские персонажи — Кояку, Тюяку (напоминает Вакаотоко), Мусумэ-кояку, Камуро — маломимирующие.

Работу над головкой куклы завершал парик. Функции его гораздо шире, чем может показаться на первый взгляд. Обрамляя лицо по-разному, парик подчеркивал те черты, которые считались ведущими для данного образа. Определенный способ укладки волос был так же важен, как проработка черт лица или его раскраска. Женские персонажи всегда в красивых, тщательно причесанных париках с гребнями и украшениями-заколками «когай» и «кандзаси». Взлохмаченный парик подчеркивал гротесковость героев. Иногда их лишали волос, а порой наделяли накладками, имитирующими уши животных: Матахэй — «Художник Матахэй» («Мэйхицудомо но Матахэй»), Дзэнроку — «Любовь О-Сомэ и Хисамацу» («Сомэмё имосэ но кадомацу»).

В конструировании тела куклы мастера использовали обычный каркас с плечевой переключиной, который обматывали тканью. Для придания округлости плечам на переключине крепили волокнистое растение — *луффа*. Учитывая особенности

японского национального костюма, на талии куклы фиксировался бамбуковый круг, на который повязывался пояс — *оби*. Иероглифы на торсе куклы сохраняли имя мастера.

Руки и ноги куклы, вставленные в специальные отверстия, управлялись особыми приспособлениями¹¹. Кисти рук различались в зависимости от персонажа — его пола, возраста, социального положения. Насчитывалось около тридцати разновидностей рук. Основные отличия — размер, цвет, связь большого пальца с указательным и кисти с запястьем. Выделялись руки самураев, женщин, старух, детей, а также специальные, с когтями или в виде лап — для демонов, лис и пр. Телесный цвет использовался для героев, киноварь — для кукол, изображающих высокопоставленных лиц и т. д.

Наличие ног было привилегией кукол-мужчин. Женские персонажи всегда одеты в кимоно, и кукловод имитировал походку, управляя их подолом, за исключением редких случаев, когда по ходу пьесы в этом была необходимость — например, в пьесе «Самоубийство влюбленных в Сонэдзаки», где Токубэй сжимает щиколотку О-Хацу, тем самым подавая знак совершить двойное самоубийство, — или же чтобы показать босые ноги нищенки.

Ноги кукол-мужчин окрашивали в белый или телесный цвет. Существует четыре разновидности кукольных ног: большие, средние, детские и специальные, для необычных персонажей. Управляются они скобкой, закрепленной над пяткой.

Сложная система крюков и шнуров, расположенных в различных частях куклы, помогали кукловодам «совершать чудеса ее очеловечивания».

Театральная кукла не только тщательно вырезалась, надевалась механизмом движения и раскрашивалась, но с полной серьезностью одевалась. К ее костюму относились так же внимательно, как и к одежде живого актера. Учитывались исторические особенности костюма, он выделялся в точном соответствии с сословной одеждой своего времени и отличался высокими художественными качествами. Ткачи, вышивальщицы, портные и ювелиры продумывали театральный костюм до деталей. Правда, в то время существовали предписания, по которым сценические костюмы актеров и кукол не должны были шиться из дорогих тканей, таких как парча и шелк.

Японские театральные куклы исполнены первоклассно. Они вобрали в себя всю глубину изобразительной традиции в области деревянной пластики. Они удивительно реалистичны, точны и одновременно предельно обобщены¹². Их мимика и движения обладают широкой программой. При том что в ходе пьесы каждую куклу водят три кукловода, достоверность ее движений иногда просто поразительна. Одетая как живой человек, она и становилась на сцене человеком. Дыхание жизни в нее вкладывает кукловод, она следует его физическим и душевным движениям.

Театральная кукла предполагает единство пластического, цветового и декоративного начал. Но при движении она обретает еще и новые свойства, становится компонентом театрального действия, аналогом живого актера, героем, за жизнью и драмой которого с душевным волнением следит зрительный зал. Японская театральная кукла представляет единое уменьшенное подобие человека. Ее выразительность проявляется в динамике. Известный ученый XVIII века Мотоори Норинага в своем сочинении «Драгоценная шкатулка для гребней» («Тама кусигэ») подметил: «Ценность куклы именно в том и состоит, что ее голова, руки, ноги могут хорошо двигаться. Если бы голова, руки, ноги куклы не двигались, к чему тогда вообще нужна была бы кукла?!» (*Михайлова Ю. Д.* Мотоори Норинага: жизнь и творчество. С. 172).

Куклы, изготовленные в Японии в XVIII веке, бережно сохраняются. Хотя иногда их выводят на подмостки, они по большей части уже стали экспонатами музейных коллекций. В театре Асахи (одно из названий театра Бунраку в Осака) с особым почтением актеры относились к кукле Самбасо, с которой, по их мнению, связано процветание театра. Она выставлена в специальной нише. В наши дни с этой куклой уже не выступают, а раньше она появлялась в танцевальной сцене, управляемая двумя актерами. Видеть это могли лишь те любители искусства, которые приходили за полтора часа до начала спектакля. В знак особого почитания некоторые куклы (и среди них Оива — персонаж драмы «Привидения в Ёцуя» [«Ёцуя кайдан»], — которая несет обережную функцию) хранились в театральной гримерной главного кукловода и трех его помощников (*Scott A. C.* The Puppet Theatre of Japan. P. 48—51).

Несмотря на свойственную японской культуре принципиальную консервацию знаний, многое в современном изготовлении кукол уступает прошлому. Утерян, скажем, рецепт изготовления лака, придававшего глянец кукольным лицам. Считается, что только один кукольник послевоенных лет Оэ Миносукэ из префектуры Токусима (о-в Сикоку) мог соперничать с мастерами прошлого. Остальные, в частности работающие при театра Бунраку, в состоянии лишь произвести небольшой ремонт кукол. В последние годы началось возрождение этого древнего искусства. По признанию специалистов, куклы, сделанные в XX веке, красивы, но не жизненны, лишены «внутреннего света», которым отличались творения старых мастеров.

Кукла обладает «прямой осязаемой силой убеждения», непосредственно воздействуя на публику своим образом. Она вызывает переживания, доверяет зрителю печали и радости, между куклой и человеком устанавливается взаимопонимание. Благодаря своей способности отображать действительность, соотносить сценический характер с внутренним миром человека, моделировать его функции кукла превращается в театральную. Производство пластического и декоративно-прикладного искусства становится важнейшим компонентом сценического действия.

3. ПРОСТРАНСТВО ЯПОНСКОГО КУКОЛЬНОГО ТЕАТРА

История развития японского театра проходила под знаком формирования и освоения театрального пространства, осмысление которого для любой эпохи не однозначно. Если «гигаку» исполнялись на территории храмов, где отсутствовали подмости, а действие развивалось на фоне культовой архитектуры, то при постановке «бугаку» использовались сценические площадки.

Все японские традиционные зрелища создавали свое театральное поле, от структуры природного пространства внешнего мира к пространству, основанному на художественных принципах. «Сценическое пространство как таковое не выделялось

из пространственной среды, будь то природное окружение синтоистского святилища или центр площади буддийского храма. На последующих этапах исторического развития японского театра сакральную интерпретацию сценического пространства постепенно вытесняла художественная» (Сердюк Е. А. Пространство в японском театре и изобразительное искусство // Театральное пространство (Материалы научной конференции). С. 92—93).

Со временем театральный интерьер как социальная среда изменился в соответствии с потребностями зрителя. Многовековая история развития кукольного театра Японии неразрывно связана с усовершенствованиями в области театрального пространства — сценического и зрительского. Кукольный театр пришел к нынешней сцене через ряд модификаций. От примитивного ящика бродячего кукольника до сложной функциональной сцены постоянных театров пролегал долгий путь.

Имеющийся текстовой и иллюстративный материал позволяет говорить о том, что творческая мысль деятелей кукольного театра на всех этапах его развития была нацелена на разработку подходящих форм, которые способствовали бы выявлению специфики такого уникального действа, как кукольный театр.

Первые бродячие кукольники устраивали свои представления прямо в открытом поле, недалеко от дороги. Откровенно природная среда служила театральным пространством на заре формирования кукольного зрелища, едва отделившегося от ритуального. Когда выступления бродячих кукольников происходили на городских и сельских площадях, фоном были уличные постройки, т. е. среда архитектурная. Сценами служили деревянные ящики «кубикакэ», которые крепились с помощью ремней на шее и висели на груди кукольников. Они управляли куклами через отверстие в задней стенке ящика, отличавшегося простотой оформления. Правда, некоторые кукольники для привлечения внимания зрителей украшали фронтальную стенку, конструировали декорации, делали первые попытки в области сценографии.

Возможно, следующим этапом в формировании переносных сцен были «сцены-здания» с перекрытием в форме

двускатной крыши. Их передняя стенка, разделенная пополам, декорировалась пейзажными или жанровыми сценками.

Переход кукловодов к оседлому образу жизни, их выбор постоянным местом обитания синтоистских и буддийских храмов способствовали переосмыслению архитектурного и театрального пространства, структура которого уже формировалась из естественного. Подобные изменения в жизни кукловодов вызвали появление первых постоянных помещений «*коя*». Но искусство кукольников, народное по своему характеру, не ушло с улицы, хотя и обрело крышу.

С наступлением Нового года монахи из синтоистского храма Эбису совершали традиционное путешествие в императорский дворец в Киото и дома знати. Они несли сундуки, набитые священными табличками, раздаваемыми по случаю праздника. Поздравления и пожелания счастливого года сменялись выступлениями кукольников «эбисукаки», сопровождавших монахов в пути. И тогда сундуки, по старой традиции, превращались в кукольные сцены. В остальное время, когда «эбисукаки» выступали самостоятельно, вместо священных табличек в сундуках хранился реквизит (*Цунода Итиро*. Нингё бутай но хэнсэй // Тикамацу. С. 86—87).

В XVII веке кукольные театры стали создаваться в городских кварталах Сидзёгавара (Киото), Дотомбори (Осака), где они становились частью художественной среды, формирующей эстетические принципы. Появление постоянных театров как культурных заведений, мест отдыха и развлечений было сопряжено не только с разработками содержания и его сценического воплощения, но и с исканиями архитектурной формы сцены и собственно театрального здания.

Организация театра в пространстве предусматривала наличие зрительного зала, окруженного соломенной изгородью, которая крепилась бамбуковыми шестами, и сцены. Ограда из соломенных матов, зеленые насаждения в «зале» и на «сцене» создавали впечатление природного пространства. Со временем произошли изменения в конструкции ограды. Ограждения из соломенных матов заменила деревянная стена с двускатной крышей и встроенными ложами для богатой публики.

Через небольшой проем, над которым натягивалась белая ткань с эмблемой театра, зрители сразу попадали в «зал» —

первоначально им служил травяной газон. Отсюда и название спектакля по-японски: «сибай», т. е. нахождение на газоне. В первых театрах отсутствовали фойе, постепенность перехода публики в зрительный зал. Она сразу обживала «зал».

В течение длительного времени обычные зрители располагались на циновках в партере, разделенном низкими перегородками на секции, а наиболее знатные — в ложах. Есть сведения, что ложи снесли после того, как богатый самурай, пригласивший в ложу актера, напился до такого состояния, что набросился на артиста с мечом и тот едва спасся бегством. Правда, это, по всей вероятности, произошло в театре Кабуки.

Сцену от зрителей отделяла редкая бамбуковая перегородка, за которой устанавливалась высокая, украшенная яркой тканью ширма. Задником служил однотонный занавес, в верхней части декорированный каймой контрастного цвета.

В 20-е годы над входом в «зал» сооружалась башня «ягура», отдаленно напоминавшая замковые наблюдательные башни¹³. Она была проста по форме и представляла собой высокий деревянный помост, нижняя часть которого находилась на уровне верхнего края изгороди. С трех сторон башня обтягивалась тканью с эмблемой театра. По всей длине «ягуры» в ее верхней части на некотором расстоянии друг от друга крепились длинные палки-пики. Наличие «ягуры» свидетельствовало об официальном разрешении на функционирование театра. Со временем предприимчивые владельцы театров стали встраивать в фасадную часть стены чайные («сибай дзяя»), где зрители могли отдохнуть в перерывах между спектаклями.

На начальном этапе развития театра сцена представляла собой ряд поставленных друг на друга ящиков. Лицо кукловода закрывалось прозрачной тканью — «цурагакуси» («сокрытие лица»). В театре было два типа ящиков-перегородок: плоский с закрытой крышкой и наклонный с полуоткрытой. В 60—70-е годы XVII века плоский тип утратил первоначальную форму ящика и приобрел вид панели. Со временем и наклонный тип вышел из употребления, и к концу XVII века сцена представляла собой перегородку с грядкой для выступления кукол. Во время гастролей кукольники использовали облегченный вариант ширмы, верхняя перекладина которой обтягивалась тканью.

Сцена перекрывалась выносной двускатной крышей. Эта деревянная постройка первоначально была проста и напоминала исконно японские синтоистские храмы. Об их национальном происхождении говорит и тип покрытия — из пресованной коры дерева или соломы.

Использование дерева, естественно, вызвано прежде всего тем, что в то время это был основной строительный материал, освященный для ритуальных храмовых действий. Дерево не могло не найти своего места в строительной технике театра, имеющего, как уже отмечалось, культовые корни. Теплота деревянных конструкций, огромные возможности их художественной обработки позволяли создать архитектурное пространство, отвечающее основному принципу японской культуры — гармоничности. Стилистические особенности постройки соответствовали характеру театрального искусства.

Существует описание одного из театральных зданий, оставленное В. Головниным после посещения Японии в 1811—1813 годах, — судя по всему, здание сохранило основные типологические черты подобных построек XVIII века. «Это пространное и довольно высокое строение, в коем задняя часть отделена от сцены, имеющей, как и у нас, возвышенный пол. От сцены, по обеим сторонам, до самой передней стены, в которой находятся двери, сделаны в два ряда места для зрителей, а в середине, где у нас партер, у них пустое место, на котором даже и пола нет; но во время представления подстилают для зрителей соломенные маты, и так как место это гораздо ниже сцены, то передние зрители не мешают задним видеть то, что на ней происходит... Против театра (имеется в виду сцена. — Ю. К.), где у нас обыкновенно бывает императорская ложа и так называемый раёк, у них пустая стена и двери для входа. Внутри украшений никаких не было, даже стены не расписаны и не выкрашены, кулисы на сцене не стояли. Когда нужно представлять, платье и декорации приносят из особого дома» (Головнин В. Записки в плену у японцев. С. 423—424).

Архитектура здания приближалась к нормам традиционной образности. В нем или расположенном рядом помещались театральные службы, хранился реквизит, там же протекала закулисная жизнь, невидимая зрителю. В японском кукольном театре того времени отсутствовали боковые кулисы или же

пристраивалась левая кулиса, которая отгораживалась от зрительного зала тканью с эмблемой театра. Над ней на уровне нижнего края крыши основного здания возводился навес.

Та часть сцены, которая непосредственно выходила в зрительный зал, резко контрастировала со всей постройкой. Выносная часть сцены — авансцена — не перекрывалась. Она представляла собой вытянутый прямоугольный ящик с декорированной передней стенкой. Позже и боковые перегородки стали прекрасным полем приложения мастерства художников. Декоративные композиции, которые в те времена украшали раздвижные перегородки в доме и ширмы, нашли свое место и в оформлении авансцены. Сюжетные мотивы самые разнообразные: это и изображения резвящихся на фоне природы животных, и растительный орнамент. Цветовая организация достаточно сложна, насыщена, экспрессивна благодаря преобладанию красного и черного цвета.

В углу авансцены могли устанавливаться небольшие по размерам декорации, как правило макеты замков. Реквизит указывал место, где происходит действие. Элементы изобразительного и декоративного искусства органично вошли в структуру сценического пространства. Сценография, несмотря на свою простоту и лаконичность, служила целям создания образного пространства, отличающегося от природного.

Были и другие театральные здания, более монументальные. Они производили огромное впечатление, вызывая прямые ассоциации с храмовыми постройками. Орнаментация, богатое декоративное оформление лишали их первоначальной простоты, но при этом типологически сближали с архитектурными ансамблями средневековой Японии, хотя и в многократном уменьшении.

Сценическое здание обладало эмоциональной силой, способной воздействовать на зрителей. Со временем характерным признаком его стали усложненность форм, живописная раскраска, резьба с позолотой, лаковые росписи.

Особенно широко использовалась такая архитектурная форма, как храмовые ворота с выносной кровлей и изогнутой линией силуэта. Они логично переходили в объем закулисной постройки. Позже «ворота» увеличились в размерах, и тогда большое значение приобрели массивные черепичные крыши

с плавно изогнутыми углами. Два боковых столба, выполнявшие конструктивные функции опор крыши, служили одновременно и местом крепления заднего занавеса. Слабый свет проникал через оконные проемы в крыше здания.

Но все-таки основной тип театральной постройки отличался простотой и лаконичностью изобразительных средств, что соответствовало эстетическим принципам искусства XVII—XVIII веков: ничто не должно мешать естественности и самовыявлению.

Театральное здание, сцена связаны с эстетической идеей *ваби-саби* — возвышенная простота и печальное очарование — и вызывали чувство опоэтизированной красоты. Неброская цветовая гамма, немногословность сценографии и внутреннего пространства делали его изысканным и гармоничным и свидетельствовали о высоком уровне национальной художественной культуры.

Как уже упоминалось, к концу XVII века формируется тип сцены с перегородками. Вначале их число ограничивалось двумя, а потом в театре Иноуэ Харима (1632—1685) появилась и третья.

Дальнейшие искания кукловодов шли по пути освоения пространства между перегородками. Это делалось с целью закрепления за каждой своего назначения: определенные сцены разыгрывались на уровне первой, второй и третьей перегородок. Кукловоды появлялись у первой, когда действовали привидения или же совершали путешествие-митиюки влюбленные. Для разыгрывания наиболее важных сцен кукловод выходил к средней перегородке, а участники этого действия наблюдали за ним со стороны, находясь на уровне двух других.

В XVIII веке окончательно сложился тип сцены, сохранившийся почти в неизменном виде до настоящего времени. Первая низкая перегородка черного цвета «*сан-но тэсури*»¹⁴ тянется вдоль сцены перед занавесом «*дзёсики маку*». Практического применения ей нет, если не считать, что она закрывает нижнюю часть занавеса, с открытием которого зрителю становятся видны остальные две перегородки — «*ни-но тэсури*» и «*ити-но тэсури*», или «*хонтэ*»¹⁵. Если средняя перегородка находится в непосредственной близости от «*сан-но тэсури*», то последняя — в глубине сцены. Между второй и третьей перегородками

располагается основное пространство — «фунадзоко», где происходят эпизоды вне дома, а на уровне третьей перегородки — в доме, поэтому за ней сцена приподнята, как в японском жилище. Кукловоды свободно перемещаются по сцене через специальные проходы «отоси» (*Ямада Сёити*. Бунраку нюмон. С. 101).

Между 1727—1758 годами произошла настоящая революция в техническом оснащении сцены кукольного театра, в ее машинерии. В 1727 году монтируется подъемная сцена, в 1744 — люк для поднятия актеров из-под сцены, в 1757 году подъемная сцена разделяется на три независимые секции, а в 1758 изобретается поворотный круг¹⁶. Вращающаяся сцена позволяла показать непрерывность и последовательность действий, их логичность распределения в пространстве и времени. Ее изобрел Намики Сёдзо.

В 80-х годах XIX века вращающаяся сцена поразила воображение русской путешественницы-врача А. А. Черевковой. «Очень остроумным приспособлением является вращение театральной сцены на оси, скрытой под полом, что дает возможность моментально повернуть ее всю, с актерами и обстановкой, и представить зрителям буквально в одно мгновение ока картину, совершенно отличную от предыдущей. Эта вторая картина готовится незаметно для публики в то время, когда идет первая. Таким образом здесь не тратится времени на установку декорации, внимание и интерес зрителей к пьесе не прерывается томительными антрактами и, наконец, появляется возможность изобразить переход действующих лиц из одной обстановки в другую с такой естественностью, какая наблюдается в действительной жизни. Последнее обстоятельство особенно важно в глазах японцев, т. к. театр, по их мнению, должен как можно больше походить на жизнь» (*Черевкова А. А. Воспоминания о Японии // Исторический вестник*. Т. 51. С. 543—544). Все эти технические новшества давали возможность демонстрировать необыкновенные трюки, которыми были заполнены пьесы того времени.

По мере развития сценического пространства менялось и место для рассказчика «дзёрури юка» (или просто «юка», позже «буммаваси», или «маваси»). Вначале, когда сцена была маленькой, рассказчик сидел вне ее, часто за перегородкой,

но так, чтобы кукловод с куклами всегда находился в поле его зрения. Примерно в 70-х годах XVII века, когда позволили размеры сцены, рассказчика поместили в ее глубине на возвышение; от зрителей его отделяла бамбуковая шторка, которая открывалась в особо важные моменты действия (*Цунода Итиро. Нингё бутай но хэнсэй* // Тикамацу. С. 90). С 1728 года определилось место ведущего и музыканта — с правой стороны сцены на специальной платформе. Если по ходу пьесы необходимо участие в действии нескольких рассказчиков и музыкантов, к ней пристраивают еще одну такую платформу. Крутящаяся сцена-платформа разделена посередине экраном, обтянутым со стороны зрителей бумагой золотого цвета, с обратной — серебряного. Экран обрамлен черной рамой.

Преобладающий цвет основной и вспомогательной сцен — черный, но не насыщенный, а мягкий, как бы слегка прокопченный, не отражающий свет, а вбирающий его в себя¹⁷. Геометрический рисунок первой перегородки и декор платформы для музыканта и рассказчика перекликаются.

Средняя перегородка неброско орнаментирована, она выполнена из неокрашенного дерева и нейтрализует черный цвет первой, который в кукольном театре — не раскраска, а элемент образно-символической системы.

С 1956 года спектакли кукольного театра шли в Осака, в театральном здании Асахидза (1000 мест), архитектура которого включает элементы, характерные для традиционного театрального зодчества, а также в Токио, в Малом зале Государственного театра Кокурицу гэкидзё (630 мест), сооруженного в 1966 году в стиле древних деревянных построек.

В 1984 году в Осака архитектором Курокава на государственные средства построено специальное здание для кукольного театра Кокурицу Бунраку гэкидзё (*Курокава. Кокурицу Бунраку гэкидзё*. С. 1). Новый театр находится недалеко от старого театрального района Дотомбори. Таким образом соблюдаются традиции расположения театра в определенных частях города, которые издавна считались средоточием культурной жизни. Но сейчас этот район оказался чуть ли не в центре Осака, и проблемы большого города не могли не сказаться как при строительстве, так и при эксплуатации здания. С трех сторон театр окружен улицей без тротуара. Кроме того, близко

проходит скоростная магистраль. Проектировщики постарались вписать театр в план современного города.

Необходимость не только построить удобное и функциональное театральное здание, но и связать его с городской средой заставила архитектора вернуться к традиции крытых галерей, опоясывающих постройку. Во времена Эдо подобные сооружения предназначались для деловых встреч, здесь протекала активная городская жизнь, можно было и укрыться от дождя. По словам архитектора Курокава, он преследовал цель придать постройке «человеческий характер», связав ее через крытую галерею («срединное пространство») с городом.

Замысел состоял в том, чтобы включить в современное здание традиционные черты театральной архитектуры. Но это возрождение не должно было носить формальный характер. Проект предусматривал использование на новой основе архитектурных форм эпохи Эдо. В нем нашли конкретное воплощение приемы, характерные для периода расцвета кукольного искусства. Прежде всего это «ягура», выступающая в верхней части фасада, ее фронтон ломаных очертаний выполнен в духе традиционной архитектуры.

Чистота кубической формы здания, его геометрическая выверенность, черно-белая облицовка придают всему сооружению графическую ясность. Строгий объем не лишен нарядности, которая создается горизонтально-вертикальной разбивкой черно-белых ленточных поясов. Этот цветовой ритм насыщает постройку экспрессией. Здание (3-й, 4-й, 5-й этажи) почти без оконных проемов: в фасадной части их пять.

Ощущение традиционности постройки еще больше усиливается во внутренней части театра. Это прежде всего обращение к такому элементу национальной архитектуры, как решетка, которой отгорожены лестничные пролеты. Привлекают внимание деревянные, простые по форме, окрашенные в красный цвет ворота, ведущие в зрительный зал, — традиционные для японской храмовой архитектуры (в данном случае они имеют чисто декоративное назначение), а также дверные ручки в виде полумесяца, напоминающие ручки на раздвижных перегородках («фусума») во дворце Кацура¹⁸.

Рисунок пола фойе тоже вызывает ассоциации с традиционным покрытием татами — матов из рисовой соломы. Видимо,

исходя из принципов стандартизации, размер татами (примерно 1,5 м²) взят в качестве модуля. Рисунок пола отражается в декоре потолка, в котором сделаны отверстия для освещения.

Горизонтальная разбивка плоскостей стен вестибюля перекликается со стеклянными лентами дверей и проемами между ними.

Искусство Эдо отражено и в оформлении зрительного зала. Это прослеживается и в декоре потолка, и в черной окраске нижней части стен, как бы опоясывающих зрительный зал (подобно ограде, отделявшей в старые времена театр от пространства улицы), и в обивке стульев полосатой тканью, традиционной в эпоху Эдо. В обшивке стен зала соблюден тот же принцип горизонтальной разбивки, что и в фойе.

При значительных размерах зала особая конструкция потолка (он разделен на секции, расположенные под углом друг к другу) придает ему камерность.

В время проектирования зрительного зала были учтены особенности кукольного искусства, и, в отличие от театра Асахи и Кокурицу гэкидзё, все места расположены в партере, число рядов строго ограничено — 19. Количество мест во время кукольного представления — 731, а всего в театре 753 места; часть их не используется: там устанавливается платформа для ведущего и музыкантов. При монтировании помоста «*ханамити*» («дорога цветов»), проходящего от левого края сцены через зрительный зал, число мест уменьшается до 677. Есть специальные места для инвалидов.

Вынося игру актера с куклой на «ханамити», можно решить сложные композиционные задачи: показать уход героя, его странствия, продемонстрировать параллельные сцены. Включение дополнительной площадки превращает спектакль в театральное действие, насыщенное сложными элементами. Использование такого прохода в партер дает возможность установить контакт со зрителем, который вовлекается в театральную стихию. Актер, находясь в непосредственной близости с залом, мобилизует все свое мастерство, показывает, на что он способен в минуты наивысшего творческого подъема.

Вытянутое зеркало сцены, покрытие которой сделано из дерева хиноки толщиной 4,5 см, привезенного из района

Ёсино, снабжено поворотным кругом диаметром 16,6 м. Сцена разделена на подъемно-спусковые секции «сэри» (самая большая — 9 м), с помощью которых убирают и подают декорации, хранящиеся в подвальном помещении («нораку»), поднимают и опускают актеров.

Мы не располагаем точными данными о закулисном пространстве старого театра. Но, если учитывать, что Такэмото Гидаю требовал, чтобы актеры весь день проводили в непосредственном общении друг с другом, можно предположить, что вряд ли в то время существовали отдельные помещения для рассказчиков, кукловодов, музыкантов. Скорей всего, они готовились к спектаклю в одной комнате¹⁹.

В современном театре появились артистические примерные, причем в Асахидза существовала строгая иерархия их расположения. Первые комнаты вдоль коридора второго этажа над сценой и боковыми кулисами предназначались для главных рассказчиков — основных лиц в кукольном спектакле. Затем шли помещения для ведущего кукловода и его помощников, а также кукол, участвующих в спектакле. В традиционной для японского жилища нише устанавливалась божница, там же хранились и особо ценные куклы. Потолок украшался иероглифом, символизирующим удачу. Далее шли комнаты для кукловодов более низких рангов, парикмахеров, костюмеров, а также помещение для обычных кукол. Бутафорская располагалась рядом со сценой.

В новом театре помещения для актеров, кукол и реквизита находятся вокруг сцены.

В кукольном театре Кокурицу Бунраку гэкидзё, кроме основного и малого зала, на двух верхних этажах есть залы, используемые как репетиционные. Театр оснащен сложной техникой, которая основательно вошла в его жизнь. Уже в вестибюле зритель может с помощью мониторов познакомиться с искусством актеров, приобщиться к процессу рождения спектакля. А мониторы, установленные на пульте помощника режиссера, дают изображение происходящего на сцене и в зале. На самом высоком уровне и средства электроакустики. В аппаратной, устроенной сзади сцены малого зала, проходят записи спектаклей. Пульт для освещения залов оснащен программным управлением (Театральная техника и оформление

спектакля: Сб. трудов. С. 57—62). На двух подземных этажах располагается центральная режиссерская, цех декораций, мастерские, склады, стоянки для автомашин.

Сценография кукольного спектакля наших дней по сравнению со старой более разнообразна и живописна. Еще в XVII веке наметился переход от лаконичных форм к более полным и сложным. Это ярко отразилось в современном театре. Декорации сцены — уже не просто макеты замков, жилищ, а вполне реальные крупные сооружения, которые точно вводят в ситуацию времени. Их внешний вид и внутреннее убранство вполне соответствуют объекту изображения. Натянутые на раму росписи на полотне, являющиеся характерной чертой японских декораций, отличаются высоким мастерством исполнения.

Традиции подобной росписи, вероятно, восходят к жанровой живописи на ширмах, расцвет которой пришелся на XVI век и где главным объектом был город. «Здесь получили наиболее раннее воплощение идеалы городской культуры с ее жизнепритием, живым вниманием ко всему, что открыто взору» (Николаева Н. С. Художественная культура Японии XVI столетия. С. 204). Немалая роль в спектакле всегда отводилась реквизиту, который создавал эффект правдоподобия и вносил яркую театральность. Декорационное и реквизиторское искусство кукольного театра и в наши дни соответствует высокому художественному уровню представления²⁰. Простота и функциональность японской сцены напоминают о предельном лаконизме и законченности национальных храмов.

Но ни искусно выполненный реквизит, ни живописные декорации не призваны затмить актера с куклой: их роль в том, чтобы лишь подчеркнуть его место в спектакле.

Конструкция сцены позволяет использовать метод вождения кукол тремя кукловодами. Наличие достаточно большого сценического пространства, свободное перемещение по нему способствуют полному выявлению возможностей кукловодов, дают простор и для оформления сцены.

Система перегородок помогает строить спектакль с выведением героев на разные пространственные уровни. Архитектура кукольной сцены японского театра рассчитана на игру актеров с куклами.

4. КУКЛЫ НА СЦЕНЕ

Вместе с развитием сценического пространства, сценографии — правда, в XVII—XVIII веках еще весьма скромной — эволюционировал и способ вождения кукол. Ведь первоначально актер управлял куклой, просовывая левую руку снизу, а правую вводил через отверстие в одежде куклы, и рука кукловода становилась рукой куклы. При подобном управлении куклы были способны лишь на самые примитивные движения. Актер был скрыт от зрителей занавесом, и подобный способ назывался *«кагэцукаи»* («вождении в тени»).

Позже, по методу кукловода Хиданодзё, стали продевать руки через спину способом *«асикоми»*, а не снизу — *«цуцукоми»*.

Кукловоды манипулировали небольшими куклами (30 см) за ширмой и, естественно, не были видны зрителям. Этим способом пользовался и выдающийся кукловод, один из творцов театра Такэмотодза— Тацумацу Хатиروبэй. Но в 1703 году при постановке пьесы «Самоубийство влюбленных в Сэнадзакки» он вышел из-за ширмы и предстал перед публикой. (В 1715 году после блестящей постановки «Битвы Коксинга» он уехал в Эдо, где основал театр Такумацудза.) Это был шаг к способу вождения кукол тремя актерами — *«санниндзукаи»*, которым с 1734 года пользуются в театрах²¹. Правда, первая попытка водить куклу тремя актерами была предпринята в 1688 году в Эдо. Но распределение ролей было такое: один управлял головой, второй руками, третий — ногами куклы. По способу *«санниндзукаи»* главный из кукловодов — *«омодзукаи»* левой рукой водит голову куклы, а правой — ее правую руку. *«Хидаридзукаи»* ответствен за левую руку, а ноги находятся в ведении *«асидзукаи»*. К второстепенным персонажам приставлен лишь один кукловод. Актер при куклах *«цумэ»* управлял только головой и правой рукой. Левая рука оставалась неподвижной, ее рукав целиком пришивался к кимоно²².

Куклы при таком способе вождения подвижны в своих сочленениях. Актеры приводят в движение конечности, голову, возникает мимика — двигаются глаза, брови, рот. Кукловоды видны зрителям. «Открытая» система кукловождения не скрывает связи между рукой актера и куклой, нет высокой

ширмы, создающей иллюзию независимой, самостоятельной сценической жизни кукол.

Способ управления диктует особенности кукольной пластики, формирует специфический вид театра, влияет на его художественный язык и эстетику.

Кукла не прикована к полу сцены, хотя, как уже отмечалось, у мужских и некоторых женских персонажей есть ноги. У нее нет связи с землей, она парит над ней, с легкостью перемещаясь по всему сценическому пространству, и при этом она кажется твердо стоящей на земле. Кукла плавно перетекает по всей сцене, поскольку не ограничена жесткой конструкцией, которая мешала бы ей свободно передвигаться. Она не только существует как яркая деталь живой картины, стягивает вокруг себя действие, рождает иллюзию изменчивости и постоянного движения, но и организует игровое пространство.

Фронтальность первых кукол, неподвижность поз, идущая из архаической скульптуры, сменяются более сложными поворотами. Кукла приобретает динамику, возможность показываться залу с разных сторон, хотя и ограниченно.

Система кукол, управляемых открытыми глазу зрителей актерами, предполагает мастерское владение «неживой» материей. Кукла кажется продолжением руки кукольника, реагирующей на текст ведущего, на духовные движения актера. Кукуловод отстраняется от своего «я», сливается с куклой, его собственные движения — это движения куклы. В воображении зрителя актер и кукла становятся единым целым, мастерство при таком способе предполагает единство человека и куклы, их полное тождество.

Кукульник отчасти раскрывает секреты, вводит зрителя в свою лабораторию искусственного оживления кукол. Он, похоже, откровенно демонстрирует свои тайны. Но чудо не в том, что открылось и стало явным, а в глубоком единстве, слитности кукуловода и инструмента его мастерства. «Принципиальное отличие кукольного театра от театра актеров — это органическая связь кукуловода с куклой как его орудием. Это и отличает семиотическую систему кукольного театра от театра живого актера» (*Богатырев П. Г. О взаимосвязи двух близких семиотических систем // Труды по знаковым системам. Т. 6. С. 316*).

Усилия кукловодов направлены на передачу естественности и достоверности жестов и эмоций кукол. Но при этом они находятся в рамках сорока канонизированных типов движений. Например, «*усиробури*» (поворот к публике спиной) означает плач. «*Икидзукаи*» — подъем и опускание плеч. К этому типу движений прибегают для выражения глубокой скорби и печали и т. д.

Спектакль строился, не нарушая установленных канонов. Их назначение — донести непреходящий дух красоты при условии соблюдения вечного закона «следования изначальной песне» («хонкадори»). Один корень рождает все искусство. В задачу актеров входило не столько «сотвори», сколько «найди и выяви». Закон традиционализма связан с предопределенностью, заданностью формы, которая неисчерпаема. Система театрального искусства ориентировалась на следование нормативам, сохранялся «язык» роли, ее рисунок с устойчивым типом кодировки. Умение извлечь из информативной структуры спектакля канонизированные типы движений придавало зрителю уверенность в знании и понимании кукольной классики. До сих пор способность распознать освященные традицией позы и жесты приносит публике радость причастности к искусству.

В театре все движения, жесты, позы кукловодов делятся на два вида. Техника игры актеров складывается из воспроизведения на сцене типичных движений человека, подкрепленных текстом, — «*фури*», и символических, застывших поз, мало связанных с содержанием, — «*ката*».

Кукловод XIX века в форме классического японского стиха (*вака*) дал описание некоторых поз.

Мужской персонаж, двигаться начиная,
Левую ногу вперед выставляет.
Женская кукла с правой ноги
В движение приходит.
Вот чем они друг от друга разнятся.
А чтобы выразить удивленье,
Следует голову откинуть назад,
Вытянуть руки вперед
И кулаком потрясти.
Смеется мужской персонаж иначе, чем женский.
Мужчина плечами трясет,

Женщина, коснувшись лица рукавом,
Голову вниз опускает.
Зовем великим мы того,
Кто, управляя куклой,
Сам неподвижным остается.

(Пер. Ю. Кужеля)

Поиски нескольких поколений кукловодов привели к созданию канонизированного рисунка роли, образцов, которым следуют поколения актеров. Правда, «фури» в исполнении талантливого актера подвергается интерпретации, индивидуальность кукловода оказывает свое влияние на манеру игры. Американский исследователь Д. Кин приводит пример, как два великих кукловода Ёсида Бунгоро и Киритакэ Мондзюро, прибегая к разным «фури», каждый по-своему выразили состояние О-Соно, героини драмы «Любовь женатого мужчины к танцовщице». И если позы, которыми Ёсида Бунгоро наделил О-Соно, зрелищны, а у Киритакэ Мондзюро они не столь живописны, тем не менее его трактовка больше соответствует характеру О-Соно, которую автор рисует добродетельной женой (*Keene D. Bunraku*. P. 55).

Одаренные кукловоды, овладев традицией и находясь в рамках канона, вносят личное в понимание образа, каждый раз придают ему новое звучание, которое зависит и от таланта, и интуиции мастера, следующему завету древних: сотвори форму, чтобы потом ее разрушить. Они возвышаются над приемом, демонстрируют свое видение роли. И это не приходит в противоречие с японской моделью мышления, для которого характерно состояние, когда исчезает чувство собственного участия в действии («муга» — «не-я»). Ведь японский художественный метод признает, что творчество каждого индивидуально и неповторимо. «Разве не уникален в своем роде каждый удар кисти, если дух художника живет в нем?» — задает риторический вопрос исследователь японского буддизма и культуры Судзуки (*Suzuki D. T. Zen Buddhism. Selected Writings*. P. 281. Цит. по: *Григорьева Т. П.* Японская художественная традиция. С. 202).

Кукловоды творят новое, охраняя прошлое, из которого все произрастает. Многое зависит от расстановки акцентов.

С одной стороны, выявление неизменного, вечного, с другой — манифестация нового, переменчивого. Покой и движение, единое первоначало и неизбежная смена (*фуэки-рюко*). Считается, что «фури» воспроизводят характерные позы человека, но и они подвергаются сценической стилизации. Пластический язык «фури» направлен на стремление как можно точнее воссоздать жест или движение, но в рамках сценической условности. Это невербальный способ передачи информации.

«Ката» можно охарактеризовать как символические позы, имеющие незначительную привязку к тексту и призванные производить эффектное впечатление на зрителей. Без специальных толкований они непонятны. «Идеал японского исполнительского искусства (*гэй*), — пишет Гундзи Масакацу, — направлен не в будущее и не столько связан с творчеством, сколько в нем сильна тенденция обращения к предкам, к великим актерам прошлого... В мире актерского искусства употребляется слово „кэйко“ („упражнение“, „репетиция“, „класс“). Иероглифы, составляющие это слово, означают „обращаться к прошлому“ („размышление о прошлом“). Именно в этом заключена духовная основа, порождающая канонические позы („ката“)» (Гундзи Масакацу. Японский театр Кабуки. С. 19—20).

«Ката» определяются как сценические приемы, состоящие из серии расчлененных движений. Содержательная сторона «ката» отходит на второй план, приоритет принадлежит эстетическому впечатлению. Поразить зрителя красотой исполнения «ката» — вот задача кукловода, и к ним прибегают или в кульминационный момент действия, или чтобы показать великолепия куклы, ее костюма, прически. Обычно исследователи кукольного театра говорят о тридцати двух типах «ката», но считается, что их больше. Различаются «ката» мужские и женские. Из мужских «ката» наиболее распространена поза «*хигути*» — по имени персонажа одной из пьес. Кукла из положения, когда стоит, широко расставив ноги и отведя правую руку назад, переходит в позицию, при которой она вначале разводит руки в сторону, потом сжимает их в кулаки и делает резкий выброс правой руки и ноги вперед. При этом левая рука отводится назад. К этому приему кукловоды прибегают, чтобы продемонстрировать физическую мощь и силу

духа персонажа. Мужские «ката» отличаются большим динамизмом, сопровождаются активными ударами, резкими движениями и поворотами.

Чтобы придать значимость персонажу, привлечь внимание зрителей, используют прием поднятия куклы над сценой, оптически увеличивая ее рост, особенно в эпизодах поединков, для выражения гнева и т. д. Для мужских персонажей существуют различные типы походок: ката сугиаси, ката боаси, ката роппо.

Пластический язык кукол удивляет своим богатством и разнообразием. Тот, кто понимает знаковую систему выразительности, открывает для себя необыкновенный мир. Страх, опасность — и кукла начинает вертеть головой из стороны в сторону. Кукла плачет: женский персонаж вытирает слезы и поворачивает голову, мужской — проводит рукой по лицу. Поза по отношению к зрителям определяет, сколько раз кукла должна коснуться лица: стоит спиной — один раз, смотрит на зрителей — три. И смеются куклы тоже по-разному: женская наклоняет голову, а мужская трясет плечами.

Овладев языком куклы, можно определить, когда она волнуется (дышит всем телом), смущается (закрывает лицо руками), радуется (поднимает и опускает руку на уровне груди), думает (зубами держит рукав кимоно), какому богу молится (синтоистскому — отвешивает троекратный поклон, Будде — соединяет ладони и склоняет голову).

Особенно распространена поза «усиробури» (поворот назад через правое или левое плечо). Кукловоды, которые управляют женским персонажем, проделывают целую серию движений, чтобы продемонстрировать эту позу. Заключительный эффект «усиробури» через левое плечо состоит в том, чтобы кукловод, расправив рукава кимоно и тем самым показав его красоту, застыл в изысканной позе. Через некоторое время он подносит рукава к лицу, что означает слезы. «Усиробури» с поворотом направо не предполагает демонстрацию кимоно. Эта поза, в отличие от предыдущей, более спокойна, но и не лишена патетики (Соломоник И. Н. Традиционный театр кукол Востока. С. 241—242).

Воспроизведение изначальной модели «фури», следование оригиналу, является неотъемлемой частью исполнительского

искусства кукловодов Бунраку. В то же время исходный образец не сдерживает поиск, а часто дает возможность талантливому кукловоду находить собственные решения. Пребывая в рамках канонизированных движений, актер всегда стремится выразить свою индивидуальность, и сценическое воплощение роли основывается на сочетании канона и интерпретации. Традиция выработала определенные сценические движения, зафиксировала их. Ведь каждый актер, как уже отмечалось, неповторим.

Современный кукловод Тамао, делясь своими секретами, отмечал, что движения не универсальны. Они разрабатываются в соответствии с характером, возрастом и социальным статусом персонажа. Даже если используется та же самая голова, способ управления куклой зависит от ее положения в пьесе. Но истинное понимание образа, по словам Тамао, приходит «из глубины моего бытия, из моего „хара“ („живота“), который является средоточием умственных и физических сил человека» (*Adachi B. Backstage at Bunraku. P. 57—58*).

Как уже говорилось, куклы существуют в двух ипостасях. С одной стороны, они предмет изобразительного искусства, в костюме, в цветовой раскраске. С другой — составной элемент театрального искусства, порожденного сценическими действиями актера, который своей интеллектуальной и физической работой создает образ. Кукла связана с актером: кто из них больше зависит от другого, сказать трудно. На сцене их связь неразделима.

Актер и кукла представляют собой два неразрывно связанных существа — неживое, которое, вовлекаясь в действие, приходит в движение, и то, которое оживляет куклу, наделяет ее эмоциями. Актер, манипулируя куклой, чувствует ее так, что его игра с ней становится неподражаемой. Их связь создает единый художественный образ, возникающий в присутствии зрителей. Более того, в театре Дзёрури при существующей системе «открытого актера» этот союз демонстрируется наглядно.

«Открытая» система манипулирования куклами в японском театре была разработана не случайно. Ее смысл, как нам представляется, заключался не столько в создании иллюзии самостоятельной жизни куклы, сколько в показе союза между

ней и актером. Сотрудничество предполагает полное слияние: человек растворяется в кукле, а она в нем. Здесь нет противопоставления живой природы неживой, они существуют в единстве.

Оба начала, изобразительное и актерское, рождают театральный феномен — представление, оказавшее огромное влияние на художественное мышление японцев. Его двуединая природа сродни целостной «недуальной» модели мира. Благодаря нераздельности двух основ создается внутренняя пружина действия. «В состоянии недвойственности, исчезновения границ между субъектом — объектом, чувством — разумом, в состоянии „не-я“ достигается высшая центрированность, стянутость жизненной энергии в одну точку...» (*Григорьева Т. П.* Мудрецы, правители и мастера // *Человек и мир в японской культуре*. С. 157).

Система кукловодства предполагает, что актер физически виден, но для зрителя он отсутствует. Даже если смотрят на него, то не замечают — таков эффект мастерства, воплощенного в действиях кукол. Чтобы помочь зрителю отстраниться от присутствия кукловодов, их наряжали в черную одежду. Это делалось не только потому, что черный цвет создавал иллюзию меньшей видимости, но и потому, что, по понятиям дальневосточной философии, черный цвет есть Ничто. Черные одежды и капюшоны производили впечатление «неприсутствия». Только «омодзукаи», первый из кукловодов, мог появляться с непокрытой головой, а в особо торжественных сценах — даже в средневековой церемониальной одежде²³.

Иллюзия физического несуществования не мешала творчеству, наоборот, оно рождалось на глазах у зрителей. Этот важный элемент философских представлений японцев о мире давал возможность куклам обрести свою природу: пустота выявляла суть вещей и сама была творящей.

Разъединение двух средств выразительности: жеста, т. е. движения рук, и речи рассказчика, по мнению академика Н. И. Конрада, способно достичь чрезвычайного развития, поскольку «освобожденный от необходимости давать движение, рассказчик мог всецело отдалиться своему сказу, доводить его до предела драматической выразительности. С другой стороны, молчащая марионетка в руках искусного кукловода

могла дать чрезвычайно разработанные движения» (Конрад Н. И. Избранные труды. Литература и театр. С. 382).

При открытом способе вождения кукол тремя актерами их действия должны быть максимально синхронизированы. В противном случае исчезает впечатление естественности, происходит нарушение гармонии — а это ведет к утрате убедительности и красоты действия. Собственные движения кукловодов должны быть выверены, рассчитаны. Подобная отлаженность требует длительной тренировки, выработки определенных навыков²⁴.

Художественная ценность впечатления определяется не только тем, что все три кукловода действуют в слаженной зависимости друг от друга, но и тем, что они точно подчиняются темпу и ритму, определенному музыкантами и рассказчиком. В случае отсутствия синхронности между всеми участниками представления исчезает впечатление рождения прекрасного искусства.

Вне единого темпоритма нет спектакля, нарушается сама идея пантомимической природы со свойственными ей внутренним и внешним ритмом. Появление актеров на сцене сопровождается отбиванием ими такта ногой («асибёси»). Эти движения, восходящие к ритуальным, тоже способствуют созданию единого законченного темпоритма спектакля. Ритмический рисунок, пронизывая весь спектакль, придает ему динамичный характер.

Признавая важную роль, которую играют в организации спектакля кукловоды, мы не можем не отметить, что ведущее место в кукольном театре все же принадлежит рассказчику²⁵. Он одновременно и актер драматического жанра, и певец, мастер-импровизатор высокого класса, обладающий способностями моментального перевоплощения. Поскольку голос и речь принадлежат не кукле, а рассказчику, то надо сделать все возможное, чтобы они пришли в согласование. Но если в театре, где за кукол говорит кукловод, следует синхронизировать голос актера и движения куклы и этого будет достаточно, чтобы создать естественность, то в театре Дзёрури необходимо единство действий уже нескольких человек, включая рассказчика и музыканта. А если учесть, что платформа, на которой они сидят, удалена от сцены — более того, периодически

перед зрителями появляется новая пара в составе рассказчика и музыканта, — можно представить себе, какие сложные задачи возлагаются на всех участников спектакля. От них требуется привести в единство все способности и усилия, установить контакт друг с другом, выявить взаимную уравновешенность. Целое не придет в состояние распада, согласование не нарушится, если действия одного созвучны действиям остальных и совместно будет достигнуто состояние гармонии, являющейся, по наблюдениям Т. П. Григорьевой, одним из «главных организующих принципов японского искусства» (*Григорьева Т. П. Мудрецы, правители и мастера // Человек и мир в японской культуре. С. 142*).

Как и в любом кукольном театре мира, природа спектакля Дзёрури предполагает соединение актера и неживого материала. Сценический образ создается благодаря слиянию двух материй, которые зритель воспринимает как единое целое. «Открытая» система кукловождения больше других требует максимального соединения человеческих данных со своим «изобразительным инструментом». Более того, сценические действия актера с куклой являются откликом на голос ведущего. В восприятии зрителя возникает цельный образ «человек-кукла». Сценическое действие — результат слитности разного. Происходит это из-за своеобразной подмены в облике: кукла обладает живостью жестов и мимики и многоцветностью. Кукловод в черной одежде декларирует свое «неприсутствие», но он — душа куклы.

Для достижения «сценического чуда» необходимо ликвидировать оторванность куклы не только от кукловода, но и от рассказчика. Соблюдение этих принципов нераздельности и слияния способствует цельности спектакля.

Японский кукольный театр развивался в русле эмоционального контакта со зрителем. Оставаясь условной формой выражения, он не был развлекательной игрой, а соединил метафорическую образность с психологическими возможностями театра живого актера.

Пройдя путь от магии, заклинания через календарную обрядность, народное представление, театр кукол стал искусством высокой духовности. В рамках традиционного искусства сложилась театральная система, которая со временем тоже

приобрела устойчивые черты и до сих пор реализуется в соответствии с канонами. И очарование кукольного театра не в его обновлении и реформировании, но в сохранении особого сценического языка и символов, традиционной структуры. Театр исповедует ту систему, которая практически без изменения дошла до настоящего времени. Это стало возможным постольку, поскольку изначально профессиональный театр строился на воспроизведении поведения живого человека на сцене. Кукла замещала актера, «становилась изображением изображения». Взаимосвязь актеров с куклой, единство всех действующих лиц, а не их разобщенность, осмысленность действий, жестов делают спектакль художественно завершенным.

Главное для кукловода — не продемонстрировать свое мастерство, технику управления куклой, а показать характер героя, войти в контакт с другим персонажем, создать ансамбль, усилить драматургию пьесы. На сцене происходит встреча исполнительских культур, которые представлены кукловодами, сказителями, музыкантами и высокой драматургией. Создатели кукольного представления шли в направлении соблюдения принципа органичности, являющегося одним из основополагающих в японской культуре. Поиск гармонии актеров с куклой, идея «врастания» кукловода в куклу утверждали не возможность механического объединения, но внутреннее взаимодействие. Осознание тесных связей между ними, взаимопроникновение порождают сценическое чудо. Переход одного в другое — живого в неживое, актерской энергии в энергию искусства — плодотворно влиял на процесс рождения спектакля.

С куклой в руках актер предьявляет зрителю рисунок роли, демонстрирует свое артистическое достоинство. Вместе с рассказчиком он сообщает кукле ритм, темп, внутренний настрой, создавая «динамическое обобщение живого существа» (*Образцов С. В. Что такое кукольный театр? // Что и как в театре кукол? С. 7*). Именно актер с куклой и рассказчик определяют художественную законченность спектакля, его цельность. Манипулирование куклой принимает игровую форму. Театральная кукла при всей своей художественной ценности живет на сцене только при условии, что она заряжается актерской энергией, пронизывается человеческими эмоциями.

Нелегко сделать куклу высокого класса, но не менее трудно найти способ оживить ее на сцене, «обнажив условность», придать сценическую достоверность. В театре кукол «театральность» выявляется со всей полнотой.

Как произведение изобразительного искусства, созданное художником, театральная кукла обладает определенной независимостью и самостоятельностью. Но только в руках актера кукла получает подлинную жизнь, где раскрываются ее возможности, реализуется главное ее предназначение — создание на сцене художественного образа.

Сотрудничество актера и куклы носит творческий характер, не сопоставимый с механическим соединением двух начал. Степень мастерства художника-кукольника и талантливости кукловода определяют конечный результат, снимая противоречивость: с одной стороны — кукла, законченный результат труда мастера, с другой — актер, находящийся в процессе творчества. Эта, на первый взгляд, разнородность ролей не являла собой конфликт, наоборот, произведение изобразительного искусства и талантливая игра актера рождали союз, приводящий к гармоничному действию, которое обретает эстетическую ценность.

РАССКАЗЧИК В ТЕАТРЕ НИНГЁ ДЗЁРУРИ

1. СТАНОВЛЕНИЕ ЖАНРА «ДЗЁРУРИ» И ПЕРВЫЕ ИСПОЛНИТЕЛИ

Японское музыкально-поэтическое искусство раннего средневековья знало две основные формы: «*каё*» — собственно песня (по определению академика Н. И. Конрада, «песня с музыкой») и «*катаримоно*» — певческий сказ. Чисто инструментальная музыка не была характерна для музыкальной культуры страны, которая, скорее всего, развивалась в русле стихопения.

Каждая из форм — и «*каё*», и «*катаримоно*» — имеет свои особенности. Если для «*каё*» главное мелодия, ритм, темп, т. е. чисто музыкальные компоненты, то в «*катаримоно*» преобладает повествовательность, литературный аспект. «Катаримоно» больше изображали, нежели выражали. Безусловно, то, что свойственно одной форме, присутствует и в другой. Мелодия, темп, ритмический рисунок — понятия проникающие; художественный образ, конечно, важен и для «*каё*» (*Ямада Сёити*. Бунраку нюмон. С. 29—30).

Японские исследователи провели строгую классификацию составляющих «*каё*» и «*катаримоно*»¹. «Катаримоно» — музыкально-песенный сказ², исполняемый речитативом — восходит к искусству раннего средневековья. Его зачаточные формы существовали еще в период Нара³, а может быть, и раньше.

Нам представляется возможным связать зарождение «катаримоно» с молитвословиями, заклинаниями, культовыми песнопениями. При обращении к божествам и отправлении обрядов служители культа утрировали обычную речь, прибегали к особым голосовым модуляциям, использовали нехарактерные подъемы и понижения тона, эмоционально окрашенные интонации⁴. Все это делалось с целью противопоставить религиозное действие мирской жизни. Бродячие певцы-рассказчики, которых в самый ранний период развития жанра называли «*катарибэ*», отчасти восприняли эту необычную исполнительскую форму, но они театрализовали ее, сделали драматически выразительной, волнующей слушателей и понят-

ной им. Их манера исполнения, музыкальная в своей основе, приближалась к интонации и ритмике речи. Это, скорее всего, была напевная декламация, основанная на повышении и понижении голоса, паузах, акцентах. В репертуаре катарибэ были мифы, предания, легенды, которые они рассказывали по памяти. Позже с их помощью сказания записывались и создавались первые сборники.

Непосредственным прародителем сказа «дзёрури» считается один из видов «катаримоно» — «хэйкёку», или «хэйкэ-бива», т. е. исполнение средневекового эпоса «Хэйкэ-моногатари» («Повести о доме Тайра», XIII в.) под аккомпанемент *бива*⁵. Появление сказителей, слепых музыкантов относится к X веку, а оформление «хэйкёку» как жанра — к XIII веку⁶.

Упоминания о слепых музыкантах встречаются в дневниках Сотё, Ямасина Токицугу и в поэтическом сборнике «Моритакэ сэнку» («Тысяча стихов Моритакэ»), принадлежащем Арикида Моритакэ (1473—1549). Если в период Хэйан (794—1192) рассказчики в основном были сосредоточены в императорской столице, то с распространением военно-феодалного эпоса в жанре «гунки» (военные повести) они вышли из стен дворцового города и отправились по стране, неся людям истории о кровавых и печальных событиях: вражде и расправах феодальных домов.

Расцвет этого удивительного, народного по характеру искусства рассказчиков, повышение их роли в музыкально-театральной культуре Японии, безусловно, связан с появлением уже упоминавшейся «Повести о доме Тайра», наиболее значительного эпоса, повествующего о борьбе за власть в стране двух феодальных кланов Тайра и Минамото. С ростом популярности этого произведения, широко бытовавшего в устной форме, получил развитие и особый вид искусства мелодекламации.

«Хэйкэ моногатари» вызвало к жизни существование особого рода искусства «хэйкэ-бива». Появились «сказители», профессиональные былинники. «Роль этих былинников настолько велика, что охватывает, в сущности, весь последующий музыкальный эпос Японии» (Конрад Н. И. Жанр «гунки» и «Повесть о Тайра» // Конрад Н. И. Очерки японской литературы. С. 230).

«Монахи с бива» (хотя они не обязательно принимали постриг) выступали как в буддийских храмах, где рассказывали

различные истории, так и вне их. Есть свидетельства, что бродячих музыкантов даже призывали ко двору. По поверью, рассказы и истории о батальных сценах успокаивали души воинов, погибших в этих сражениях (*Горегляд В. Н.* Японская литература VIII—XVI вв. С. 226).

Во второй половине XIV века все музыканты-сказители были объединены в театральный цех «*тододза*» и получили определенные ранги, соответствующие их способностям. Рассказчик, обладающий высшим званием, — «*со-кэнгё*», затем шли «*кэнгё*», «*кото*» и «*дзато*». Термин «дзато» имел наиболее широкое значение — так мог называться любой слепой музыкант-рассказчик.

Сказители, которых еще называли «*косякуси*» (от слова «*косяку*» — сказ, или «*мати косяку*» — городской сказ), повествовали об отдельных эпизодах хроник «*кироку*», придавая им более понятную форму, делая содержание доступным простым зрителям. При зарождении этого жанра косякуси странствовали, постоянно меняя сценические площадки — это могли быть и открытые пространства, и дома зажиточных людей, в том числе и самураев. С начала XVIII века в городах появились стационарные «*ёсидзубари*» — палатки из циновки.

Постепенно формировалось искусство устного рассказа «*кодан*», складывающегося из трех составляющих — восхваления самурайских доблестей, религиозно-нравственного элемента в буддийском духе и народного юмористического с сатирическим уклоном. Представляется, что искусство устного сказа, имеющего глубокие корни в японской культуре, не могло не оказать влияния на песенный сказ в кукольном театре.

Если в XIII—XIV веках основным источником сказаний служили всевозможные сюжеты из «Повести о доме Тайра», то в конце XV века появляется новая тема — история любви Дзёрури и Ёсицунэ. Не исключена возможность, что существовали своеобразные актерские амплуа и у последней повести были свои исполнители, которые, безусловно, находились под влиянием сказителей «*хэйкёку*».

В XV веке происходит переориентация художественного сознания, отразившаяся отчасти в изменении тематики сказов. Это было время феодальных междоусобиц, борьбы за власть в стране, но эпизоды из «Повести о доме Тайра», которые

описывали подобные события, уже не так интересовали публику. Любовно-романтическая «История о девушке Дзёрури в двенадцати частях» («Дзёрури-химэ дзюнидан дзоси») больше нравилась зрителям-слушателям. Ее главным персонажем оставался участник событий, описанных в «Повести о доме Тайра», — Усивакамару (Ёсицунэ). Возможно, если бы она не имела корней в прошлом, то вряд ли пользовалась бы такой популярностью. Но, отдавая дань традиции, возводя в героиню легендарную личность, авторы или автор создали новый вариант его похождения. Более того, главным действующим лицом теперь становилась сама Дзёрури⁷.

Впервые Дзёрури и Ёсицунэ упоминаются вместе в путевом дневнике Банри Сюку — вернее, в его поэтической части «Неисчерпаемые запасы цветения сливы» («Байка миндзинто»), датированной 15 сентября 1485 года (*Банри Сюку. Байка миндзиндо. С. 817; Dunn C. J. The Early Japanese Puppet Drama. P. 7*). Видимо, читателям этого дневника уже была известна история Ёсицунэ и Дзёрури. Скорей всего, она бытовала в устной форме. Спустя почти сорок лет, в 1527 году, в дневнике Сотё, известного учителя и автора стихов «рэнга» (стихи-цепочка), вновь встречается имя Дзёрури в связи с посещением Сотё ее могилы (*Сотё. Сотё никки. С. 8*).

Фрагментарные сведения о героях Дзёрури и Ёсицунэ, а также о представлении в жанре «дзёрури» обнаруживаются в вышеупомянутом поэтическом сборнике Арикида Моритакэ (*Арикида Моритакэ. Моритакэ сэнку. С. 9*) и в дневнике придворного Ямасина Токицугу (*Ямасина Токицугу. Токицугу кёки. Т. 4. С. 9*).

Скорее всего, устная версия любви Дзёрури и Ёсицунэ имела локальный характер и была распространена в провинции Микава. Литературная интерпретация повести приписывается придворной даме военного правителя Ода Нобунага — Оно-но Оцу. Об истории создания повести рассказывается в произведении «Стародавние истории» («Мукаси мукаси моногатари», дата неизвестна), согласно которому прикованный из-за болезни к постели Ода Нобунага попросил Оно-но Оцу, известную своими литературными способностями, сочинить занимательный рассказ, который принес бы ему облегчение (*Киндай Нихон бунгаку тайкэй. Т. 2. С. 17*). Это и была

«История о девушке Дзёрури». Строго говоря, здесь есть некоторые хронологические несовпадения и не все исследователи признают авторство Оно-но Оцу, но традиция упорно хочет видеть создателя этой истории именно в ней.

В японской литературе того времени появился образ положительного героя, участника многих средневековых произведений — Ёсицунэ (другие имена — Усивакамару, Он Дзоси и др.). Реальная историческая личность Ёсицунэ (1161—1189), чья жизнь и подвиги запечатлены прежде в «Повести о доме Тайра» и «Повести о смуте годов Хэйдзи» (конец XIII в.), приобрела почитателей и в более позднее время, причем не только в среде воинского сословия, но и у жителей города, а в широком смысле — и у всего народа. Различные события его жизни легли в основу многих произведений и устных сказаний. Но особенно пленяли воображение слушателей печально-трагические эпизоды жизни Ёсицунэ, когда он, прославленный герой, вдохновитель победы дома Минамото над Тайра, скрывался от своего брата Ёритомо, не желавшего делить с ним воинскую славу. Он привлекал слушателей своим мужеством, героическим прошлым, романтическими похождениями.

В XV—XVI веках в сознании масс произошла переоценка достоинств Ёсицунэ. Отдавая дань его ратным подвигам, слушатель-зритель отстранялся от них и сосредоточивал внимание на любовных победах героя. «...В XV—XVI вв. вновь „вошли в моду“ эстетические идеалы придворной культуры давно минувших веков, и отблеск этих старинных эстетических категорий в сильной степени отразился — конечно, в несколько преобразованном виде — во всех сферах средневекового искусства, в том числе и в литературе» (Пинус Е. М. Послесловие к «Сказанию о Ёсицунэ». С. 265).

Вероятно, устный вариант легендарной истории любви Ёсицунэ и девушки Дзёрури, который не встречается ни в одном произведении о Ёсицунэ, лег в основу «Истории девушки Дзёрури в 12 частях».

По мнению японского исследователя Вакацуки, существует около 40 версий «Истории о Дзёрури», которые он условно делит на три группы (Вакацуки Ясудзи. Кинсэй сёки кокугэки но кэнкю. С. 593). Длинные пьесы состоят, согласно классической традиции, из 12 актов и датируются примерно 1640 годом.

Возможно, это сделано в подражание двенадцати свиткам «Повести о доме Тайра», с которой «История о Дзёрури» генетически связана, а может быть, это число имеет отношение к 12 обетам будды-целителя Якуси-нёрай, чудеса которого проповедуются в пьесе, или к 12 актам «Истории Ясуда» («Ясуда моногатари»). Двенадцатиактная структура пьес со временем преобразовалась в шестиактную, а к середине XVII века, благодаря Сацума Дзёуну, окончательно утвердилась пятиактная композиция «исторических» драм.

Появление на сцене кукольного театра пьес, состоящих из пяти актов (*данов*), связано с драматургией Но, в которой соблюдается пятеричный композиционный принцип, т. е. используется пять сюжетов. Кроме того, в состав одного спектакля, разыгрываемого на сцене театра Но в течение дня, входят пьесы пяти циклов: пьесы о божествах, о воинах, пьеса, исполняемая в парике, пьеса о разном, заключительная.

Формальный признак сходства со спектаклями Но связан и с разыгрыванием после каждого акта «исторической» драмы интермедии «*aikёгэн*». В «*aikёгэн*» использовались гротесковые куклы Норомы (получившие название по имени своего изобретателя, кукловода XVII в. Норомы Кэмбэя), а также куклы-шутихи «*каракури*». Цель этих интермедий, идущих между актами длинных «исторических» пьес, была довольно проста: снять напряжение, рассмешить зрителей, дать возможность отвлечься от насыщенного бурными, трагическими событиями сюжета. Последний раз на большой сцене интермедии разыгрывались во время постановки пьесы Тикамацу «Битвы Коксинга» в 1715 году, но на о-ве Садо эта традиция жива.

Родство кукольного театра с драмами Но обнаруживается и на уровне драматургического принципа «*дзё-ха-кю*». В «*дзёрури*» первый дан проходит под знаком «*дзё*» — начало событий (предварение сюжета); 2-й, 3-й, 4-й — «*ха*» (развитие); 5-й — «*кю*» (разрешение событий). В рамках трех средних данов существует своя градация: 2-й дан — развертывание событий («*ха-но дзё*»), 3-й — пик событий («*ха-но ха*»), 4-й — поворот событий («*ха-но кю*»).

В пятиактных «исторических» пьесах каждый дан в свою очередь делится на несколько сцен, которые можно по терминологии, принятой в Но, назвать малыми данами. Сцены

в рамках дана называются «кути» (зачин), «нака» (пик), «кири» (завершение). Самая важная из них — «кири», имеющая также название «кириба», а «кути» и «нака» объединяются в «хаба» (центральная сцена).

Очевидно, что пьесы о Дзёрури и Ёсицунэ предназначались для чтения. В среднем количество актов достигало пятнадцати. Однако по объему эти пьесы были меньше первых версий. Они возникли в 60-х годах XVII века, и в них опущено описание событий, последовавших после ухода Ёсицунэ из дома Дзёрури. Короткие пьесы появились после 1670 года, состояли из 8—9 глав и представляли собой чисто любовную историю, счастливо завершающуюся ночью блаженства.

Традиционная версия «Истории о Дзёрури» состоит из 12 глав, она обработана в 1906 году Суvara Кюба и переиздана Такано Тацуюки. История начинается с прибытия Ёсицунэ (в пьесе — Он Дзоси), направлявшегося на северо-восток Японии, в Осю. В Яхага (провинция Микава) он, пораженный великолепием увиденного дворца, расспрашивает о его владельцах. Современный план повести сменяется ретроспекцией. Он Дзоси узнает, что хозяева дворца, муж и жена (в длинной версии муж к началу описаний умер, в короткой жив), долгое время не имели детей и однажды, отправившись в храм Хорайдзи, провели сто дней в молитве, обращаясь к Будде-целителю с просьбой даровать им ребенка. Будда внял молитвам, и у них родилась дочь, прекрасная и чистая как бриллиант, поэтому ее нарекли Дзёрури.

Приблизившись к дворцу, Он Дзоси зачарован прекрасной музыкой и удивительным голосом, доносящимся из-за ограды. Юношу пленяет и красота девушки. Чтобы привлечь к себе внимание, он играет на флейте⁸, заметив, что в оркестре, сопровождающем пение Дзёрури, этот инструмент отсутствует. Если в длинной версии служанка, посланная Дзёрури узнать, кто же этот музыкант, введена в заблуждение самим Ёсицунэ, который назвался другим именем, то в короткой версии она намеренно обманывает госпожу, представив Ёсицунэ простым прохожим, так как сама влюбляется в него.

Дальше события развиваются довольно традиционно. Завязывание подобных интимных связей встречается в хэйанской литературе: обмен записками, тайное посещение покоев

и т. д. От взгляда автора не ускользает описание изображений на ширмах, раздвижных перегородках, и обилие старинных книг. Изысканные детали интерьера убеждают слушателей, что действие происходит в доме знатных господ. Разговор двух молодых людей, как было заведено, касается литературы, особенно китайской поэзии и любовных историй, вычитанных из классических индийских книг. Встреча завершается обоюдным признанием в любви. На рассвете Ёсицунэ так же тайно, как пришел, покидает дом Дзёрури и скрывается.

Длинная версия «Истории» рассказывает нам о дальнейших приключениях героя, о его внезапной болезни, появлении Дзёрури, которая обнаруживает своего возлюбленного без признаков жизни на берегу моря в Фукиагэ. Ее молитвы оживляют героя. Несколько дней до полного выздоровления они проводят вместе, найдя приют у монахини. Только там Ёсицунэ, до конца поверив в искренность любви Дзёрури и ее преданность, признается, что он из рода Минамото и вынужден скрываться. Так завершается эта трогательная история любви.

Короткая же версия сосредоточивает внимание слушателей больше на любовной связи между героями, которая так же внезапно кончается, как и начинается. Глубина чувств, характерная для длинной версии, здесь подменяется легкостью, сиюминутностью увлечения, которое проходит так же быстро, как опадают цветы вишни, на фоне которых разыгрывается действие.

Немаловажное значение имел религиозный аспект «Истории» как отражение определенного уровня сознания народа той эпохи. С самого начала слушатель встречается с чудом — дарованием ребенка, связанным с верой героев в необыкновенную силу Будды-целителя. Вторично Будда приходит на помощь, чтобы спасти безнадежно больного Ёсицунэ, а в третий раз, приняв облик монахини, предоставляет влюбленным приют и способствует окончательному выздоровлению героя.

Буддийские мотивы «Истории» лежали в русле мировоззрения того времени. Облеченные в литературную форму, они оказывали немаловажное влияние на формирование соответствующего типа сознания.

Однако наряду с буддийскими богами действует и синтоистский бог Хатиман, который, будучи покровителем рода

Минамото, появляется перед Дзёрури, чтобы сообщить ей о болезни возлюбленного. Некоторые исследователи считают, что две последние главы, где появляется Хатиман и действует Якуси-нёрай, возникли позже, ради прославления могущества богов.

В этой «Истории», как и во многих других средневековых сказаниях, важен мотив чудесного. Например, попытка «варваров» выкрасть у больного Ёсицунэ меч не увенчалась успехом: меч превращается в змею. Во многих историях о Ёсицунэ действуют тэнгу, покровительствующие ему. И в «Истории о Дзёрури» они появляются по его призыву и уносят Дзёрури домой. Подобные фантастические эпизоды придавали произведению особый аромат, родня его с фольклором.

Ёсицунэ — любимый герой кукольных пьес и их зрителей. Безусловно, наибольшей популярностью пользовалась «История о Дзёрури», но не меньший успех выпал и на долю другой, во многом напоминавшей первую. Это пьеса «Девушка Гоо» («Гоо-но химэ»), первая постановка которой относится, очевидно, к 1616 году.

Ёсицунэ, скрываясь от преследования своих врагов Тайра, находит убежище в храме Курама близ Киото. Возвращаясь с поминальной службы по поводу 13-й годовщины смерти отца, он прячется от дождя под воротами богатого дома. Случайно его заметила Гоо, живущая там с тетей и дядей. Ёсицунэ приглашают в дом, и он в благодарность за гостеприимство играет на флейте, очаровывая хозяев своим искусством. Внезапная болезнь заставляет его на некоторое время остаться в этом доме. Нежность, с которой Гоо ухаживает за Ёсицунэ, ее любовь вызывают у него ответные чувства. Ёсицунэ настолько проникается доверием к девушке, что открывает ей свою тайну, о чем тут же узнает тетя. Корыстолюбивые мотивы толкают ее на предательство. Она пытается выдать Ёсицунэ его врагам Тайра. Но Ёсицунэ, предупрежденный Гоо, исчезает, а девушка подвергается жестоким пыткам, от которых умирает и уносит тайну возлюбленного с собой.

При некоторой общности содержания эти пьесы все же разные. Испытания, выпавшие на долю Гоо, носят трагический характер. Если в «Истории о Дзёрури» преобладает романтическая линия, больше показана чувственная любовь, то содержание «Девушки Гоо» более драматично.

Дзёрури и Гоо — образцы женской любви, милосердия, заботы, а Ёсицунэ в обеих пьесах откровенно пользуется их расположением. Как и положено самураю, он достаивает их лишь легким вниманием, не обременяя себя глубоким чувством. Подобное изображение Ёсицунэ характерно для всей литературы о нем.

Манера исполнения «Истории о Дзёрури», явившейся родоначальницей нового театрального жанра, во многом была схожа с «хэйкёку». Но ее новации способствовали развитию жанра и его закреплению в театральной традиции. Вначале сказ велся еще и под удары веера, обтянутого кожей, о специальную доску *хёсибан*. А в 1560 году с о-ва Рюкю был завезен трехструнный инструмент *сангэн*, который стал называться сямисэн и в несколько модернизированном виде использовался в качестве аккомпанемента баллад о Дзёрури — «дзёрури-буси». Применение этого инструмента, резковатое звучание которого больше, нежели заунывные звуки бива, нравилось публике, открыло широкие возможности для «дзёрури».

Как уже отмечалось, в японском кукольном театре музыкальному оформлению отводилась значительная роль. Музыка и речитативное пение тесно связаны между собой, оба эти элемента ярко проявились в театре Дзёрури, по отношению к которому можно говорить о специфической театральной музыке.

Истоки музыкальной культуры лежат в древних песнопениях (*норито*), в торжественной культовой музыке (*гагаку*), исполняемой в буддийских храмах, и в вокальных номерах и музыкальных стилях, как заимствованных из Китая (*гогаку*, *тогаку*) и Кореи (*санкангаку*), так и собственно японских (*вагаку*).

Все японские театральные жанры существовали в неразрывных отношениях с музыкальным сопровождением. Кукольный спектакль невозможен без музыкального оформления, которое становится его органической частью. Эстетика целостного представления требовала ритмико-музыкальной архитектуры спектакля.

Из большого арсенала музыкальных инструментов: духовых — различные виды флейт (*хитирики*, *рютэки*, *комафуэ*); ударных — бронзовые гонги и барабаны (*тайко*, *сёко*, *какко*, *цуцуми*); струнных — *кото*, *бива*, *сямисэн*, — в кукольном театре прижился последний — сямисэн, или *футодзао*, звучание

которого было наиболее романтичным и чувственным и пользовалось особыми симпатиями горожан. Введение сямисэна в музыкальное сопровождение спектакля имело исключительное значение для японской культуры в целом и театральной в частности. В представлении японцев, музыка являла собой магическую силу, активно воздействующую на человека. В театр музыка пришла из ритуальных торжеств и религиозных обрядов и способствовала созданию гармонии между человеком и природой.

Напевный звук сямисэна подходил к сюжетам из современной жизни и к изображению любовных страданий. Этому инструменту, благодаря трем базовым тонам — торжественному, радостному и грустному, — были равно подвластны и героические сцены из самурайской жизни, и лирико-бытовые из городской. Перебирая струны сямисэна, музыкант вводил зрителя и в дом купца, и в «веселый квартал». Созданная народом музыка для сямисэна отвечала идеям новой культуры. Поиски музыкантов в области инструментовки способствовали созданию оригинальной формы выражения. Это привело к тому, что сямисэн можно было услышать и на дорогах, где раньше звучала бива, и в «чайных домиках», и, главное, в кукольном театре, где он стал неотъемлемой частью спектакля и определил направление его дальнейшего развития.

Известный современный музыкант Дзюдзо считает, что только исполнитель, обладающий «*кокоро*» («сердце, духовная основа») способен стать настоящим мастером. Без «кокоро» музыка бессмысленна, мертва, не обладает «*кимоти*» — чувством. (*Adachi B. Backstage at Bunraku. P. 80*). «Кокоро» исполнителя открывается навстречу музыке, и создается красота гармонии — состояние равновесия между музыкой и человеком. Волнение, восторг, удивление при соприкосновении с искусством давали возможность сопереживать красоте происходящего.

Пути развития «дзёрури» как драматического музыкально-песенного сказа, ставшего основой классического кукольного театра, были разнообразны и не ограничились только влиянием «хэйкёку». Формирование жанра шло и под воздействием таких литературно-исполнительских форм, как «*ковака*», «*сэккёбуси*», а позже «*кимпира*».

«Ковака» — один из видов японского сценического искусства, пользовавшегося популярностью во второй половине XVI — начале XVII века⁹. Это театральное представление, основу которого составляет декламация текста тремя актерами под соответствующую каждому отрывку музыку. Одним из элементов этого действия является танец, хотя определенную часть спектакля актеры остаются без движения. Декламация под музыку, безусловно, была известна создателям кукольного театра. Способ изложения сюжета от третьего лица, элемент повествовательности были характерны для старых «дзёрури», в которых почти не было диалога: события пересказывались, а не разыгрывались. Эпическое начало роднит первые «дзёрури» с «ковака».

Что касается содержания старых «дзёрури», то не приходится сомневаться в их тесной связи с 36 стандартными текстами «ковака». Это такие известные пьесы «ковака», как «Токива в Фусими» («Фусими Токива»), «Загиб эбоси» («Эбоси ори»)¹⁰, «Ночная атака на Хорикава», («Хорикава ёути»), «Битва в Ясима» («Ясима но икуса») и др. (Дзёрури сю. С. 20—21; *Araki J. The Ballad Drama of Medieval Japan*. P. 206—207).

До двадцати пьес «ковака» сделали своим героем легендарного Ёсицунэ, членов его семьи и преданных вассалов¹¹. Интересна пьеса «Такадати», где рассказывается о последних днях Ёсицунэ, о битве при Такадати, гибели верного вассала Бэнкэя. Но из ее содержания ничего не известно о дальнейшей судьбе Ёсицунэ. А вот драма в духе старых «дзёрури» «Пять актов о битве при Такадати» («Такадати годан») заканчивается гибелью Ёсицунэ и завершает обширный цикл пьес о Ёсицунэ.

«Сэккёбуси» (VIII в.) — это религиозные истории в буддийском духе¹². Их происхождение связывают со сценическим воплощением буддийских священных текстов, призванных в доступной форме наставить зрителей на праведный путь. Среди «сэккёбуси» много так называемых *хондзимоно* — историй о божественных чудесах, происхождении храмов и культов («Амида но хондзи» — «Явление Амиды»)¹³. Сюжеты могли быть и синтоистскими.

«Сэккёбуси» в основном были рассчитаны на благородных мужей и добропорядочных жен, которые собирались на религиозные церемонии и храмовые праздники с представлением

жизни Будды. Обращаясь к религиозному чувству зрителей, «сэkkёбуси» проповедовали буддийские идеи. В обстановке частых междоусобиц народные мечты о мире и покое чаще всего приобретали религиозную форму. Народ обращался к богам, молил о чудесах, уповал на потустороннюю счастливую жизнь и одновременно желал насладиться, получить сполна все удовольствия в этом мире. На стыке чудесного и реального, праведного и разгульного оформился новый литературный жанр.

К сожалению, до нас не дошли первые «сэkkёбуси», но анализ имеющихся позволяет сделать вывод, что основная их тема — хвала благодеяниям Будды, божественные чудеса, воздаяния за грехи и т. д. Религиозная направленность очевидна, но японские исследователи отмечают и увеселительную линию, пронизывающую «сэkkёбуси» (*Ураяма Масао и др. Нихон энгэки си. С. 73—74*).

В XVII веке «сэkkёбуси» стали активно проникать в круг городских развлечений. В новых «сэkkёбуси» при неизменности тематики появилась тенденция к изображению чувств. Позже они трансформировались в песенные баллады «утадзаимон», исполнявшиеся под аккомпанемент сямисэна, и «кадо-сэkkё».

В начальный период развития «сэkkёбуси» музыкальное сопровождение шло с участием гонгов, культовых инструментов. А во второй половине XVI века в представление ввели кукол, причем это произошло раньше, чем в «дзёрури» (*Ураяма Масао и др. Нихон энгэки си. С. 73—74*).

Как известно из «Дневника достопримечательностей Токайдо» («Токайдо мэйсёки», 1659), Дзиробэй пригласил кукольников из Нисиномия в Киото и устроил представление «Разверстая грудь будды Амиды», «Девушки Гоо» и др. (*Мукаи Ёсики. Нихон но кинсэй бунгаку. С. 115*). Пьеса «Разверстая грудь будды Амиды» считается едва ли не самой первой в жанре «дзёрури». Роль художественного текста в ней особенно велика по сравнению с предыдущими пьесами. А сказочный сюжет придает ей особое очарование.

Действие перенесено в Индию, страну чудес, и происходящие события тоже носят необычный характер. Безнравственным поступкам двух героев, мужа и жены, уповавших на силу своих сокровищ — меча, разящего демонов, и сосны, возвра-

шающей молодость, был положен конец. Шакья Муни (Будда), обеспокоенный их пагубным влиянием на людей, расправился с ними. Зло побеждено.

Но пьеса не столько о борьбе добра и зла, сколько о судьбе двух оставшихся детей-сирот, которые, чтя память родителей, хотят воздвигнуть храм. Детям нечем заплатить, кроме своего тела, и старшая девочка готова пожертвовать собой. В обмен на собственную печень, которая спасет от смертельной болезни сына богача, она просит построить храм. Казалось, что самопожертвование девочки предопределено, но зритель становится свидетелем необычной развязки. Смерть принимает Амида, девочка становится невестой сына богача, а мальчик вступает на монашеский путь. Завершается пьеса молитвой перед превратившимся в изваяние окровавленным Амидой, в груди которого зияет рана (*Dunn C. J. The Early Japanese Puppet Drama. P. 113—134*).

90-е годы XVI века в театральной культуре Японии отмечены объединением в единое сценическое действие кукольного представления, музыкального оформления и декламации. С этого времени песенный сказ развивается в русле театрального представления и воспринимается уже в связи со сценической жизнью кукол. Самостоятельная прежде мелодекламация поднимается на качественно новую ступень. Рассказчик ставится в зависимость от кукловодов, успех спектакля определяется гармонией действия и звучащей речи.

Среди первых профессиональных рассказчиков кукольного театра было немало женщин. Особой популярностью у публики Киото, где появились «дзёрури», пользовались Рокудзи Намуэмон, Самон Ёситаке и Найки. История не сохранила каких-либо точных данных об их жизни и театральной деятельности¹⁴. Вообще первая четверть XVII века для японского театра, в частности для Кабуки, характерна широким участием женщин в представлении и оттеснением мужчин на второй план. Но время «женского театра» продолжалось недолго.

Период ранних «дзёрури» ознаменован появлением нескольких выдающихся рассказчиков: Кэммоцу, Каватинодзё, Сацума Дзёун, Сугияма Танго, Исэдзима Кунай. О Кэммоцу известно только то, что он был первым среди рассказчиков Киото.

Анализ уцелевших пьес Сацума Дзёуна (1593/95?—1672) — например, «Цветочной лавки» («Ханая») и «Одежды для Сога» («Косодэ Сога»; косодэ — вид одежды) — показывает, что в них в изобилии представлены самые фантастические сцены, дающие кукловодам необыкновенный простор для демонстрации своего мастерства. Они рассчитаны на театральный эффект, насыщены активными действиями. Но представления, которые давал Дзёун в Эдо, отличались изысканной простотой.

Для Сугияма Танго, или Ситиродзаэмона (?—1662/63?) характерна утонченная манера рассказа¹⁵. Одна из его сохранившихся пьес «Истоки храма Киёмидзу» («Киёмидзу но го-хондзи», 1651), написанная в лирическом ключе, повествует о любви юноши к прекрасной девушке — любви, прошедшей через многие испытания. Но и эта чисто романтическая история пронизана буддийскими мотивами. Император, уверовавший в божественное происхождение юноши, приказывает построить в его честь храм Киёмидзу.

Кроме того, Сугияма Танго в духе времени создавал пьесы о конфликтах в больших семействах — «*оиэсодо*», содержание которых сводится к преследованию врагами справедливого, достойного человека. В итоге его даже могут лишить жизни, а родственники и верные вассалы борются за восстановление чести семьи. Доказав свою лояльность и преданность, они добиваются успеха в посрамлении врага.

Но Сугияма Танго усложнил традиционную интерпретацию содержания, сделал его более насыщенным и драматическим («Судья Агути» — «Агути но ханган», 1639).

На смену первым рассказчикам эдоской школы пришли их ученики — Нагатонодзё, Сацумадаю II, Сакураи Тамбоносёдзё, Торая Эйкан. Их появление на сцене кукольного театра относится к середине XVII века. Исследователи не обладают их более или менее точными биографическими данными, мало сохранилось и пьес, которые с определенной степенью достоверности можно атрибутировать. Но ясно одно: основная тема пьес — военная, они описывают ратные подвиги, героические поступки, а кроме того, как и раньше, борьбу со злом. Способность к самопожертвованию, пренебрежение к смерти признавались основными качествами истинного мужчины-воина. Следуя традиции, группа эдоских авторов середины XVII века

черпала темы из военных хроник, в частности из «Повести о доме Тайра».

Их любимым персонажем оставался Ёсицунэ. Но он преподносился не в романтическом ореоле героя-любownika из литературы XV—XVI веков, а описывался как классический образец военной доблести, воплотивший лучшие черты самурая: храбрость, честность, преданность, талант полководца.

Таким показан Ёсицунэ в пьесе Нагато на известный сюжет «Битва в Такадати», где действие разворачивается вокруг борьбы Ёсицунэ с братом Ёритомо, который пытается присвоить себе славу победы над Тайра, и заканчивается гибелью Ёсицунэ в Такадати. Эта пьеса целиком построена на воспевании мужества Ёсицунэ и преданности его верных вассалов. Она лишена какой-либо сентиментальности, в ней преобладает героическое начало.

Нагато также принадлежит пьеса «Местечко Фукиагэ» («Фукиагэ»), повторяющая один из эпизодов «Повести о девушке Дзёрури», в котором рассказывалось о болезни Ёсицунэ и его мужественной борьбе с местными жителями, пытавшимися убить героя. Здесь тоже делался акцент на силе духа Ёсицунэ, на его способности преодолеть необыкновенные трудности, т. е. давался канонический образ героя-воина, популярного персонажа самурайской литературы. В аналогичной же главе из «Повести о Дзёрури» преобладал мотив чудесного исцеления Ёсицунэ в местечке Фукиагэ благодаря божественному вмешательству и силе любви.

Кроме Ёсицунэ, популярными героями пьес, воспевающих мужество, были верные вассалы Минамото Ёритомо (или Райко), Ватанабэ-но Цуна, Саката Кинтоки (или Кинтаро) и др.

В пьесе Тамба «Ранение девушки из Удзи» («Удзи но химэ гири», 1658) использовался известный эпизод из «Повести о доме Тайра». Цуна, посланный Райко с каким-то поручением, на мосту Хорикава в Киото встречает прекрасную девушку, которая оказывается демоном. Отбиваясь от нее, он отрубает ей руку. Чтобы очиститься от соприкосновения с темными силами, Цуна вынужден семь дней подряд молиться и отказываться от встреч с людьми. Но и на сей раз девушка-демон обманывает Цуна, приняв облик его родной тетки. Кроме того, в пьесе представлена серия подвигов четырех самураев.

Тогда особенно были популярны пьесы с этими героями, а позже с сыновьями Цуна и Кинтоки — Такэцуна и Кимпира (Ко Кимпэй). В 1662 году появилась пьеса Тамба «Поход Кимпира на север» («Кимпира хоккоку дзомэ»), положившая начало серии пьес о подвигах Кимпира, которые наряду с вышеописанными «ковака» и старыми «дзёрури» являлись высшим достижением драматургии XVII века для кукольного театра.

Кимпира, в отличие от Ёсицунэ, не реальная историческая личность, а придуманный литературный персонаж. Автор наделил его необыкновенными способностями, силой, юмором, обостренным чувством справедливости. В этом образе сочетается вымышленное и реальное. Он не принадлежит к избранному кругу героев, как Ёсицунэ, не наделен той необыкновенной силой духа, которой обладали лишь выдающиеся личности. Кимпира — простой воин, верный своему господину. Поэтому реализовать свои поступки он может лишь с помощью сверхъестественной силы.

Сцены неистовства и буйства стали центральными в эдоских «кимпира», которые были особенно популярны в 60-е годы. Пожар в Эдо в 1657 году вверг жителей в состояние шока, и «кимпира» с их героем, балагуром-весельчаком, помогали народу оправиться после тяжелого стихийного бедствия¹⁶. Одной из самых известных пьес «кимпира», породившей немало подражаний, являлась пьеса «Диалог Кимпира с демоном» («Кимпира тэнгу мондо», 1660).

Киотоские «кимпира», в отличие от эдоских, изображали героя, наделенного не столько необыкновенной силой, сколько человечностью, и в этих пьесах не так много сцен побоищ и крови. Между персонажами складывались не только отношения подчинения по типу вассал — господин, но и душевные, пронизанные теплом и заботой. Примером этому может служить пьеса «Споры Кимпира о буддизме» («Кимпира хомон арасои»).

Минамото Ёриёси, который на склоне лет стал верным последователем буддизма, хочет, чтобы и один из трех его сыновей, Ёсимунэ, посвятил себя религии. Все процедуры, связанные с обрядом пострига в монахи, он поручает монаху Манъё. Однако Ёсимунэ не привлекает религиозная жизнь. Он обращается за помощью к верному Кимпира, который

вовлекает Манъё в религиозный спор. Кимпира сразу распознает, что в образе праведного монаха живет ничтожный, трусливый человек, которой не может быть духовным отцом Ёсимунэ. Посрамленный монах жалуется Ёриёси на недостойное поведение Кимпира. Ёриёси, возмущенный проделками сына и Кимпира, оскорбленный в религиозных чувствах, приказывает другому сыну, Ёсииэ, убить своего брата Ёсимунэ. Ёсииэ против трагического разрешения конфликта и призывает для совета вассала Куницуна. Тот, следуя заповедям самурайской чести, предлагает для убийства своего сына, а Кимпира и Ёсимунэ вынуждены на какое-то время скрыться.

В душе Кимпира царит смятение. Он ощущает трагический разлад между жестокой действительностью и человеческим чувством. Но нормы установленной морали берут верх, и он, оценив самопожертвование Такавакамару, сына Куницуна, скрывается вместе с Ёсимунэ.

Убитая горем мать вспоминает аналогичный случай, происшедший с их предком. Тогда верный вассал пожертвовал своим сыном. Она сетует, что времена изменились и сейчас нет таких преданных слуг. Выход из создавшегося положения стал возможен только после вмешательства бога Хатимана, который внушает императору мысль о примирении в семье его подданных.

Благополучный конец был по душе зрителям. И смерть подставного лица не казалась им ужасной — ведь тот сам объявил о своем желании умереть по достижении 15-летнего возраста и стать объектом поклонения для окружающих.

В последней четверти XVII века не появилось сколько-нибудь значительных пьес «кимпира», но жанр оставался популярным. Традиции основоположника этих пьес Тамба продолжали его сын Идзуми, а также Тосанодзё Госай, сын последнего Найсё Гэндаю и др.

«Кимпира» как жанр частично вышли за рамки старых «дзёрури», которые впитали традиции коллективного творчества средневековых сказов «моноготари». В «кимпира» изображался фантастический герой, созданный индивидуальным воображением. В старых «дзёрури» человеку, попавшему в беду, приходили на помощь боги, буддийские и синтоистские. Он одолевал врага, прибегая к заступничеству высших сил. В «кимпира» же

наблюдается переход от всесилья богов (хотя без них тоже не обходится) к вере в человеческие способности. Герой, попав в сложную ситуацию, находит выход, нередко полагаясь только на себя.

Поворот к человеку, хотя и обладающему сказочными способностями и мало в чем уступающему богам, свидетельствовал о новом этапе развития драматургии. «Кимпира» сделали шаг вперед по сравнению с предшествующими представлениями, но они еще не принадлежат новому времени. Они несут в себе современный дух, но еще оглядываются на прошлое (Нихон но кинсэй бунгаку. С. 116—117).

«Кимпира», особенно эдоские, были далеки от изображения деликатных чувств. Описания сложных взаимоотношений между людьми чужды им. Какое-то время эдосцам, не искушенным в тонкостях культурных традиций, нравились пьесы с простым и четким делением на добро и зло. Было ясно, что, если герой боролся против существующей несправедливости, он должен победить, пусть даже и прибегнув к фантастической силе. Такой подход к материалу сначала импонировал зрителям, но постепенно интерес к подобным зрелищам стал угасать.

Во второй половине XVII века Эдо утрачивает значение кукольного центра, а после пожара 1657 года лучшие представители жанра «кимпира» отправляются в район Киото—Осака. Здесь начинается новая эпоха расцвета кукольного театра.

Этап, последовавший после переезда лучших театральных сил из Эдо в район Камигата (Киото—Осака), обычно связывают с деятельностью трех рассказчиков, искусство которых явилось предтечей славы японского театра XVIII века. Это Иноуэ Харима (1632—1685), Удзи Каганодзё (1635—1711) и Ямамото Какудаю¹⁷.

Возможно, Ямамото Какудаю, выходец из Осака, получил первые уроки в известном в то время театре Дэва. Переехав в Киото, он творчески использовал приемы, которым обучился в Дэва: широко применял технику, механических кукол, а также марионеток. Его пьесы изобиловали ситуациями, которые помогали демонстрировать возможности кукол. Ямамото Какудаю внес в театральное искусство Японии значительный вклад и как рассказчик: его именем назван стиль «*каккудаюбуси*».

Одна из наиболее известных пьес Какудаю — «Жена из леса Синода» («Синода дзума», 1674). Сюжет носит сказочный фольклорный характер. Это рассказ о женщине-лисице, ставшей преданной женой человека и родившей ему сына. Ребенок, наделенный необыкновенными способностями прорицателя, овладевает и искусством магии. Вся пьеса идет под знаком ожидания беды, которая и приходит в лице бандитов, вероломно напавших на героя. Сын, прибегая к заклинаниям, спасает отца.

Техническая сторона постановки отличалась сложностью. Необходимо было соединить усилия всех членов труппы, чтобы как можно эффектней показать сцены воскрешения отца и др. Элементы необычного и фантастического преобладают в пьесах Какудаю, он свободно вводит их и для насыщения содержания, и для демонстрации возможностей куклы. Но особо ценным качеством его пьес является описание человеческих чувств. Он трогательно описывает любовь героя к жене, его тоску, связанную с ее внезапным исчезновением после рождения ребенка. Эта эмоциональная линия творчества Какудаю была развита его учеником Окамото Бунъя (*Мори Сю. Тикамацу коро кодзёрури сосики но мондай // Тикамацу. С. 57*).

Крупной фигурой в кукольном театре был Иноуэ Харима (1632—1685), уроженец Киото, где в молодости занимался изготовлением бамбуковых занавесок для императорского двора. Редкая музыкальность и выдающиеся вокальные данные юноши были замечены, и он стал учеником Торая Гэндаю, а в начале 60-х годов основал свой театр в Осака.

Исследователи считают, что его ранние пьесы отмечены влиянием «кимпира». Трудно не согласиться с этим. Но нельзя не отметить, что Харима больше интересовали человеческие чувства, а не подвиги, которыми изобиловали пьесы «кимпира». Его произведения не отличались особым разнообразием сюжетов, но он всегда стремился показать не ситуацию, а героя, не событие, а роль человека в нем.

Харима старался избегать ненужных преувеличений, неестественных эффектных сцен, как в театре Дэва и Какудаю. Он строил пьесу на более или менее правдоподобной основе. Иноуэ Харима поднял искусство рассказчиков на более высокую ступень, окончательно закрепив за ними основную роль.

Во главу угла ставились не сценические трюки, а мастерство чтецов. Со времени Иноуэ Харима центром кукольного искусства страны становится Осака.

Большой вклад в развитие театра Дзёрури внес Удзи Каганодзё (1635—1711), уроженец провинции Кии. С семнадцати лет увлекался театром Но. Однако по рождению Каганодзё не принадлежал к избранному кругу актеров этого театра, поэтому свою мечту об искусстве он решил воплотить, обратясь к более демократическому кукольному театру. В 1675 году основал театр в Киото, назвав его именем Исэдзима Кунай, который, по-видимому, был его учителем.

Удзи Каганодзё хотел, чтобы по своему содержанию и эмоциональному воздействию на зрителей искусство кукол не уступало театру Но. Он доказывал, что драматические произведения в новом жанре «дзёрури» должны обладать всеми достоинствами пьес Но. Образный язык, темы, герои лирических драм «ёкёку» в равной степени принадлежат и «дзёрури». Заслуга Удзи Каганодзё в том, что он не только развивал свои идеи в теоретических поучениях «даммоно», но и практически способствовал расцвету нового жанра.

В своих произведениях Каганодзё использовал отрывки из пьес Но, причем некоторые из них взяты без каких-либо изменений¹⁸. В этом проявились и дань традиции, и высокая оценка классического искусства, и понимание непреходящего значения литературного текста. Кроме того, Каганодзё обращался к «ковака», «сэккё», «кёгэн», народно-танцевальной культуре (танцам «обон», исполнявшимся в дни поминовения душ предков, танцам лодочников, льва). Ему также принадлежит идея использования «сюко» — невероятных поворотов сюжета.

Удзи Каганодзё в исследовании «Собрание побегов бамбука» («Такэнокосю», 1683) предложил свою концепцию музыкальных стилей, определив их как торжественный, элегантный, воинственный и трагический.

Овладев высокой культурой Но, Каганодзё применял те же музыкальные знаки для чтецов «дзёрури» и даже добавил ряд своих. Велика его заслуга и в издании самих пьес (*Мори Сю. Дзёрури Нихон но гэйно. Т. 7. С. 38*).

Каганодзё, безусловно, был последним из числа замечательных представителей старых «дзёрури», но в то же время

огромна его роль как предтечи новой школы. Лишь появление поистине выдающегося актера Такэмото Гидаю заставило Каганодзё — правда, не без борьбы с его стороны — отойти на второй план. Он замыкает плеяду рассказчиков старых «дзёрури» и открывает эпоху тех, кто создал новые, отличающиеся более высоким литературным уровнем, разнообразием сюжетов и свежестью тем.

2. ТАКЭМОТО ГИДАЮ И ТЕАТР ПЕРИОДА ТИКУХО

На протяжении XVII века происходило становление «дзёрури» как драматического жанра и как театрального представления, основу которого составляло декламационное мастерство рассказчиков. Складывались различные школы исполнительского искусства: мужественная («харимабуси»), сдержанно-элегантная («кагабуси»), сентиментальная («бунъябуси»). Существовали и другие, но в основном это были лишь вариации вышеупомянутых.

Искусство рассказчика достигло небывалых высот с приходом в театр Такэмото Гидаю, творчески воспринявшего традиции прошлого и создавшего свою, уникальную манеру. С его именем связан новый, самый значительный этап в истории Дзёрури.

Открыл талант этого рассказчика, ставшего гордостью японской театральной культуры, Симидзу Рихэй (Харима II), ученик Иноуэ Харима¹⁹.

Горобэй — таково настоящее имя будущего властителя сцены — после обучения у Симидзу Рихэя получил разрешение выступать рассказчиком (1674 г.) и отправился в Киото под именем Гидаю. В то время там процветал театр Удзи Каганодзё, манера исполнения которого, как уже упоминалось, отличалась особым изяществом и изысканностью. В 1677 году Гидаю дебютировал во втором акте пьесы «История Сайгё» («Сайгё моногатари»)²⁰ и имел большой успех.

В дальнейшем судьба связала Гидаю с Такэя Сёбэем, владельцем театра Кага, который основал новый театр в районе Сидзёгавара в Киото. Но, не выдержав конкуренции с прославленным Кага, он вместе с Гидаю и музыкантом Одзак

(позже Такэдзава) Гэнъэмоном из труппы Харима покинул столицу.

Несколько лет они путешествовали по западу страны и однажды оказались на острове Миядзима (преф. Хиросима). По преданию, Гидаю после каждого представления спешил в храм Ицукусима для совершения молитвы. Как-то он услышал музыку и увидел святого, выходящего из воды. Тот вручил Гидаю свиток. Гидаю счел это знаком, указавшим ему путь создания нового стиля. Он отправился в Осака, взял псевдоним Такэмото Гидаю²¹ и основал театр Такэмотодза в районе Дотомбори. Это произошло в 1684 году (по другим данным, в 1685 г.).

Первой пьесой, поставленной в новом театре, была драма Тикамацу «Наследник Сога» («Ёцуги Сога»), которая уже шла в театре Каганодзё. Гидаю выступал в самых значительных актах этой пьесы. Затем последовали еще две: «Река Аисомэ» («Аисомэгава») и «Японская поэтическая азбука» («Ироха моногатари»)²². Успех был общепризнанным. Находившийся в зените славы Каганодзё почувствовал в Гидаю соперника и переехал с труппой в Осака, тайно надеясь покончить с ним и еще раз доказать, что он единственный и непревзойденный мастер.

Каганодзё выбрал пьесу Ихара Сайкаку «Календарь» («Коёми»), а Гидаю ответил драмой Тикамацу «Умные дамы за упражнениями в каллиграфии, или Новый календарь» («Кэндзё но тэнараи нараби ни сингоёми»)²³. Причина неудачи Каганодзё лежала не столько в том, что он уступал Гидаю в мастерстве, сколько в выборе пьесы. Хотя в художественном плане пьеса Сайкаку была выше, чем пьеса молодого Тикамацу, но в драматургическом она уступала. Сайкаку, прекрасному новеллисту, удались отдельные сцены, но при этом пьеса страдала отсутствием единства и последовательности сюжета. К тому же рафинированность и лиричность манеры исполнения Каганодзё не соответствовали вкусам жителей купеческого Осака. Вторая попытка Кага, когда он обратился к драме Тикамацу «Победоносное шествие из Ясимы» («Гайдзин Ясима»), тоже была безуспешна, и ему пришлось вернуться в Киото (*Ураяма Масао и др.* Нихон энгэкиси. С. 80—81).

В начальный период своего творчества Гидаю развивал лучшие черты, присущие различным школам, прежде всего

Кага и Харима. Он изучал манеру исполнения «хэйкёку», «ко вака», «ёкёку», «сэккёку», а также популярные песенки, распеваемые народом. Годы, проведенные в поисках новых путей развития жанра, не прошли бесследно. Впитав все лучшее, что свойственно народным традициям, и постигнув секреты мастерства ведущих школ того времени, Гидаю создал свою манеру исполнения, которую назвал *«торю»* — современный стиль.

Мощный голос Гидаю с приятным тембром, умение удерживать внимание зрителей на протяжении всего повествования, а в кульминационный момент заставить их замереть в ожидании развязки снискали ему подлинную славу. Особенной популярностью Гидаю пользовался среди горожан. Его способ ведения представления как никакой другой точно соответствовал мироощущению «третьего» сословия. Естественная манера Гидаю сильно отличалась от изысканного стиля, процветавшего в столичных театрах Киото.

Если Каганодзё признавал своим единственным «учителем» театр Но, то Гидаю делал акцент на самобытности «дзёрури». Он считал, что при создании пьес прежде всего необходимо опираться на богатую историю старых «дзёрури», искать в их сокровищнице выразительные средства и приемы: не игнорировать предыдущий опыт, а творчески развивать его.

При этом Гидаю не умалял значение Но и Кабуки в формировании эстетики новой драматургической формы. Он призывал пользоваться достижениями прошлого, изучал и обобщал мелодии предшествующего периода старых «дзёрури», но принимал не все приемы из их арсенала. Например, Гидаю отрицал принцип *«урэй»* (печаль), свойственный старым «дзёрури», и требовал, чтобы *«аварэ»* (очарование), столь характерное для сентиментального стиля сказителя Окамото Бунъя, проявлялось естественно. Это созвучно мысли Тикамацу Мондзаэмона: «Иные сочинители думают, что для „дзёрури“ самое главное чувство горести (урэй), посему часто пишут: „Увы! О, печаль!“, а сказители, чтобы растрогать зрителей, исполняют сие рыдающим голосом, словно „бунъябуси“. Это чуждо моему слогу. Чувство горести в моих пьесах возникает само собой, в ходе драматического действия. Все элементы искусства „дзёрури“ подчинены драматургическому действию, и если надо выразить печаль, то чем суровей будет напев и слова, тем

сильней будет выражено чувство печали. Если же печальное прямо именовать печальным, то слово теряет свой глубинный смысл, а под конец исчезает и чувство печали. Нужно не говорить: „Грустно, печально!“, а дать почувствовать печаль без слов» (Маркова В. Н. Мондзаэмон Тикамацу о театральном искусстве // Театр и драматургия Японии. С. 78).

Гидаю учил, что каждому акту присущ самобытный стиль исполнения, и требовал следовать этому принципу. Такэмото Гидаю установил определенный ритуал, который актеры должны были соблюдать во время подготовки спектакля. Он считал, что театр как коллективное искусство начинается не во время представления, а гораздо раньше. Весь репетиционный день строился так, чтобы актеры непосредственно общались между собой, не отвлекаясь будничными заботами, а с приходом в театр посвящали себя только созданию спектакля. Прежде чем появиться на сцене, они должны были настроить свои мысли на Путь искусства (*гэйдо*), а также войти в полный контакт друг с другом, что особенно важно, поскольку в кукольном театре пространственная разобщенность создателей спектакля проявляется как ни в каком другом.

Дух творческого партнерства всегда отличал театр Гидаю, и это немало способствовало тому, что именно здесь создавались лучшие спектакли. Его театр был театром единомышленников.

Гидаю понимал значение ритуала, выступал его руководителем и каждому определял место, соответствующее положению в спектакле. Как и любой церемониал, театральный требовал от актера организованности, послушания, преклонения перед авторитетом. Успех представления зависел от умения сплотиться, даже раствориться в коллективе, а также от вклада каждого в реализацию общего дела.

Большое значение придавал Гидаю даже такому казалось бы маловажному факту, как совместная трапеза. Он проводил в жизнь идею «незамутненного» сознания, чистоты души, отстраненности от мирских забот. Ритуальные действия и медитация способствовали снятию волнения, сосредоточивали на главном. Артист вынашивал роль, «переживал» ее, отключал сознание от всего, что мешало ему. Интуитивное определяло характер действий. Все участники представления должны были понимать друг друга без слов — только тогда возможно

создание такого сложного спектакля, как кукольный. Духовное единство творцов спектакля — вот что стало главным для этого театра.

В течение почти двадцати лет Такэмото Гидаю властвовал в японском кукольном театре и ему не было равных²⁴. Но с открытием в 1703 году театра Тоётакэдза наметились изменения. Начался новый период в истории кукольного театра, названный периодом Тикухо (1703—1767)²⁵.

Именно тогда окончательно сложились нормы искусства кукольного театра Дзёрури. Драматургия этого времени, создаваемая специально для театра кукол и с учетом его особенностей, высокое исполнительское искусство рассказчиков, совершенство внешнего вида и движений кукол, виртуозное мастерство в их вождении навсегда закрепили традицию сценического действия.

Основатель театра Тоётакэдза, совсем молодой человек, ученик Такэмото Гидаю, Тоётакэ Вакадаю (настоящее имя Каватия Канъэмон, 1681—1764)²⁶ составил конкуренцию своему учителю.

Вакадаю от природы обладал красивым голосом и великолепно владел им. Ему особенно удавались сцены, где надо было выразить печаль, тоску. Лиричность и задушевность стали отличительными чертами искусства этого мастера, снискавшего большую популярность у зрителей. Но он не мог соперничать с прославленным Такэмото Гидаю: не хватало опыта, да и не было пьес, которые составили бы конкуренцию драмам, ставившимся в театре Такэмотодза. Понимая, что ему трудно противостоять театру Такэмотодза, где в то время был собран весь цвет театрального мира, Тоётакэ Вакадаю принял решение о закрытии театра и, как в свое время Гидаю, уехал в провинцию²⁷.

В начале XVIII века наступает истинный расцвет в истории обоих театров. Публика охотно посещала их, исполнительское мастерство рассказчиков, кукловодов и музыкантов было бесспорно, но без хорошей драматургии эти театры вряд ли бы долго просуществовали. Подъем театрального искусства был достигнут благодаря совместным усилиям, природному таланту всех членов труппы, куда, как правило, входили и постоянные драматурги.

После смерти Такэмото Гидаю, последовавшей в 1714 году²⁸, театр Такэмотодза не утратил свои позиции, хотя ситуация сложилась довольно опасная. По завещанию Такэмото, его наследником становился молодой рассказчик Вакатакэ Масадаю (1691—1744). Казалось, что этот рассказчик никогда не добьется успеха, не будет популярен у публики. От природы он обладал тихим голосом, его камерная манера исполнения резко отличалась от стиля Гидаю, мощный голос которого гремел, долетая до самых отдаленных уголков зрительного зала. Более опытные рассказчики, удивленные и обиженные таким странным выбором мэтра, покинули театр Такэмотодза и перешли в Тоётакэдза.

Казалось, прославленный театр был близок к краху. Но столь необычное на первый взгляд решение Гидаю на самом деле было мудрым выбором выдающегося артиста, обладавшего и даром предвидения.

Гидаю верно оценил основной настрой «бытовых» драм Тикамацу, писавшего для его театра. Он понимал, что для их правильного воплощения на сцене необходима актерская индивидуальность и мягкая задушевная манера Масадаю. Лиризм драм Тикамацу с их возвышенно-поэтическими сценами оказался созвучен новым устремлениям массового зрителя. Пьесы Тикамацу о любви, страданиях, реальных драмах жизни современников обладали огромной притягательной силой. А манера Масадаю оказалась идеальной для изображения психологии горожан и вызывала у них глубокое ответное чувство.

Романтическое направление в искусстве рассказчика, безусловно, и явилось тем новым, что было развито и Вакадаю, и Масадаю²⁹, учениками Такэмото Гидаю³⁰.

При характеристике поэтики театра Такэмотодза этого периода японские исследователи прибегают к термину «*дзими*» — скромный, неяркий, а театр Тоётакэдза определяют как «*хадэ*» — щегольской, броский (*Ямада Сёити*. Бунраку нюмон. С. 41). По чисто географическому принципу манеру театра Такэмотодза, поскольку он находился в западной части театрального района Дотомбори, называли «западным», а стиль театра Тоётакэдза, соответственно, «восточным». В японской литературе эти два термина так и остались в определении искусства сказителя.

Оба театра продолжали существовать всю первую половину XVIII века, деля между собой славу. Переход части труппы из одного театра в другой тут же сказывался на его популярности. А такие передвижения были в то время нередким явлением.

В истории японского театра особенно памятно событие, известное как «инцидент Тюсингура» (1748 г.). Во время представления пьесы «Сокровищница вассальной верности» произошла ссора между ведущим кукловодом, талантливым актером Ёсида Бундзабуро (?—1760) и лучшим из рассказчиков Такэмото Конодаю (1700—1768). Ёсида Бундзабуро³¹, выступая в роли Юраносукэ, попросил Конодаю в девятом акте читать текст медленней, чтобы он смог продемонстрировать свое мастерство кукловода. Конодаю под предлогом того, что с подобной просьбой надо обращаться во время репетиции, отказал. Один из авторов пьесы, Такэда Идзумо, после совещания с членами группы решил передать другому рассказчику девятый акт. Конодаю покинул театр и вместе с драматургом Намики Сосукэ, соавтором этой пьесы, и некоторыми другими актерами перешел в театр Тоётакэдза. На его место был приглашен из Киото рассказчик Такэмото Осуми. Это событие отнюдь не способствовало увеличению популярности театра Такэмотодза.

В 50—60-е годы XVIII века ведущие японские кукольные театры постепенно приходят в упадок. Один за другим ушли из жизни Такэда Идзумо (1756), Ёсида Бундзабуро (1760), Тоётакэ Вакадаю (1764). Оба театра сильно пострадали от пожаров (театр Такэмотодза в 1759 г., Тоётакэдза в 1760 г.) и не смогли восстановить свое прежнее положение. В 1765 году прекратил существование театр Тоётакэдза, а через два года после восьмидесяти трех лет существования — и театр Такэмотодза³².

Безусловно, ликвидация двух основных трупп, оказавших влияние на развитие театрального искусства Японии, отрицательно сказалась на последующем развитии жанра «дзёрури». Закончился самый славный период в истории японского кукольного театра. Его нельзя охарактеризовать как время бесконечного подъема: были свои пики и спады. Но в общем это, безусловно, удивительный этап, лицо которого определялось искусством двух ведущих коллективов. В результате перехода

лучших рассказчиков из одного театра в другой происходило смешение «восточного» и «западного» стилей исполнения. Если в период становления двух театров можно было говорить об их различиях, то по мере развития разница исчезала.

Нам представляется, что манера исполнения «гидаюбуси» в современном театре Бунраку вряд ли является абсолютной копией той, которую создал Такэмото Гидаю. Но все же сегодня Бунраку в основном пользуется достижениями мастеров сцены прошлого. Годы, последовавшие после закрытия двух ведущих театров периода Тикухо, проходили под знаком «консервации» стиля рассказчиков, впитавших традиции своих предшественников. Искусство двух ведущих театральных трупп в период Тикухо стало фундаментом, на котором выстраивается кукольное представление. Сложившаяся форма кукольного спектакля живет в театре Бунраку, доказывая жизненность традиций, сохраняющих прошлое как залог будущего.

3. ИСКУССТВО ТЕАТРАЛЬНОГО РАССКАЗЧИКА

Рассказчику (*таю*) в кукольном театре отведено особое место. Это артист разностороннего таланта, обладающий способностью моментального перевоплощения. Он мастерски владеет искусством драматического актера и обладает хорошими вокальными данными. Публику подкупает его умение переходить от высокой патетики к эпическому повествованию. В каждый момент действия лицо сказителя меняется, оно предельно подвижно. Оживляя куклу словом, рассказчик наделяет ее эмоциями человека. Он живет жизнью своих персонажей, ведет зрителей в мир других людей и делает это так умело, что они становятся участниками действия³³.

Сказитель должен хорошо изучить пьесу, прочувствовать ее, проникнуться поэтическим строем. Только при этих условиях станет возможным правильное воплощение ее на сцене. Наверное, поэтому он сам переписывал текст, и манускрипты с пометками бережно хранятся и передаются от учителя к ученику по сей день.

Один из самых известных современных рассказчиков Цудаю Такэмото IV тоже переписывает пьесы, считая, что это

лучший способ, чтобы основательно «внедрить их в сознание», поскольку открывает возможность выявить то, что скрыто за словами, в ненаписанном. В кукольном театре при важности всех компонентов большая роль принадлежит тексту. Искусство рассказчика направлено на высвечивание главного, что составляет основу драмы, а не на демонстрацию своего таланта. Он представляет пьесу, чтобы вызвать отклик в сердцах публики. При этом, отстраняясь от собственных чувств, достигает состояния «неприсутствия» («му»), берет на себя роль посредника. А если в процесс творчества включается рефлексия, то чары искусства разрушаются (*Adachi B. Backstage at Bunraku*. P. 64—65). Таким образом реализуется принцип недеяния, естественности, что способствует выявлению замысла.

Комацудаю, другой известный современный рассказчик, так сформулировал художественную задачу: «Освободясь от собственных эмоций, создав пустоту, надо дать пьесе возможность самой говорить за себя. Когда я достигаю „му“ („ничто“), это приносит в конце представления неописуемую радость, которая приходит от единения, созданного усилиями кукловода, рассказчика, музыкантов и публики. Особое состояние, освобождающее исполнителей от самих себя» (*Adachi B. Backstage at Bunraku*. P. 64—65).

И это находится в соответствии с японской моделью мышления, для которой характерно отрешение от собственного «я». Кавабата Ясунари писал: «...исчезает „я“, наступает „ничто“. Но это совсем не то „ничто“, что понимают под ним на Западе. Наоборот, это вселенная души, та Пустота, где все вещи становятся самими собой, где нет никаких преград, ограничений, где есть свободное общение всего со всеми» (*Кавабата Ясунари. Мастера современной прозы Японии*. С. 392. Цит. по: *Григорьева Т. П. Японская художественная традиция*. С. 278). В состоянии самозабвения рассказчик отключается от внешнего, сосредоточившись на внутреннем, достигает состояния «не-я» («муга») и своим «недействием» («увэй») дает возможность проявиться творческой энергии. Действуя «недеянием» («вэй увэй»), стремясь не нарушить созданное, он проникает в самую суть пьесы. Его девиз: «не сотвори, а выяви».

Сознание рассказчика отключается, он «обезличивается», перестает ощущать собственное «я» и внутренне растворяется

в объекте своего творчества, на котором сосредоточивает внимание. Неразрывность его физических и духовных сил рождает театральное мастерство, когда происходит слияние со зрителем и его переживаниями.

Исполнительская техника ведущего должна быть совершенной. Она включает и речитатив, и напевную декламацию, и собственно пение³⁴. Рассказчик умело находит нужную интонацию, ритм, определяет мелодический рисунок каждого пассажа. Конечно, во многом ему помогают указания, сопровождающие текст, который напоминает нотную партитуру.

Перед зрителями-слушателями разворачивается повествование о легендарных подвигах, делах давно минувших дней. Сила художественного впечатления увеличивается своеобразным напевом — то спокойным и мерным, то эмоционально-героическим. Он настраивает слушателя на нужный лад, заставляет его вслушиваться в речь, но одновременно дает возможность неотрывно следить за действием, происходящим на сцене.

Рассказчик владеет искусством вести повествование от всех персонажей, мгновенно переходит от высокой патетики к бытописанию. Умело находя нужную интонацию и ритм, он точно определяет мелодичный рисунок того или иного эпизода³⁵. Самое главное — это высокое мастерство, складывающееся из природного таланта и многолетних тренировок, а также богатая интуиция.

Сцену в городском доме рассказчик начинает живо, в доме крестьянина — спокойно, а для передачи атмосферы чайного домика прибегает к веселым игривым интонациям; мрачными красками рисуются эпизоды в лесу. Выразительные средства, которыми владеет рассказчик, и демонстрируют взрыв страстей или глубокое переживание, и передают лирико-элегический настрой.

Утонченность, мягкость, задушевность — эти характеристики исполнительского мастерства рассказчика могут быть соотнесены с эстетической категорией поэтики Басё «хосоми» (тонкость, хрупкость). Мощное, героическое изображение укладывается в понятие «футومی» (насыщенность, плотность). «Бытовые» драмы, больше обращенные к чувствам

и переживаниям на сцене, создаются с установкой на «хосоми». «Исторические» пьесы воплощаются с опорой на «футоми».

Голос талантливого «гидаю» способен вывести самый сложный мелодический рисунок, придать ритм прозаическим пассажирам текста в такой степени, что они могут восприниматься как вокальное произведение. Прежде всего от него требуется не имитация голосов действующих лиц, а передача речью их внутреннего состояния, умение найти в своем арсенале выразительных средств такие, которые помогут зрителю создать представление о персонаже.

Безусловно важным является тембр голоса — обязательно низкий, его глубина, насыщенность. Для этого ведущему перевязывают низ живота толстым хлопчатобумажным поясом. И сейчас норма произношения — осакский диалект.

Звуки должны быть естественными, нефорсированными, голосовые связки не напряжены. На качестве исполнения отражается поза рассказчика, положение ног, бедер и шеи. Воздух идет из живота (*хара*), который считается средоточием физической и духовной силы. Напряжение мышц живота приостанавливает дыхание, что способствует особой концентрации внимания рассказчика. Долголетняя дыхательная практика приводит к исходу «духовной силы» из нижней части живота, когда исчезает рациональное, а включается интуитивное.

Может показаться, что физическая оторванность рассказчика от своего изобразительного инструмента — куклы порождает его сосредоточенность только на тексте, поглощенность сценической речью, доведение ее до совершенства, а актер полностью отдается пантомиме, движению. Но стоит взглянуть на рассказчика во время представления, как станет ясно, что его поза только внешне статична, внутренне же он весь в движении. Хотя место рассказчика удалено от сцены, он воспринимается как непосредственный участник событий, а не как их иллюстратор.

Мастерство ведущего представление столь совершенно, что ему под силу участие в театре одного актера. Его игра-декламация уже сама по себе является высоким искусством, монодическим спектаклем.

Большое значение имеет закулисная подготовка рассказчика к спектаклю, предусматривающая следование определенному

ритуалу. Его облачение в церемониальную одежду строго регламентировано. Прежде всего он склоняется в молитве, получая пояс для обвязывания живота (стягивая мышцы, пояс способствует регулировке дыхания). Рассказчик поднимает его над головой и просит дать силу для сегодняшнего выступления. Почти те же действия он совершает и при получении последней части верхнего костюма — «катагину» (нечто напоминающее жилет с большими плечами, от которых идут две длинные ленты — «тарэ», продеваемые под поясом кимоно). Надев «хакама» (разновидность шаровар), рассказчик садится и с ритуальным поклоном берет длинную узкую подушку — «футокоро», наполовину наполненную песком³⁶. Перед публикой рассказчик появляется со склоненной головой и не поднимает ее до тех пор, пока не будет представлен. С почтением берет текст, поднимает его над головой обеими руками и снова склоняет голову. Тем самым он прежде всего демонстрирует уважение к автору и как бы просит, чтобы его сегодняшнее выступление соответствовало столь высокому литературному произведению, а также выражает благодарность публике³⁷.

Музыкант начинает вступительную партию «окури», после того как еще раз прозвучит: «Внимание!» Эта интродукция способствует подготовке зрителей к восприятию спектакля и созданию настроения перед каждым актом. С последней музыкальной фразой, завершающей акт, рассказчик вновь поднимает текст над головой.

Вся ритуальная часть, как видимая зрителю, так и скрытая от него, направлена на то, чтобы с полной отдачей провести спектакль, донести до публики то, что хотели автор и кукловоды. Подготовка, непосредственно предшествующая спектаклю, помогает снять напряжение, дает рассказчику возможность сосредоточиться на главном.

Как известно, кукольные спектакли, особенно многоактные, шли чуть ли не целый день. Даже горячему поклоннику и ценителю этого театра нелегко было в течение многих часов следить за происходящим с неослабным вниманием. Поэтому в пьесу вводились комические сцены «тяри», цель которых состояла в снятии напряжения, стремлении позабавить зрителей, на время развлечь их. Некоторые рассказчики специали-

зировались именно на этих сценах, которые изобиловали невероятно смешными эпизодами, пародиями, гротесковыми ситуациями. Комический эффект был доведен до совершенства³⁸. В некоторых эпизодах рассказчик использовал не стиль «гидаюбуси», а другие способы ведения действия, которыми так богато искусство японской мелодекламации. Тем самым сцены оживлялись, становились более впечатляющими. Особенно часто к подобной манере прибегали при исполнении «нака» первого акта³⁹.

Обычно спектакль вели несколько «таю». Смена одного рассказчика другим требовала большого мастерства — тем более что рассказчик мог вступать в действие на середине фразы, умело оборванной предыдущим. Подобный переход назывался «*ракури*». Есть предположение, что к этому приему прибегали в период «беззанавесной» сцены, и обрыв фразы как бы убеждал зрителей, что продолжение последует. Но это не механическая остановка, а пауза сопереживания, дающая зрителю возможность насладиться мгновением и осознать красоту происходящего. Именно в такие моменты зрители и исполнители близки друг другу как никогда: они общаются в молчании.

Сверхзадача рассказчика состоит в том, чтобы вызвать у публики сопричастность, душевный отклик — *ёдзё*, который проявляется в недосказанном, в паузе, обрыве фразы, когда замирает слово, но активизируется мысль. Устанавливается эмоциональная связь между зрителями и сценой.

Для творческой манеры «гидаюбуси» большое значение имеют такие категории, как «*курай*» и «*хакоби*». «Курай» — это качество пьесы, ее «достоинство», критерий для точной передачи содержания пьесы, а также ее сценического воплощения (Ямада С. Бунраку нюмон. С. 81). Если представляется «бытовая» драма, то «гидаю» в соответствии с «курай» этого жанра, его предназначением обращаться не столько к разуму, сколько к чувству, должен вести повествование в лирическом ключе. Манера исполнения приобретает задушевный характер, приводит зрителей в волнение и искренний трепет. При демонстрации «исторических» драм, где высок накал человеческих страстей, диапазон возможностей рассказчика углубляется до трагизма.

В качестве иллюстрации стоит привести сцену «В деревенской школе» («Тэракая») из драмы «Секреты каллиграфии дома Сугавара». Во имя спасения сына своего господина и учителя Сугавара преподаватель деревенской школы, бывший воин, отдает врагам голову вновь прибывшего ученика. Чтобы удостовериться в подлинности головы, прибывает Мацуомару, который в первых сценах пьесы выступает врагом Сугавара. Оказывается, что обезглавлен сын Мацуомару. Такое переплетение невероятных событий давало простор для демонстрации «гидаю» своего таланта. Эта ключевая сцена и поныне исполняется главным ведущим. Голос «гидаю» то достигает необычных высот, гремит раскатами на весь зал, то настолько тих и одновременно проникновенен, что зритель замирает, вслушиваясь не столько в текст — поскольку часто содержание хорошо ему знакомо, — сколько в звучащую речь. Он отстраняется от текста, от мастерства кукловодов, но всецело поглощен поистине виртуозным исполнением «гидаю».

«Хакоби» (темп ведения пьесы) требует тщательности и вдумчивости при исполнении кульминационных сцен, а также предполагает, чтобы остальные сцены не были затянуты, а финал шел в быстром темпе (*Ямада С.* Бунраку нюмон. С. 81). «Хакоби» — ритм, динамика спектакля, его подвижность. В него включается последовательность перехода от медленного темпа к эмоциональному. Эта последовательность сродни драматургическому принципу «дзё-ха-кю» (зачин — развитие действия — быстрый темп), сформулированному Дзэами (1363—1443) в трактате «Записки о создании Но» («Носакусё») ⁴⁰. Однако «хакоби» — категория сценическая, она связана с мобильностью в рамках ведения рассказчиком пьесы. Безусловно, драматургическое построение задает тон и, возможно, главенствует в выборе сказителем темпа повествования.

Ритм как категория вселенская наполняет содержание действий рассказчика, разворачивающего сюжет, соотносясь с законами вечного движения. «Хакоби» имеет пульсирующий характер. Если все действие от начала до конца можно охарактеризовать как движение от медленного зачина к быстрому поступательному завершению, то и каждый акт, а внутри акта и сцена имеют тот же ритм. Концентрическими окружностями расходятся сцены, впитавшие классические каноны

построения драмы. С учетом этого и задается способ ведения действия.

Ритмическая структура, изначально определенная законами мироздания, приобщенность к природным циклам лежат в основе архитектоники драм «дзёрури». «Хакоби» является ее воплощением в устах рассказчика.

Голос рассказчика, олицетворяющий идею изменчивости, придает этой системе человеческий характер. Он оживляет ее, вносит в каноническую схему душу. Рассказчик не просто идет от медленного чтения к быстрому, это не механический переход, но наполненный внутренним динамизмом скачок к новому качеству. Происходит набирание темпа не ради скорости, а для точного воссоздания душевных переживаний героев или обрисовки ситуации, насыщенной драматическим действием. Внешний динамизм отнюдь не препятствует внутренней эмоциональности.

«Курай» и «хакоби» — взаимосвязанные элементы единой системы, без них нет подлинного стиля «гидаюбуси».

На долгом пути формирования жанра «дзёрури» роль рассказчика была приоритетной, и популярность представления во многом зависела от его мастерства. Но с появлением талантливых драматургов, как уже отмечалось, и литературный текст также стал определять ценность кукольного спектакля.

Сложившаяся система кукольного спектакля привлекала городскую публику и сохранением традиционных форм, и поисками новых средств изображения. С возрастанием влияния горожан, осознания ими своей особой роли в жизни общества менялось и отношение к действительности, а это находило отражение как в мировоззрении, так и в театральном искусстве.

Необычный способ кукловождения не мог не заинтересовать новое поколение городских зрителей. Поиски системы управления куклами и связанной с ним структуры сценического пространства соответствовали эстетическим вкусам публики.

Помещение куклы рядом с актером, который не скрывал своего участия в ее оживлении, доказывало причастность кукол к актерскому миру.

Выразительность куклы и кажущаяся «безликость» кукловода являли собой две стороны целого, подтверждая принцип

«одно во всем и все в одном». Актер, чаще всего с закрытым лицом и в черной одежде, и яркая игровая кукла — это удивительное сочетание рождало единое чувство.

Японский кукольный театр являл гармонию между актером, рассказчиком и кукольным образом. Игровые и изобразительные компоненты, объединенные в представлении, создали новый театр, в котором не было верховенства одного над другим: утвердился театр равных творцов, но, повторяюсь, рассказчик как действующее лицо, которого зритель и видел и слышал, представлял наиболее значимую фигуру.

Актер с куклой и рассказчик нашли путь к сердцу зрителя через яркую драматургию, без которой невозможен расцвет кукольного театра: в конце XVII — начале XVIII века пришла сценическая культура представления, основанного на литературном тексте.

Особое внимание зрителя к кукольному театру прежде всего вызвано способностью куклы передавать оттенки человеческих чувств, умением заставить зрителя сопереживать персонажу. Воздействие куклы на публику создало уникальный феномен — театр Дзёрури, который был рожден городской культурой и органично в ней существовал.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Театр Нингё Дзёрури, представляющий собой самостоятельное художественное явление, расширяет и углубляет картину японской культуры, дает возможность понять, как в его драматургии отразилось мировоззрение японцев, показывает традиционные связи с искусством прошлого.

Творческий метод раннего средневековья — отражение («макото») «видимого и слышимого», сформулированный Ки-но Цураюки, в театре Дзёрури и драматургии соотносился как с устойчивыми эстетическими понятиями, пришедшими из былых времен, так и с манифестацией принципов, рожденных новой эпохой. Следование «макото» свидетельствовало о непрерывности японской культуры, которая через выявление разного приводила к пониманию Пути. Новые эстетические установки не отодвинули прежние на задний план, но гармонично слились с ними, образуя «единство непохожего». Призыв Басё «стремитесь к макото» был воспринят создателями и творцами театра Дзёрури.

Басё раздвинул границы «макото», связав его с «фуга» (красота; дословно: простота и изящество), и создал «фуга но макото» (истинность красоты) — универсальное понятие, которое присутствует во всех видах искусства и является его смыслом¹. В XVIII веке этот принцип в театре трансформировался и ассоциировался с повседневной жизнью, в реалиях которой горожане находили особенную красоту. Обыкновенное воспринималось как прекрасное и возводилось в культурную ценность.

Дух красоты лежал и в основе воплощения принципа «фугаки — рюко», в соответствии с которым шло развитие кукольного театра. «В истинности красоты есть вечное и преходящее, но это уже две стороны одного и того же. Их единство рождает красоту» (*Хисамацу Сэнъити*. Тёсакусю. Т. 1. Цит. по: *Григорьева Т. П.* Японская художественная традиция. С. 186).

Это был еще один поворот в японской культуре, который сформулировал Сэами в «Кадэнсё» («О преемственности цветка»): искусство «движется то вперед (от правильного порядка — *дзюн*), то назад (обратный порядок — *гяку*), от естественного к условному, символическому, и наоборот, туда-обратно» (Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. С. 258).

Привычка японцев сосредоточиваться на внутреннем обернулась интересом к внешнему, к ритму современной жизни, любованием «бытийным» миром. В драматургии XVIII века по сравнению с предшествующей эпохой появляются иные тона и настроения, обусловленные новым мироощущением горожан, которые становились «организующим началом жизни».

Особенность художественной культуры этого периода в том, что она заинтересовалась реалиями «сегодняшнего» дня, расширив круг интересов и идей.

Кукольный театр как порождение новой культуры показал картины «изменчивого мира», в котором жили горожане. На его подмостках разворачивались судьбы тех, кто, по образному выражению Е. М. Пинус, раньше только «теснились у порога большой литературы». Они были не только персонажами, но и непосредственными создателями и вдохновителями новой культуры, сформировавшейся благодаря их духовным и умственным усилиям, восприимчивости к новым идеям: «купечество открывало новые горизонты интеллектуальной деятельности, пыталось играть роль лидеров страны в области как науки, так и искусства» (Такигава. Социальная история Японии. С. 246. Цит. по: Норман Г. Возникновение современного государства в Японии. С. 180).

Горожане являлись свидетелями событий, которые по истечении короткого времени воплощались в театре. Они могли извлечь из пьесы много полезного. Интерес к факту был необычаен, но в высокой драматургии всегда сохранялся баланс, соответствующий правде искусства. Эстетическое двуединство театра создавалось существующим и несуществующим — тем, что есть, и тем, что кажется действительным. Два истока, рожающие спектакль, находились в состоянии взаимопроникновения не утрачивая равновесия.

Творцы театра, впитавшие традиционные эстетические принципы, исходили из понимания того, что главное не передать простое сходство, а, отойдя от внешней правды, достичь внутренней, следовать завету Басё: «Учись сосне у сосны, бамбуку у бамбука. Уходи от самого себя. Эту истину не постигнуть, если не преодолеть себя. Учись — значит проникай в предмет, открывай его сущность...» (*Бреславец Т. И. Поэзия Мацуо Басё. С. 101*). Акцент делался на том, чтобы выразить дух, то, что скрыто от глаз. Зрительское воображение дополняло недосказанное. Театр будил фантазию, вызывал желание разгадать тайну. Прием «ёдзё» — намек и одновременно душевный отклик — подводил к сверхчувствованию того, что находилось за гранью видимого. Все явленное на сцене давало сигнал к сопереживанию. И хотя «ёдзё» перестал быть формообразующим принципом в драматургии, его роль оставалась велика в театре. Он создавал поэтику представления. Спектакль строился на принципе эстетики недосказанности.

Одной из знаковых черт театра Дзёрури является каноничность, которая, не разрушая и не сковывая неповторимость, выросла в его образную систему и обнаруживается в разных пластах театральной структуры. «Ритуализированность» театра проявлялась на всем пути от первого чтения драмы, репетиций, непосредственной подготовки перед спектаклем до его воплощения на сцене.

Организация сценического пространства, где действуют актеры с куклами, появление рассказчика и музыкантов, их вступление в действие — все подчинено строгой канонизированной системе, которая базировалась на определенном оригинале и сама была образцом. Канон проявился и в трактовке головки театральной куклы, пластика которой отвечала определенным представлениям. В процессе создания кукольных образов вырабатывались правила изображения, которым следуют и поныне.

Канон стал основой, на которой выстраивалось традиционное искусство кукольного театра. Устойчивость формы, следование образцу охраняло театр и придавало ему жизненный импульс. Кукольный театр ориентировался на выполнение правил и соблюдение норм. Но в рамках канона существовала определенная свобода отступления.

В театре до сих пор исповедуется принцип: следуя образцу, в меру отходи от него, не нарушая Середины. Закон традиционализма, как его понимали японцы, воплотился в театре Дзёрури в классическом виде.

Приверженность идее «хонкадори» проявилась в забывании принципов, выработанных предшествующей театральной традицией. Старые «дзёрури», сэккё буси, кимпира, Но стали тем источником, к которому обратились создатели театра Дзёрури. Это касалось текстуальных, тематических, эстетических, структурных заимствований.

«Поэтика реминисценций» обогатила и одухотворила кукольный театр, воспринявший заветы старых мастеров о внимательном изучении «песен старины» для создания новых. Если в поэзии «хонкадори» это художественный прием, означающий заимствование образов, отдельных строк из ранее созданных стихотворений, то в театре «изначальная песня» вышла за рамки приема, сфера его функционирования расширилась. Преемственность связей обнаруживается как на литературном, так и на исполнительском и изобразительном уровнях.

Японская театральная традиция сыграла важную роль в формировании поэтики спектакля «дзёрури», художественное поле которого составляют различные «тексты культуры»: сценическое действие актеров с куклой, исполнение рассказчиком пьесы под музыкальное сопровождение, сами куклы, сценическое пространство, декорации, костюмы.

Разнородность средств художественной выразительности на сцене подобна ансамблю, каждый из компонентов которого не был обособлен, выступая в единстве составляющих, но представлял самостоятельную ценность. При кажущейся непохожести это структурное единство, где всякий элемент выстраивается не по типу линейной связи, а по принципу многослойности, наплывания одного на другое. Например, декламация рассказчика и аккомпанемент сямисэна в спектакле сливались в музыкальное целое и рождали уникальную мелодию. Сценический мир — синтез текстов разного вида и разной степени условности.

Кукловоды, одетые в черное, декларирующие свое отсутствие, выпадали из «поля театрального зрения», становились

«знаком невидимости». «Кукла — это коллективная душа этого сгустка теней, этой группы заговорщиков, о существовании которых тотчас же забываешь» (*Клодель П.* Несколько слов о том, как следует играть мои драмы // Как всегда — об авангарде. С. 45).

Кукольный спектакль представлял собой сочетание вербальных и невербальных способов передачи сообщения. Содержание извлекалось не только из того, что выражалось словами, но и из жеста, сценографии, музыкального звука. Жест и поза стали главными средствами выразительности. Ведь сама выразительность куклы — это выразительность жеста, который многозначен до символичности. Закрепленный канон, в кукольном театре он передавал из поколения в поколение не только культуру движения, но и культуру высоких чувств, некогда пережитых героем-предком.

«Знаковой насыщенностью» отличалось все, что находилось в сценическом поле. Символичность приобретала смысл, делала спектакль спектаклем. Представление включало набор стереотипов, художественные коды, ценность которых была понятна посвященным. Только зритель, знакомый с истоками, погруженный в культурную среду, понимал язык театра, овладение которым давало ему возможность общаться с исполнителями и драматургом.

Процесс восприятия спектакля соотносился с реакцией зрителя. Между актерами и публикой возникало эмоциональное поле, движение от сердца к сердцу, не прекращавшееся, а усиливавшееся в паузах (*ма*), являющихся «сердцевинной японского исполнительского искусства». В паузах проявлялся принцип недеяния «увэй» как воплощение творческой возможности и ее высвобождение. В «неподвижности» — готовность к действию и предельная активность сознания, движение мысли. Пауза, близкая по понятию к сопереживанию (*коку*), способствовала насыщенному общению исполнителей и публики. Незаполненное пространство (*ёхаку*) давало почувствовать «печаль без слов», оно было содержательно в своем объединении зрителя и сцены.

Спектакль моделировался как разговор с залом. Возможность полноправного диалога определялась тем, что зритель обладал «культурной» памятью, был вовлечен в систему ценностей

и без труда ориентировался в художественном потоке, который «обрушивался» на него со сцены. Представление выстраивалось с учетом эстетического опыта и знаний публики.

Посещение театра приобретало форму обряда, упорядочивалось в строгую систему этикетного поведения, закрепленного в каноне. Искусство «ритуализированного» типа рождало и соответствующий антураж. Театральный ритуал вбирал в себя ритуал зрителей, актеров, рассказчиков, музыкантов. Их церемониальные действия можно отнести к явлениям игрового порядка, в котором присутствовал и эмоциональный накал, и магическая привязанность².

Зритель в японском кукольном театре выступал не как созерцатель, а являлся «соучастником» действия, видел свое отражение в зеркале бытия. С одной стороны, он постоянно чувствовал, что находится в театре, с другой — в соответствии со спецификой жанра забывал об этом. Театральная жизнь демонстрировала череду событий, была динамичной и многоплановой. Театр стал зеркалом, в котором отражались дела человеческие, помогал горожанину перенестись из действительности, на фоне которой он развивался, в область художественного творчества. Сцена отражала жизнь, а жизнь подражала сцене.

Город как социокультурное явление аккумулировал духовную энергию человека, его интеллектуальный потенциал и выступал носителем художественных ценностей. В образцах городской культуры — от хайку Басё и его учеников, новелл Сайкаку, пьес Тикамацу и других драматургов до живописных бытовых сцен, запечатленных Утамаро, Моронобу и художниками их круга в гравюрах, — обнаруживается понимание обретенной ими правды, воплощение художественного взгляда на окружающую действительность. По произведениям литературы и искусства этого периода можно судить о том, как горожане осознавали свое место в мире и определяли в нем свою роль. «...Оно (искусство укиё-э. — Ю. К.) открыло эмоциональный мир обычных земных чувств современника, увидев в обыденном идеальное начало и осознав повседневное бытие как одну из форм всеобщего жизненного процесса в его стремлении к гармонии и совершенству» (Воронова Б. Г. Кацусика Хокусай: графика. С. 12).

Кукольный театр внес в жизнь японского города особое очарование, своеобразный дух всей предшествующей культуры, которую он вобрал в себя, соединив историю и современность. Неоспоримо высокое место в японской культурной традиции занимает театр Дзёрури как художественный центр. Для горожанина театр стал «публичным пространством», где жила идея, предъявлялись культурные установки, обсуждались мировоззренческие, этические и социальные проблемы.

Благодаря кукольному театру сохранялся культурный фонд, происходило создание новых культурных образцов, аксиологических норм, художественных и нравственных эталонов. Городская культура приобрела особые черты, сделавшие ее неповторимой. Она достигла необычайных высот и вошла составной частью в мировое искусство. Изменение социально-исторических условий повлекло переориентацию задач искусства и повлияло на возникновение в лоне городской культуры театра Дзёрури, который сохранил различные аспекты духовной жизни народа, его исторические, философские, религиозные представления и знания, передав их следующим поколениям.

Искусство кукольников, развивавшееся и в ритуальном, и в народном русле, со временем выросло в театральное зрелище высокого ранга. Оно не стало только принадлежностью народных гуляний, но превратилось в высокохудожественное явление со своей богатой драматургией, разработанной системой кукловодства, оригинальным сценическим пространством. На сцене японского кукольного театра создавалось искусство высокой выразительности и необычайной ценности.

В истории японской культуры XVIII век — это эпоха, когда театр ворвался в быт, опоэтизировал и эстетизировал повседневное течение жизни. Горожане обрели облик театральных героев. Театр соединил в себе реальное и мир идеальной красоты. Художественное и обыденное вошли в «единый круг жизни». Это стало основой культурной ориентации горожан.

Театр Дзёрури существовал в общем культурном контексте XVIII века, вобрав в себя традиции прошлого и современный

опыт. Он развивался на единой эстетической основе, которая определила его центральную, а не периферийную роль в искусстве Японии.

Японский кукольный театр отразил новизну общественных явлений, наполнил их эмоционально, обратившись к человеческим чувствам, стал частью проходившего в стране живого художественного процесса, который создал театр городской культуры.

ДРАМАТУРГИ XVIII СТОЛЕТИЯ

Замечательно мастерство драматургов XVIII века, прежде всего Тикамацу Мондзаэмона, с именем которого связан расцвет кукольного театра, его «золотой век», а также Кайон Ки и других авторов пьес.

Именно творчество Тикамацу принесло подлинную славу театру Дзёрури, во многом определило его развитие и жизнеспособность. Тикамацу, написавший более ста двадцати пьес, особенно прославился созданием двадцати четырех «бытовых» драм — хроник городской жизни.

Отрывочные и не всегда полные биографические сведения о Тикамацу (настоящее имя Сугимори Нобумори) создают весьма запутанную и неясную картину его жизни. Бесспорным является лишь то, что он происходил из самурайского рода и получил воспитание в культурных традициях своего сословия¹.

Существует традиционное мнение, что в юные годы Тикамацу оставил родной дом и, следуя распространенному в самурайской среде обычаю, стал послушником в буддийском монастыре. Спустя некоторое время Тикамацу покинул его и отправился в Киото, где остановился в доме своего младшего брата Окамото Иппо, или Корэцунэ. Уже тогда юноша намеревался серьезно заняться литературным творчеством. Однако эта идея не встретила одобрения со стороны брата, который посоветовал ему обрести более серьезную профессию, например, врача. Это вызвало возражение Тикамацу, поскольку он считал, что сочинительство менее вредное занятие, нежели медицина: описки и ошибки в рецептах непоправимы и могут повлечь за собой опасные последствия для жизни больного.

Литературным дебютом будущего драматурга стала публикация нескольких трехстиший в сборнике поэтов-киотосцев «Сокровищница» («Такарагура») под редакцией Ямаока Гэнрина, который был его наставником в изучении классической литературы. В начале 70-х годов XVII века Тикамацу начинает

свою служебную карьеру, о чем сообщается в документе «Послание старца» («Окинагуса»): «Тикамацу в молодые годы служил у вельможи киотоского двора господина Огимати и успел достичь самого низкого, шестого ранга. Служа у Огимати Санаэфудзи и Экана, которые сами занимались сочинительством стихов и пьес, Тикамацу углублял свои познания в древней литературе и особенно драматургии Но» (*Фудзии Отоо*. Кокубунгакуси. С. 237; *Мори Сю*. Дзёрури то Тикамацу. Нихон бунгаку кодза. Т. 7. С. 132).

После нескольких лет монастырского затворничества и службы в домах аристократов Тикамацу решает посвятить свою жизнь театру и поступает в Кабуки, которым руководил Мияко Мандаю. Свою театральную деятельность будущий драматург начинает рабочим сцены, меняет декорации, бьет в колотушки, возвещающие о начале и конце действия.

Нет точных данных о первой пьесе Тикамацу, но существует версия, что это была или драма «Злой дух госпожи Глицинии» («Фудзицубодоно онрё», 1677) (*Кирквуд К*. Ренессанс в Японии. С. 194), или «История о славе Акадзомэ Эмон» («Акадзомэ Эмон эйга моногатари», 1681)² (*Фудзимура Саку*. Нихон бунгакуси сосэцу. С. 215). В анналах актерского мира «Все о старых и новых актерах», опубликованных в 1750 году, сказано, что пьеса «Злой дух госпожи Глицинии» имела большой успех и восхищенная публика скандировала: «Мондзаэмон! Мондзаэмон!» (*Кирквуд К*. Ренессанс в Японии. С. 194).

Традиция приписывает Тикамацу 15 пьес, авторство которых не доказано. Ясно одно: драматургическая деятельность Тикамацу началась в конце 70-х — начале 80-х годов XVII столетия.

В 1684—1688 годах Тикамацу в основном писал для кукольных театров, где рассказчиками были Иноуэ Харима, Удзи Кага и Такэмото Гидаю. А с 1688 по 1703 год, до перехода в театр кукол, он работал для Кабуки, став в 1695 году штатным драматургом в труппе известного актера Саката Тодзюро (1649—1704/09?). Характеры персонажей пьес Тикамацу соответствовали творческой индивидуальности актеров. Драматург следовал традиции, установившейся в театре Кабуки. Например, знаменитые пьесы для Кабуки «Куртизанки и чрево Будды» («Кэйсэй хотокэ но хара», 1699) и «Куртизанки и молитва Будде в храме Мибу» («Кэйсэй Мибу дайнэмбуцу», 1702)

созданы для демонстрации на сцене незаурядных способностей Саката Тодзюро, считавшегося выдающимся актером своего времени, мастером любовных сцен «*нурэгото*», своей талантливой игрой выбивающим слезу у зрителей. Главные герои выписаны в соответствии с его амплуа мягкого, влюбчивого юноши, вызывающего нежные чувства.

Причина перехода Тикамацу в театр кукол лежит в стремлении создать образы, не зависящие от индивидуальных данных двух-трех основных актеров. Желанную свободу творчества он находит именно в кукольном театре. Ни одна из его пьес, написанных для театра актера, не сравнится по глубине психологической характеристики с теми выдающимися драмами, которые он написал для кукольного театра. Напыщенность и аффектация Кабуки, обилие шума и многочисленные передвижения актеров по сцене не привлекали Тикамацу. «Работая для Кабуки, он работал для того театра, в котором актер всё, в котором драматург призван давать только материал для показа актерского искусства. Поэтому Тикамацу и обратился к тому театру, где центр тяжести лежал в пьесе, где все — и музыка, и движения марионеток — служило одной цели: довести до зрителя наиболее рельефно содержание драматического материала. Так это или нет, однако за двадцать лет Тикамацу дал театру Кабуки всего только около двадцати пьес, театру Дзёрури — более ста» (Конрад Н. И. Японский театр // Восточный театр. Вып. 1. С. 312—313).

В 90-е годы шли пьесы Тикамацу «Мацукадзэ и Мурасамэ» («Мацукадзэ то Мурасамэ»), «Рождение Шакья Муни» («Сяка нерай тандзёкай»), «Анналы Урасима» («Урасима нэндайки»), «Небесный барабан» («Тэн но цудзуми») и др. В зените славы был и лучший рассказчик всех времен Гидаю, которого отметил император, пожаловав ему почетное имя-титул Такэмото Тикунодзё Фудзиварано Хиронори. В 1701 году в ознаменование императорской благосклонности Тикамацу написал для Гидаю пьесу «Сэмимару» о легендарном слепом музыканте-сказителе Сэмимару, в котором зрители без труда узнали рассказчика Гидаю³.

1703 год знаменателен для японского театра: Тикамацу создал первую одноактную «бытовую» драму «Самоубийство влюбленных в Сонэдзаки» («Сонэдзаки синдзю») ⁴. Хотя по

сравнению с более поздними драмами она, возможно, не столь совершенна драматургически, но сцена «митиюки» (последнее путешествие влюбленных) — одна из лучших в японской литературе. Конфуцианский ученый Огю Сорай (1666—1726) справедливо считал, что каждый, кто прочтет хотя бы только эту часть пьесы, сможет убедиться в непревзойденном мастерстве драматурга.

Прощай, этот мир,
И ночь, прощай!
С чем сравнить нас, на смерть идущих?
Мы — иней, что на поле у дороги, к бренности ведущей,
Тот иней, что с каждым шагом исчезает.
О, как печально это сновиденье
И наша жизнь в том мире, сну подобном!
Слышишь, бьет колокол?
Семь ударов — зарю возвещают,
А сейчас только шесть отзвучало —
И остался нам час в этой жизни.
С последним ударом покинем
Наш скорбный и суетный мир
Прощай, не звони одиноко так, колокол!
И достигнем блаженства нирваны.
В последний раз глядим с тоской на вас,
Трава, деревья, небо!
А облака так равнодушно проплывают,
Бросают тень на гладь воды.
Созвездие Большой Медведицы
И Млечный Путь — известный мост влюбленных звезд —
Все отражается в реке.

(Тикамацу М. Самоубийство влюбленных в Сонэдзаки // Ку-
жель Ю. Л. Театр Дзёрури: история развития и драматур-
гия. С. 178).

С этого времени начинается главный этап в творческой биографии Тикамацу. Японская драматургия обогатилась целой серией пьес, в новом ракурсе раскрывающих жизнь и мировоззрение горожан и достоверно отображающих конфликтные ситуации той эпохи.

В одно время с великим Тикамацу создавал свои произведения Кайон Ки. Можно только предположить, как трудно

ему было состязаться с самим мэтром и не только не померкнуть в лучах славы Тикамацу, но почти на равных конкурировать с первым драматургом эпохи, а порой и превосходить его. Однако именно это соперничество заставляло и Тикамацу постоянно совершенствоваться в своем искусстве. Кайон жил в стихии творческого состязания, литературного спора с Тикамацу. На многие его пьесы он отвечал своими, схожими по сюжету. Складывалось впечатление, что Кайон выжидал, когда будет поставлена новая пьеса Тикамацу, чтобы ответить ему. Многие «бытовые» драмы Кайона становились откликом на уже созданные Тикамацу.

Кайон (настоящее имя Энами Киэмон) родился в семье зажиточного купца Энами Дзэнъэмона в Осака. Атмосфера, в которой рос и воспитывался будущий драматург, отличалась от той, что была характерна для большинства семей осакских торговцев. С детства мальчика окружали люди, посвятившие свободное время занятиям литературой. В доме царил культ автора и учителя трехстиший «хайкай» Мацунага Тэйтоку (1571—1653). Отец брал уроки искусства сложения «хайкай» у ученика Тэйтоку — Ясухара Масаакира (1609—1673)⁵. Известным поэтом и автором сатирических и комических пятистиший — «кёка» был старший брат будущего драматурга Юэнсай Тэйрю (1654—1734).

Обстановка поэтического творчества, литературные диспуты, безусловно, оказали большое влияние на формирование творческих принципов Кайона. Но путь к драматургии для него оказался непростым. Был период, когда он целиком отдался беззаботному времяпрепровождению, считался завсегдатаем «веселых кварталов». Позже Кайон резко изменил стиль жизни, став монахом.

В 1700 году после смерти отца Кайон вернулся в мирскую жизнь и начал заниматься лечебной практикой. Видимо, искусству врачевания он обучился в монастыре. Кстати, и его предки по материнской линии Нагата из поколения в поколение были врачами (Сонода Тамио. Дзёрури сакухин но кэнкю. С. 158). Но прямых указаний на то, что Кайон специально изучал медицину, нет.

Став мирянином, он продолжал заниматься литературой: писал «хайкай», «дзаннай» (разновидность «хайкай»). Но это

не удовлетворяло его. Потенциальные возможности Кайона были велики, талант бесспорен. Кроме того, его преследовали мысли о сне, виденном матерью во время беременности, толкователи которого предрекали ее сыну славу (*Мукаи Ёсики*. Нихон кинсэй бунгаку. С. 148).

Видимо, в одно из посещений «веселого квартала», куда Кайон снова зачастил после нескольких лет монашеской жизни, он познакомился с Тоётакэ Вакадаю, рассказчиком театра Такэмотодза. Эта встреча не прошла бесследно: между двумя корифеями японского кукольного театра был заключен творческий союз.

Кайон пробует себя как драматург и пишет пьесы «Изнеженный ребенок куртизанки» («Кэйсэй футокорого») и «Самоубийство влюбленных, или Драгоценный колодец слез» («Синдзю намида но таманои», 1702).

В течение последующих двух-трех лет Кайон не обращается к созданию пьес, скорее всего потому, что все это время Вакадаю путешествовал по стране, закрыв театр после ряда неудач. В 1706 году Вакадаю открывает новый театр Тоётакэдза, где Кайон становится штатным драматургом.

Первой пьесой, где авторство Кайона бесспорно, является «Торговец Куэмон и куртизанка Мацуяма» («Ванкюсуэ но Мацуяма», 1708). До 1723 года, когда им была написана последняя пьеса «Куртизанка и непрерывный звук колокола» («Кэйсэй мугэнно канэ»), Кайон создал 50 драм, 10 из них — «бытовые».

По общему мнению японских критиков (*Итико Садацугу*. Нихон котэн бунгаку дзэнси. Кинсэй. Т. 4. С. 219; *Мукаи Ёсики*. Ки-но Кайон. Нихон кинсэй бунгаку. С. 149; *Ёкояма Тадаси*. Нихон котэн бунгаку дзэнсю. Дзёрурисю. С. 35; *Юда Ёсио*. Дзёрури коро. С. 256), первые пьесы Кайона носили подражательный характер. Правда, подобной участи не избежал ни один японский драматург, в том числе и Тикамацу. Ранние пьесы Кайона явно напоминают драмы предшествующей эпохи, а порой представляют собой адаптацию уже известных пьес. Надо было пройти этот этап, чтобы в последующих произведениях наиболее полно проявилась индивидуальность автора.

Драмы начального периода стали школой, где оттачивались элементы мастерства драматурга. Это еще не было искус-

ством в высоком понимании слова, но уже первыми шагами на пути к нему.

В 1724 году во время большого пожара в Осака сгорел дом родителей Кайона и их лавка. Отчаявшись, брат Тэйрю отошел от дел, и Кайон занялся торговлей. Это одна из внешних причин разрыва Кайона с театром.

Однако есть и другое объяснение. В том же 1724 году умер его великий соперник Тикамацу. Казалось, наступило время, когда Кайон мог утвердиться в роли ведущего драматурга и пожинать плоды славы, которая ранее так неравноценно распределялась в пользу Тикамацу и часто обходила Кайона. Но этого не произошло. Кайон решительно и навсегда уходит из театра. Видимо, именно успех и необыкновенная популярность Тикамацу подстегивали Кайона к созданию пьес. Его честолюбивые амбиции могли быть удовлетворены только в конкурентной борьбе. Не стало соперника — исчезли азарт и стимул для творчества. Борьба за первенство наполняла существование Кайона, а с уходом из жизни Тикамацу был потерян смысл спора. Кайон жил в состоянии диалога, монолог не устраивал его.

И если Тикамацу создавал драму прежде всего как литературное произведение, то Кайон писал пьесу, которой больше уготована сценическая жизнь.

В течение полувека после смерти Тикамацу и ухода Кайона из театра драматурги следующего поколения поддерживали славу кукольного театра как наиболее любимого зрелища горожан. Хотя их произведения уступали драмам Тикамацу в уровне художественного изображения, многообразии тем, логичности и четкости сюжетных линий, все же интерес зрителей к театру был огромен. Недаром за этим периодом закрепилось название «серебряного века» Дзёрури.

Драматурги в основном обращались к «историческим» пьесам, вводили в свои произведения известных персонажей из «Повести о доме Тайра», «Сказания о Ёсицунэ», «Повести о Великом мире» — государственных деятелей, военных правителей, представителей самурайского сословия. А герои из городской среды — основные персонажи драм Тикамацу и Кайона — почти исчезли.

Драматургия 30—80-х годов богата именами. Пожалуй, такого разнообразия во времена Тикамацу и Кайона не было.

Пьесы этого периода — в том числе и лучшие — создавались как произведения не столько для чтения, сколько для сценической жизни.

В период средневековья в Японии были сильны семейные литературные традиции; особенно явно проявились они в поэзии. Такие же связи существовали и в драматургии. Примером тому служит творчество основателя театра Но — Канъами и его сына Дзэами. Для театра Дзёрури, ввиду его относительной молодости, «семейственность» не была так характерна, как в других, более ранних видах театрального искусства. Однако драматурги, писавшие для этого театра, в основном воспитывались в поэтических традициях своих семей, принадлежавших к определенным школам.

Династия Такэда является исключением из этого правила. Представители клана оказали большое влияние на развитие японского театра XVII—XVIII веков. Уже в 1662 году в Японии был хорошо известен кукольный театр «Такэда каракури», где предпочтение отдавалось показу сценических трюков, исполняемых с помощью механических кукол.

В XVIII веке три члена семьи Такэда, известные как Такэда Идзумо I, II и III, посвятили свое творчество театру Дзёрури (Юда Ёсио. Дзёрури коро. С. 295). Такэда Идзумо I (?—1747) был заметной фигурой в кукольном театре и вошел в историю не только как драматург, постановщик, но и как талантливый организатор, благодаря которому процветал театр Такэмотодза. Выросший в кукольном театре своего отца в Киото, он, как и его старший брат Такэда Оми, там же работал кукловодом. В 1705 году Такэда Идзумо вступил в должность директора-распорядителя театра Такэмотодза и тем самым спас театр, поскольку Такэмото Гидаю, достигнув огромного успеха у публики, особенно после триумфальной постановки «Самоубийства влюбленных в Сонэдзаки», намеревался порвать с театром. Лишь согласие Такэда Идзумо взять на себя все организационные функции удержало Гидаю от этого шага⁶.

Не умаляя заслуг Такэда Идзумо I в организации театрального дела и режиссуре (особенно прославились его «сюко» — необычные ситуации — в «Битвах Коксинга»), нельзя не отметить, что прежде всего он был драматургом и поэтом, писал под псевдонимом Сэндзэндзику. По данным ученого Сонода

Тамио, Идзумо I принадлежит двенадцать самостоятельных пьес, три он написал совместно с Хасэгава Сэнси, по шесть с Мацуда Бункодо и Намики Сосукэ и четыре с Тикамацу Хандзи (*Сонода Тамио. Дзёрури сакуся но кэнкю. С. 264*).

Считается, что Тикамацу Мондзаэмон больше других драматургов своего времени ценил Мацуда Бункодо и Такэда Идзумо I, чью совместную пьесу «Принц Большой пагоды, или Доспехи в лучах утреннего солнца» («Ото но мия асахи но ёрой», 1723) он сам отредактировал. Более того, великий мэтр написал предисловие к драме Идзумо I «Рассказы о войне» («Сёкацу комэй канаэ гундан»), где хвалил своего ученика за преемственность манеры учителя: «Все полностью соответствует моим заветным приемам, словно воду перелили из одного сосуда в другой» (*Такаиси Ясуаки. Аяцури дзёрури но кэнкю. Т. 1. С. 243. Цит. по: Кин Д. Японская литература XVII—XVIII столетий. С. 195*).

Такэда Коидзумо (Идзумо II, 1691—1756) наследовал имя после смерти отца в 1747 году, а его сын Бунсити, Идзумо III, взял семейное сценическое имя в 1756 году. Первая пьеса Идзумо II «Алые доспехи князя Дайто» (1723) написана не без помощи Тикамацу. Перу Идзумо II принадлежит 27 пьес, многие из которых созданы в соавторстве с Мацуда Бункодо и Миёси Сёраку и представляют значительный интерес. В 1773 году Идзумо III покинул театр Такэмотодза, так и не заявив о себе как о большом драматурге и хорошем организаторе. Возможно, причиной не столь удачно сложившейся творческой судьбы была общая тенденция упадка кукольного театра в тот период.

Безусловно, Идзумо I и Идзумо II были талантливыми драматургами. Идзумо I, ученик Тикамацу и прекрасный знаток театра, наследовал стиль, присущий «историческим» пьесам учителя.

После смерти Тикамацу и ухода Кайона из театра драматурги театров Тоётакэдза и Такэмотодза объединились для совместного творчества. Начало этому положил Такэда Идзумо II. Подобная практика вызвала рождение крупных драматических произведений, три из которых — «Секреты каллиграфии дома Сугавара» («Сугавара дэндзю тэнараи кагами», 1746), «Ёсицунэ и деревья сакуры» («Ёсицунэ сэмбон дзакура», 1747)

и «Сокровищница вассальной верности» («Канадэхон тусингура», 1748) — вошли в золотой фонд японской драматургии. Их соавторами были Такэда Идзумо, Намики Сэнрю, Миёси Сёраку, каждый из которых писал и самостоятельные произведения. Однако именно такое содружество принесло им подлинную славу, а японскому театру — пьесы, которые и сегодня пользуются особым вниманием публики и входят в постоянный репертуар кукольного театра. Прежде всего такую любовь зрителей они снискали потому, что основу сюжета составляли хорошо известные эпизоды японской истории, а также факты жизни обожествленных героев прошлого. Именно содержательная сторона драм особенно привлекала зрителей. Целые поколения японцев воспитывались на этих произведениях.

Практика соавторства, видимо, была вызвана тем, что драматурги, обратившись к исторической тематике, могли создавать пьесы, значительно превосходившие по объему произведения предшественников. Кроме того, публика требовала все новых драм. Объединившись, они могли представить свое произведение на суд зрителей в довольно короткий срок. Не все акты таких пьес были равнозначны по художественному уровню, не всегда достигалось единство стилей внутри одного произведения. У каждого из драматургов были излюбленные повороты сюжета, классификация которых позволила профессору Ёкояма установить, например, авторство тех или иных актов, написанных Мацуда Бункодо и Такэда Идзумо (*Кин Д. Японская литература XVII—XVIII столетий. С. 191*). Ёкояма считает, что «...довольно легко выделить особенности какого-либо конкретного драматурга в произведениях периода творчества Тикамацу и Кайона, по мере же приближения к периоду деятельности Бункодо в пьесах наблюдается все большее сходство композиции и почти идентичные „сюко“, что чрезвычайно затрудняет распознавание авторской индивидуальности» (*Ёкояма Тадаси. Дзёрури аяцури сибай но кэнкю. С. 594. Цит. по: Кин Д. Японская литература XVII—XVIII столетий. С. 192*).

Как правило, ведущий драматург писал важнейшие части пьесы, исполнение которых поручалось лучшим рассказчикам. Что касается пьесы «Секреты каллиграфии дома Сугавара», то 2-й акт написал Миёси Сёраку, 3-й — Намики Сэнрю, 4-й — Такэда Идзумо II. Относительно авторства актов двух

других пьес («Ёсицунэ и деревья сакуры» и «Сокровищница вассальной верности») Утияма Митико, профессор университета Васэда, высказывает сомнения (*Утияма Митико*. Сугавара дэндзю тэнараи кагами надо но гассаку мондай. С. 137). В отличие от Мори Сю, она считает, что «кири»⁷ 4-го акта написана не Намики Сосукэ, а Миёси Сёраку или Идзумо II, «кири» 3-го акта — Сосукэ, а не Идзумо II, и лишь автором «кири» 2-го акта она называет, согласившись с Мори Сю, Намики Сосукэ.

Еще больше расхождений в определении авторства актов «Сокровищницы вассальной верности». Если Утияма более или менее точно определяет авторами 1, 3, 4, 5, 6, 7 актов Сосукэ; 2, 10 — Сёраку; 8, 9 — Сёраку или Идзумо II, то Мори Сю высказывает сомнение: 1 — Идзумо?; 2 — Сёраку?; 3, 8 — Сосукэ?; 6, 7 — Идзумо?; 10, 11 — Сёраку? В программке к премьере «Ёсицунэ и деревья сакуры» в порядке значимости указаны фамилии следующих драматургов: Намики Сосукэ, Миёси Сёраку, Такэда Идзумо. Мори Сю же называет первым Такэда Идзумо II, затем Сосукэ и Сёраку. В программке к «Сокровищнице вассальной верности» ведущим драматургом назван Идзумо II, затем Сёраку и Сосукэ. Мори Сю главным драматургом этой пьесы считает Намики Сосукэ (*Утияма Митико*. Сугавара дэндзю тэнараи кагами надо но гассаку мондай. С. 141).

Совместная деятельность трех драматургов завершилась в 1749 году созданием пьесы «Дневник двух бабочек из веселого квартала» («Футацу тётё курува никки»). Следующую пьесу «Водопад Нунобики» («Гэмпэй Нунобики но таки», 1749) написали Сосукэ и Миёси, и основным драматургом, судя по подписи под текстом, был Сосукэ, но программка спектакля по-прежнему определяла ведущим драматургом Такэда Идзумо II.

После ухода Кайон Ки из театра его наследниками стали Нисидзава Иппу (1665—1731) и Намики Сосукэ (1695—1751).

Нисидзава Иппу был разносторонне одаренным человеком и, помимо коммерческой деятельности (он был главой издательства, где с 1660 г. печатались тексты «дзёрури»), сочинял «укиёдзоси», известен как автор книги об искусстве Гидаю «Анналы кукольного мастерства» («Кондзяку аяцури нэндайки») и как драматург, перу которого принадлежат две

«бытовые» драмы и семь «исторических», созданных в основном с Танака Сэнрю. Последняя драма «История Ходзё Токиёри» («Ходзё Токиёри», 1726) написана совместно с Ясуда Абун и Намики Сосукэ.

Намики Сосукэ принадлежит к числу драматургов, поддержавших славу театра Тоётакэ. В молодости Намики был монахом. Однако в 30 лет вернулся в мир, увлекся театром и совместно с Нисидзава Иппу, которого считал своим учителем, написал «Историю Ходзё Токиёри», имевшую большой успех у публики и принесшую театру огромный доход. На протяжении длительного времени Намики был основным драматургом театра и сделал для его популярности не меньше, чем в свое время Кайон, хотя дважды уходил из театра. Первый раз, в 1741 году, вместе с рассказчиками Тоётакэ Этидзэн, Тоётакэ Комодаю и кукловодом Вакатакэ Токуро он отправился в Эдо, где в 1734 году Тоётакэ Синтаро основал театр Тоётакэ Хидзэн, но уже в 1742 году вернулся в Осака. Второй раз, в 1745 году, Намики Сосукэ перешел в конкурирующий театр Такэмотодза, где в течение шести лет под именем Намики Сэнрю совместно с другими драматургами способствовал росту его популярности. Всего им написано около сорока пяти пьес «дзёрури», из них тридцать для театра Тоётакэдза, причем восемь — самостоятельно.

Драматург оставил много учеников, которые наследовали фамилию Намики: Нагасукэ, Дзёсукэ, Сёдзо и др. Но они больше преуспели как драматурги театра Кабуки, а их учитель написал для Кабуки всего восемь пьес.

Продолжил дело Намики в театре Тамэнага Хатиробэй, который в 1742 году стал штатным драматургом. Он, безусловно, не достиг творческих высот Намики, так как почти все его пьесы лишены оригинальности и являются адаптацией драм Тикамацу, Кайона, Мацуда Бункодо и др.

Одна из восьми самостоятельно написанных Намики пьес «Женщина-крушительница» («Вада кассэн онна майдзуру», 1736) представляет собой довольно запутанную историю о спасении сына бывшего сёгуна. Сёгун отдает приказ убить Кинсато, не подозревая, что тот — сын его старшего брата, бывшего сёгуна. Кинсато считается сыном самурая, якобы убившим младшую сестру сёгуна Санэтомо (на самом деле вместо

девушки была убита ее служанка). Чтобы не допустить убийства Кинсато, верный вассал и его жена Хангаку отдают своего сына Итикава, который с радостью приносит себя в жертву. Пьеса завершается расправой над коварным Ансэем, который, ставив двух знатных самураев, явился причиной всех бед.

В драме выведен интересный персонаж: жена самурая — Хангаку. Этот образ отличается от традиционных женских персонажей. Она наделена огромной силой, крепким могучим телосложением под стать мужчине. Именно Хангаку ловит злодея Ансэя и его сына Киётика. В пьесе даже есть сцена под названием «Хангаку рушит ворота» («Хангаку мон ябури»), где героиня врывается в усадьбу Фудзисава, все сокрушая на своем пути.

Не менее известным был драматург Суга Сэнсукэ (1728—1770). Выходец из Ното (преф. Исикава), из деревни Сугавара, Суга в молодости был буддийским монахом храма Мэйсэджи. По не совсем точным данным, Суга, до того как стать драматургом, выступал в кукольном театре под именем Такэмото Мицудая.

Обращаясь к произведениям Тикамацу Мондзаэмона и Кайон Ки, Суга не смог выйти из круга прямого подражания, его драмы не отличались особой оригинальностью сюжета. Но он на время вернул в театр «бытовую» драму — и в этом, пожалуй, его основная заслуга.

Драма Суга «Влюбленный гонец на дороге в Ямато» («Кои бикяку Ямато орай», 1773), написанная им совместно с Каватакэ Фуэми, почти полностью повторяет содержание пьесы Тикамацу «Гонец в преисподнюю» («Мэйдо но хикяку»). В настоящее время ставится лишь заключительная сцена «В деревне Нинокути» («Нинокути мура»). Отличие от аналогичной сцены Тикамацу лишь в том, что у того Магоэмон, отец преступившего закон молодого человека, руководствуясь долгом, не может даже взглянуть на сына, а Суга дает своему герою возможность подержать сына за руку, но предварительно Магоэмон завязывает себе глаза.

Суга вместе с Мацуда Вакити и Вакатакэ Фуэми обратился к известной пьесе Кайона «О-Сити из зеленой лавки» и создал ее вариант «Горячая любовь» («Датэ мусумэ кои но хиканоко», 1773). Но если у Кайона О-Сити собирается поджечь

дом, считая это единственным выходом, чтобы избавиться от замужества с ненавистным Бухэем и соединиться с любимым Китидза (у Суга — Китисабуро), то в драме Суга ею движут и другие мотивы, связанные с заботой о том, чтобы Китисабуро выполнил свой долг по отношению к господину.

Суга неоднократно обращался к «бытовым» драмам своих предшественников. Он менял детали и второстепенные мотивировки, но общую канву сюжета оставлял прежней. Видимо, его целью было не создание оригинальных произведений, а привлечение внимания зрителей к забытому жанру. Однако поворот к темам городской жизни не родил качественно новой драматургии. Попытка возродить жанр успехом не увенчалась.

Последней значительной фигурой в театральном мире Дзёрури был Тикамацу Хандзи (1725—1783). Воспитанный в конфуцианской семье, Хандзи (настоящее имя Ходзуми Сигэя) не пошел по пути ученого-книжника — он увлекся театром. В его семье царил дух почитания Тикамацу Мондзаэмона, другом которого был его отец Ходзуми Икан, записавший мысли и высказывания Тикамацу о театральном искусстве.

Первой пьесой, под которой Тикамацу Хандзи поставил свою подпись (правда, это не самостоятельное произведение, а написанное совместно с другими драматургами), была «Святой Эн, или Вишни на круче» («Энно гёдзя оминэ дзакура», 1751). В течение одиннадцати лет он написал двадцать произведений, но все они созданы совместно с другими авторами. Вплоть до 1763 года, когда Тикамацу Хандзи стал ведущим драматургом театра Такэмотодза, он выступал в роли младшего драматурга. Лишь в последние двадцать лет он прочно удерживал звание лучшего театрального автора и создал тридцать пьес, часть из них самостоятельно: «История о путешествии в Камэяма» («Дотю Камэяма банаси», 1778); «Новая песня-баллада» («Симпан утадзаймон», 1780) и др.

Годы расцвета творчества Тикамацу Хандзи приходятся на период постепенного упадка Дзёрури. Среди тенденций, тормозивших дальнейшее развитие жанра, — и использование невероятных «сюко», и придание спектаклю чрезмерной пышности, и постоянное обыгрывание уже знакомых тем.

Исследователи отмечают в творчестве Хандзи склонность к адаптации произведений предшественников, недостаточное

учитывание специфики кукольного театра, увлечение приемами Кабуки, а также их «детективность» (*Хисамацу Сэнъити. Нихон бунгакуси. Т. 4. С. 175*).

Высшим достижением драматургии Тикамацу Хандзи считается пьеса «Горы Имо и Сэ, или Наставления женщинам о семейной жизни». Автору удалось построить занимательный сюжет, заинтересовать зрителей. К тому же, в отличие от других произведений на исторические темы, эта драма частично избежала чрезмерной насыщенности событиями.

В пьесе рельефно и последовательно обрисован характер злодея Ирука. Это откровенно отрицательный персонаж, поступки которого не находят никакого оправдания. Ирука прежде всего отцеубийца, стремящийся путем мятежа достичь власти. Не менее отвратителен Ирука и в личной жизни. В первых сценах пьесы он домогается любви наложницы императора, затем переключается на Хинадори, дочь знатных родителей, зная, что она готовится стать женой самурая Коганосукэ. Третий акт пьесы о судьбе влюбленных Коганосукэ и Хинадори — не только самый важный, но и самый поэтический.

Тикамацу Хандзи написано пятьдесят пьес. По оценке японских исследователей, не все они равнозначны. В некоторых хороши лишь отдельные сцены: «Лагерь Морицуны» из пьесы «Покои Гэндзи на передовой», «В деревне Нодзаки» — «Новая песня-баллада», «Песня странницы» — «Злоключения куртизанки».

Суга и Хандзи стали последними представителями жанра «дзёрури» в Осака. Центром кукольного театра на протяжении XVII—XVIII веков был, безусловно, район Камигата, но театральная жизнь не затихала и в Эдо. Особенно она оживилась в середине 60-х годов XVII века, когда один из учеников Харима Дзёуна, Харима Гэки, основал театр своего имени.

В 1715 году в Эдо переехал известный кукловод, исполнитель женских ролей Тацумацу Хатиробэй (особенно ему удавалась роль О-Хацу в «Самоубийстве влюбленных в Сонэдзаки»), который вместе с рассказчиком Тоётакэ Куродаю открыл театр Тацумацудза. А в 1738 году Тоётакэ Хидзэндзё основал театр Хидзэндза. Это были, если не считать театра Юкидза (конец XVII в.), самые известные коллективы Эдо, сгруппировавшие вокруг себя лучших драматургов, таких как Фукуути Кигай

(больше известный по имени Хирага Гэннай), Мацу Канси, Ки Дзётаро и др.

Нельзя сказать, что драмы Хирага Гэнная отличались своеобразием и оригинальностью. Например, сцена «Дом Кацутоё» («Кацутоё ути») из пьесы «Чудо на реке Миятогава» («Синрэй Миятогава») — не более чем адаптация сцены «В деревенской школе» из драмы «Секреты каллиграфии дома Сугавара». Сюжет самой известной пьесы «Чудо на переправе Ягути» («Синрэй Ягути но ватаси», 1776) заимствован из 33-го свитка «Повести о доме Тайра», а в 3-м и 4-м актах «Усадьба Хёго» («Юра Хёгоясики») и «Дом Томбэя» («Томбэй ути») прослеживается связь с «Лагерем Кумагаи» («Молодая поросль в битве при Итинотани») и «В сусия» («Ёсицунэ и деревья сакуры»).

Свою пьесу «Чудо на переправе Ягути» Хирага Гэннай обозначил термином «гэсаку», т. е. произведение «несерьезное», не имеющее ранга «высокой литературы». Таким образом автор, видимо, выразил свое «шуточное отношение» к произведению, считая, что оно носит развлекательный характер.

И это было не случайно. Хотя сам театр еще привлекал публику, вызывая ностальгические чувства, однако новая драматургия так и не пришла на сцену. Театр продолжал существовать за счет шедевров, созданных авторами безвозвратно ушедшей эпохи городской культуры, которая в период своего расцвета обладала огромной притягательной силой для горожан и оказала решающее влияние на формирование их вкусов и нравов.

СУДЬБА ТЕАТРА НИНГЁ ДЗЁРУРИ

Традиционный театр кукол Дзёрури в настоящее время представлен театром Бунраку, название которого восходит к имени актера Бунракукэна.

Свою творческую деятельность Бунракукэн начал с основания в районе Кодзу Синти небольшой школы Дзёрури, а позже, в 1809 году, открыл в Китахориэ кукольный театр. Дело было продолжено его наследниками — дочерью Тэру и ее мужем Кахэем. С января 1811 года они стали давать постоянные представления на территории храма в Бакуромати (Осака) под вывеской «театр Инари». В это время уже вернулись к традиции театральных трупп при буддийских и синтоистских храмах.

Наследник Кахэя взял имя своего предшественника, а после его смерти, в 1870 году, во главе театра стал приемный сын Дайдзо, больше известный как Бунракуо. Он обладал завидными организаторскими способностями и даже, когда кукольный театр был под запретом властей (с 1842 по 1856 г.), периодически выступал на территории храмов и смог построить свой театр в Симидзумати. После того как правительственный указ утратил силу, Бунракуо перебрался в храм Инари.

Театр Бунраку дал искусству несколько замечательных рассказчиков и кукловодов. Среди рассказчиков особенно выделялись Харудаю V Сэцудайдзё (1836—1917) и Такэмото III Осумидаю (1854—1913). Кукловод Ёсида Тамадзо (1829—1905), посвятивший сцене 65 лет, был искусен в вождении женских и мужских кукол. Кроме того, он вошел в историю театра как исполнитель трюков, требующих мгновенного переодевания, а также как создатель приспособления, использующегося в эпизодах парения кукол над сценой.

У театра Бунраку был серьезный соперник — театр Хикороку (1884—1893), который смог с ним конкурировать благодаря переходу в труппу Сэцудайдзё, а также музыканта и драматурга Тоёдзава Дампэя, автора известной пьесы «Чудо в храме Цубосака» («Цубосака рэйгэнки», 1877), которую он написал вместе с женой.

Бунракуо, трезво оценив сложившуюся ситуацию, построил в 1884 году в центре Авадзимати на территории храма Горё новый театр. После смерти своего основателя (1887 г.) театр постепенно пришел в упадок и, окончательно потеряв финансовую самостоятельность, в 1909 году был передан компании Сётику.

У театра Хикороку история была еще короче — он закрылся в 1893 году. Открывшиеся позже театры Инари (1894—1901), Хориэ (1898—1901), Тикамацу (1912—1916), Тоётакэ (1917—1921) и др. тоже просуществовали недолго.

После того как в 1926 году сгорело здание театра Бунраку, в котором представления шли в течение сорока двух лет, труппа стала гастролировать по стране. Особенно часто давались спектакли в Токио, где замечательные традиции эдоских кукольников к тому времени были утрачены. Лучшими актерами труппы были Тоётакэ Коцубодаю (Ямасиро-но Сёдзё, 1878—?), Ёсида Бунгоро (Нанива-но дзё, 1869—1962), Ёсида Эйдза (1872—1945).

Новый этап развития Государственного кукольного театра Бунраку наступил в послевоенный период, когда в 1946 году было реконструировано здание театра в Осака в районе Ёцубаси (с 1956 г. театр находился в районе Дотомбори). Но тяжелое финансовое положение, разделение труппы (1946 г.) на две группы «Мицувакай» и «Тинамикай» отрицательно сказалось на деятельности театра. И лишь широкое движение общест-венности и активность созданной в апреле 1963 года ассоциации «Бунраку кёкай» дали новую жизнь этому уникальному театру, по праву считающемуся «важным нематериальным культурным достоянием» («дзюё мукэй бунка кою»).

Положение труппы стабилизировалось в середине 60-х годов с объединением «Мицувакай» и «Тинамикай». Произошло обновление состава, и труппа получила официальное название «Нингё Дзёрури Бунракудза».

Особый подъем кукольного театра был связан с празднованием 250-летия со дня смерти Тикамацу. В юбилейный 1974 год были поставлены не только широко известные пьесы Тикамацу, но и редко исполняемые — «Самоубийство влюбленных из чайного дома Касанэидзуцу» («Синдзю Касанэидзуцу») и другие (Гришелева Л. Д. Театр современной Японии. С. 64—67).

В 2003 году исполнилось 350 лет со дня рождения Тикамацу и 300 лет первой постановки пьесы «Самоубийство влюблен-

ных в Сонэдзаки», которую в течение года трижды привозили в Россию, но, к сожалению, не в кукольном исполнении.

Кукольный театр Дзёрури, более чем за триста лет своего существования переживший и подлинный расцвет и упадок, в настоящее время снова обрел своего зрителя.

Нынешний театр Бунраку пользуется особым расположением японской публики. И хотя архаичный язык пьес «дзёрури» нелегко для понимания, зрительный зал никогда не пустует. Четыре раза в год труппа гастролирует в Токио в театре Кокурицу гэкидзё, а в Осака ежегодно проводится шесть выступлений, каждое из которых продолжается от семнадцати до двадцати дней. Одно из них предназначено специально для молодежи. Зарубежные гастроли театра, начавшиеся в 1962 году, снискали ему популярность у зрителей Европы, Америки, Австралии.

В репертуаре театра и сегодня остаются драмы, написанные более двух веков назад. Традиционные пьесы ставятся в первоизданном виде и лишь иногда подвергаются небольшой переработке. Шедевры классической драматургии, принадлежащие лучшим авторам, волнуют публику и в наши дни.

Начиная с 1982 года в Осака ежегодно проводятся фестивали пьес Тикамацу. За последние годы возрождены лучшие произведения великого драматурга: «Самоубийство влюбленных в Икутама» («Икутама синдзю»), «Битвы Коксинга» («Коксинга кассэн») и другие, не шедшие на сцене целый век. Ставятся также известные пьесы других драматургов: «Покои Гэндзи на передовой» («Оми Гэндзи синдзин яката») Тикамацу Хандзи и др., «Хроника третьего правления в Камакура» («Камакура сандайки») Кайон Ки.

Пьесы «дзёрури», написанные в XX веке в основном на сказочные и исторические сюжеты, не пользуются популярностью у зрителей. Периодически они идут на сцене, но в постоянный репертуар театра Бунраку не входят.

Труппа Бунраку состоит почти из ста актеров — рассказчиков, музыкантов, кукловодов, некоторые из которых в знак особого мастерства отмечены почетным званием «человек-национальное достояние»¹.

КРАТКАЯ ИСТОРИЯ НИНГЁ ДЗЁРУРИ В ДАТАХ

- 1100** Оэ Тадафуса создает книгу «Записки о кукловодах» («Кай-райсики»).
- 1485** Первое упоминание о Дзёрури и Ёсицунэ в дневнике Банри Сюку.
- 1560** Появление в Японии сямисэна, завезенного с Рюкю.
- 1615** Первое представление «дзёрури» в Эдо рассказчиком Сугияма Ситиродзаэмоном (Танго-но-дзё).
- 1625** Расцвет популярности «сэккё-буси».
- 1635** Представление «дзёрури» в храмовом комплексе Исэ.
- 1648** Регулярные кукольные представления в Эдо, которые начал давать Торая Эйкан (Гэндаю).
- 1652** Серия представлений в Киото, которые дал Сугияма Ситиродзаэмон, за что император даровал ему титул Сугияма Танго-но-дзё.
- 1662** Открытие кукольного театра «Такэда каракури».
- 1674** Открытие рассказчиком Ямамото Цунодаю кукольного театра в районе Сидзёгавара (Киото).
- 1675** Открытие рассказчиком Удзи Кидаю (Кага) театра в Киото.
- 1677** Выступление Гидаю во втором акте «Истории Сайгё» в труппе Кага.
- 1678** Выступление кукольной труппы во дворце сёгуна Иэцуна.
- 1680** Выступление Такэмото Тоса-но-дзё и Торая Эйкана в замке Эдо.
- 1683** Постановка Удзи Кага пьесы Тикамацу «Братья Сога», являющейся первой неанонимной пьесой.
- 1684/85** Открытие Такэмото Гидаю театра Такэмотодза в Дотомбори (Осака).
- 1685** Полное признание за Гидаю славы лучшего рассказчика.
- 1686** Создание Тикамацу для Гидаю пьесы «Победоносный Кагэ-киё», в которой он прославлял талант Гидаю.



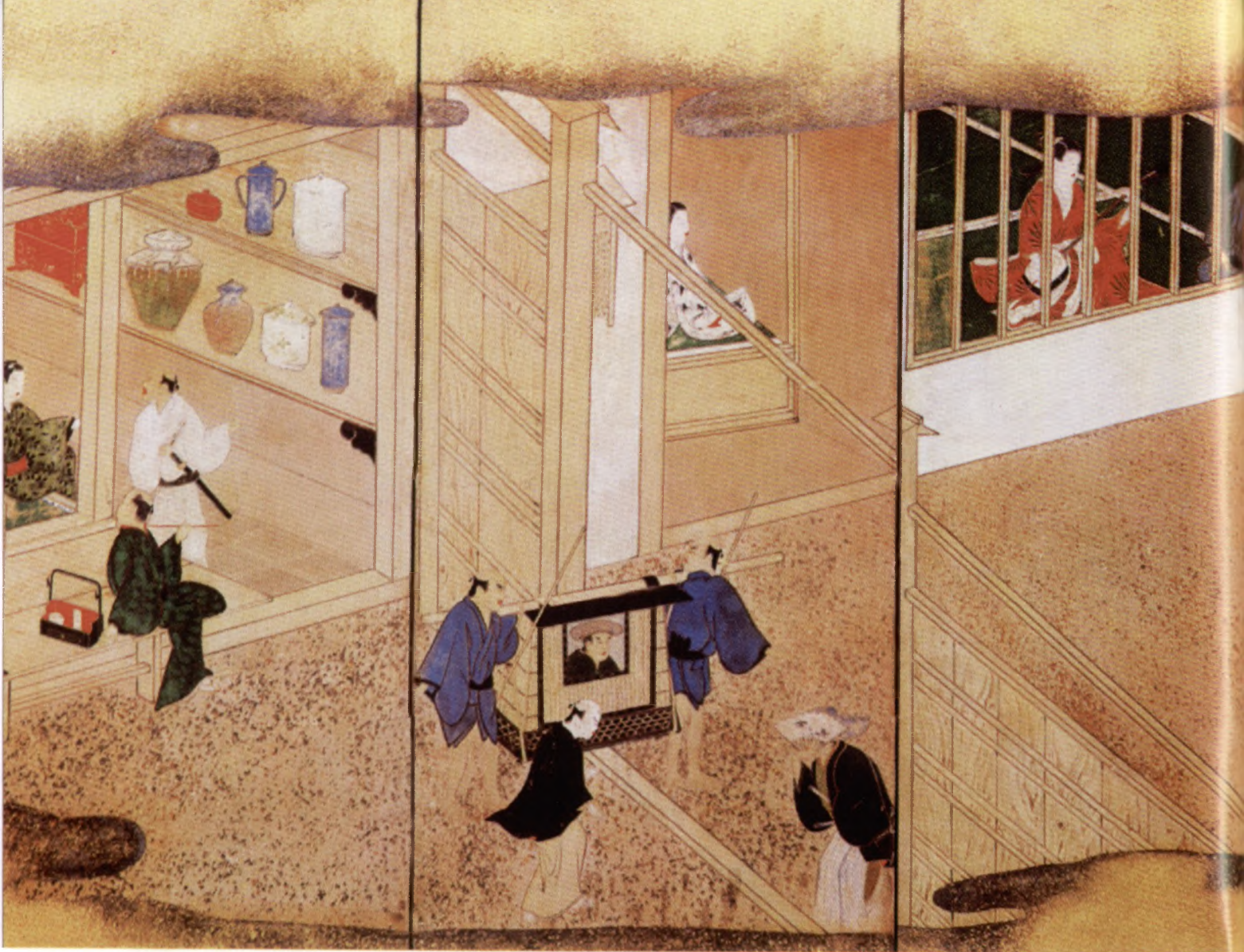
Дзёрури-химэ наслаждается игрой Ёсичунэ на флейте



Вакаотоко



Кэйсэй



Осюто



Район «веселых домов» в Сонэдзаки Синти



Бакуя



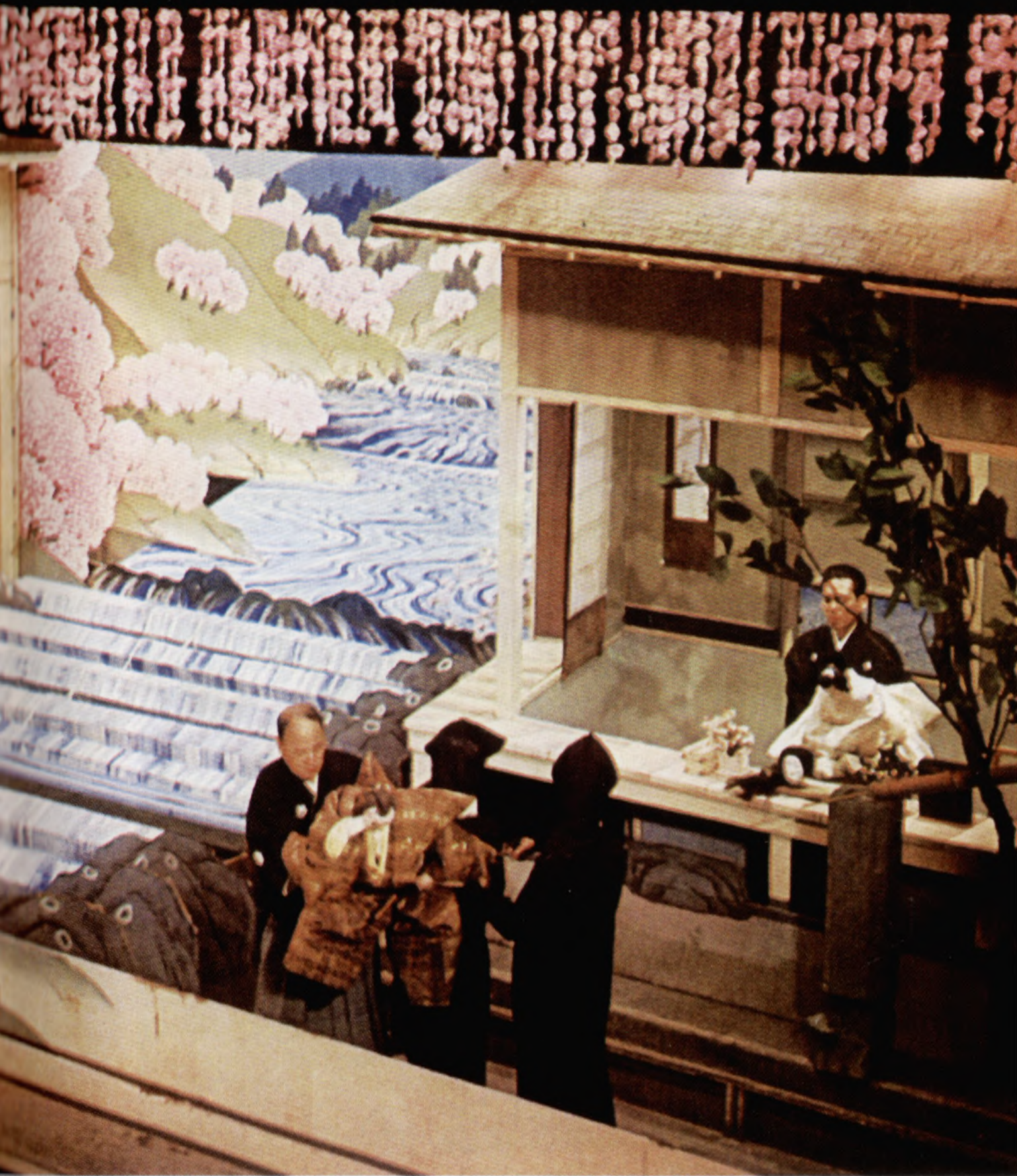
Кукольный театр в Киото в районе Сидзёгавара
(20–40-е годы XVII в.)



Куклы, участвующие в спектаклях
в жанре «сэккё» («Битва при Кумано»)



Онивака



Сцена из пьесы «Горы Имо и Сэ,
или Наставления женщинам о семейной жизни»



Сцена из третьего акта «В деревне Ниикүти»
(«Гонец в преисподнюю»)



Сцена «Путешествие в горы Ёсино» из пьесы
«Ёсицунэ и деревья сакуры». Воин Таданори охраняет
Сидзука во время её путешествия



Старинные куклы «дэкумаваси»



Старинные кукольные головки



В храме Икутама из пьесы «Самоубийство влюбленных в Сонэдзаки». Охацу и Токубэй



Старинные куклы норона



Пьеса «Подписной лист». Персонаж Бэнкэй



Сцена «Испытание с помощью кото» («Битва при Данноура»).
Персонаж Акоя



Бунсити



«Битвы Кокусинга». Персонаж Ватонаи



Мусумэ



Кэйсэй



Ханаугоки



Сцена из пьесы «Секреты каллиграфии дома Сугавара»



Старинные кукольные головки

- 1701 Жалование императором Такэмото Гидаю имени-титула Тикугонодзё Фудзивара Хиронори.
- 1703 Создание Тикамацу первой «бытовой» драмы «Самоубийство влюбленных в Сонэдзаки».
- 1703 Кукловод Тацумацу Хатиробэй при постановке пьесы «Самоубийство влюбленных в Сонэдзаки» вышел из-за ширмы.
- 1703 Тоётакэ Вакадаю открывает театр Тоётакэдза в районе Дотомбори.
- 1705 Закрытие театра Тоётакэдза.
- 1706 Повторное открытие театра Тоётакэдза и приглашение на роль ведущего драматурга Кайон Ки.
- 1724 Создание Тикамацу последней пьесы — «Конь на привязи».
- 1727 Изобретение подъемной сцены.
- 1728 Закрепление за рассказчиком и музыкантами постоянного места — справа от сцены, на специальной платформе.
- 1734 Введение кукловодом Ёсида Бундзабуро в театре Такэмотодза системы управления кукол тремя актерами во время представления пьесы «Белая лиса из леса Синода».
- 1748 «Инцидент Тюсингура».
- 1757 Деление подъемной сцены на три независимые секции.
- 1758 Изобретение поворотного круга.
- 1765 Закрытие театра Тоётакэдза.
- 1767 Закрытие театра Такэмотодза.
- 1805 Организация Уэмура Бунракукэном своей труппы.
- 1811 Открытие Бунракукэном II театра Инаридза.
- 1849 Сёгунский указ о запрете всех театральных представлений на территории храмов.
- 1857 Открытие театра на территории храма Инари (труппа Гидаюбуси).
- 1872 Открытие театра Бунраку в районе Мацусима (Осака) на основе труппы Гидаюбуси.
- 1909 Установление компанией Сётику контроля над театром Бунраку.
- 1926 Пожар в театре Бунраку.
- 1930 Строительство нового здания театра в Ёцухаси (Осака).

Краткая история Нинё Дзёри в датах

- 1945** Пожар в театре Бунраку.
- 1946** Реконструкция здания театра Бунраку.
- 1949** Разделение труппы на две группы «Тинамикай» и «Мицувакай».
- 1958** Гастроли труппы Авадзи в Москве.
- 1962** Первые зарубежные гастроли театра Бунраку.
- 1963** Объединение «Мицувакай» и «Тинамикай». Создание ассоциации «Бунраку кёкай».
- 1965** Строительство нового здания театра Бунраку (Асахидза) компанией Сётику в Дотомбори.
- 1966** Открытие Государственного театра «Кокурицу гэкидзё» в Токио.
- 1974** 250-летие со дня смерти Тикамацу Мондзаэмона.
- 1984** Открытие нового театра в Осака-Кокурицу Бунраку гэкидзё.
- 1999** 275 лет со дня смерти Тикамацу Мондзаэмона.
- 2003** 350 лет со дня рождения Тикамацу Мондзаэмона.
- 2003** 300 лет со времени написания и постановки первой «бытовой» драмы Тикамацу «Самоубийство влюбленных в Сонэ-дзаки».

СЛОВАРЬ ЯПОНСКИХ СЛОВ И ТЕАТРАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ

Аварэ — «очарование» — эстетический принцип старых «дзёрури».

Аоти — движение бровями вверх-вниз.

Арадате — первая репетиция с участием кукловодов.

Асибёси — отбивание такта ногой при появлении на сцене.

Асидзукаи — кукловод, управляющий ногами кукол при способе вождения кукол тремя актерами.

Баба — кукольная голова старой добродетельной женщины.

Бабадэ — кисть руки старой женщины; скрюченные пальцы соединены.

Бакуя — антагонист Бабы.

Бандзукэ — театральная афиша.

Бива — национальный инструмент, напоминающий лютню.

Бугаку — музыкально-хореографическое представление, связанное с культовой службой.

Буммаваси — одно из названий места для рассказчика в кукольном театре.

Бунсити — кукольная голова сильного благородного героя.

Бунъябуси — стиль исполнения «дзёрури», получивший название по имени рассказчика Окамото Бунъя.

Вакаотоко — кукольная голова молодых благородных персонажей.

Варубаба — кукольная голова отрицательного персонажа, антагониста Бабы.

Габу — кукольная голова персонажа-приведения.

Гакуя — артистическая уборная.

Гигаку — танцевальная драма, средствами хореографии воспроизводящая жизнь Будды.

Гидаю — рассказчик в кукольном театре.

Гидаюбуси — основной стиль исполнения «дзёрури», созданный Такэмото Гидаю.

Гобан — куклы, приводившиеся в движение с помощью часового механизма, вмонтированного в сцену, напоминавшую доску для игры в го.

Гэнда — кукольная голова молодого героя-любownika.

Дайдзё — первая сцена, зачин в первом акте пьесы «дзёрури».

Даммоносю — собрание популярных сцен из пьес «дзёрури», предназначенных для непрофессиональных рассказчиков.

Дан — акт пьесы.

Дансити — кукольная голова хулигана и негодяя.

Дарасукэ — кукольная голова злодея.

Дза — прибавляется к названию театра (например, Такэмотодза).

Дзато — рассказчик низшего ранга; слепой музыкант.

Дзё-тю-гэ — первый, второй, третий акты в «бытовых» драмах.

Дзё-ха-кю — драматургический принцип, разработанный в театре Но: предварение сюжета — развитие — разрешение событий.

Дзёгири — завершение событий в первом акте пьесы «дзёрури».

Дзёнака — пик событий в первом акте пьесы «дзёрури».

Дзёрурибуси — баллада о девушке Дзёрури. Народный песенный сказ, который в XVI в. был соединен с кукольным представлением и вызвал к жизни театральный жанр «дзёрури».

Дзёрури юка — см. *буммаваси*.

Дзёсикимаку — традиционный театральный занавес с горизонтальными полосами: черными, зелеными, оранжевыми.

Дзи (дзиай) — музыкальный комментарий; обозначает мелодичный стиль.

Дзигото — драматический отрывок пьесы.

Дзидаймоно — «исторические» пьесы.

Дзииро — музыкальный комментарий, обозначающий отсутствие гармонии между голосом рассказчика и сопровождением сямисэна.

Дзими — термин, применявшийся при характеристике поэтики театра Такэмотодза; означает «скромный».

Дзябисэн — старинный струнный инструмент, прародитель сямисэна.

До — туловище куклы.

Догуси — деревянный крюк, на котором крепится голова куклы.

Дэгатаридай — вращающаяся платформа, где сидят музыканты.

Дэдзукаи — появление рассказчика перед публикой, часто в церемониальной одежде, с открытым лицом. В старом театре по этому поводу актера одаривали.

Икидзукаи — «подъем и опускание плеч» — канонизированные движения на сцене, означающие скорбь и печаль.

Иро — музыкальный комментарий, стиль речитативного исполнения.

Ити-но тэсури — третья от занавеса перегородка сцены.

Кабуки — один из основных жанров традиционного японского театра, синтез музыки, танца и драмы. Сложился в XVII в. как искусство горожан.

Кагабуси — один из стилей исполнения «дзёрури», получивший название по имени рассказчика Удзи Кага.

Кагэцукаи — «вождение в тени»: один из старых способов управления куклой, когда кукловод скрыт от зрителей занавесом.

Кадзуноко — кисть комического персонажа.

Каё — «песня с музыкой».

Кайрай — марионетка.

Какари — музыкальный комментарий, обозначающий переход от «котоба» к «дзи»; присутствует в напряженных, трагических сценах.

Какимаю — рисованные брови женских персонажей.

Кициубата — кисть куклы: четыре пальца соединены, большой палец отдельно.

Какудаюбуси — стиль исполнения «дзёрури», получивший название по имени Ямамото Какудаю.

Камитэ — правая кулиса.

Камуро — кукольная головка детского персонажа.

Каракури — механические куклы.

Касира — общее название кукольных головок.

Ката — символические сценические позы, мало связанные с содержанием пьесы.

Катарибэ — бродячие певцы-сказители.

Катаримоно — певческий сказ.

Кэси — повторение рассказчиком конца предыдущей сцены.

Кёгэн — средневековый фарс, первоначально исполняемый как интерлюдии в пьесах Но.

Кимпира — первоначально пьесы с героем Кимпира, обладающим необыкновенной силой, затем — театральный жанр.

Кин — музыкальный комментарий, обозначающий самый высокий тон, к которому рассказчик прибегает в эмоциональных сценах.

Кинтоки — кукольная голова злодея.

Кири — апогей в пьесах «дзёрури».

Киригами — парик пожилой женщины высокого происхождения.

Ковака — театральное представление, возникшее в XVI в.; основу его составляла декламация текстов тремя актерами под музыку.

Кодан — устный рассказ.

Кодансити — кукольная голова грубого, буйного персонажа.

Косякуси — сказители.

Кото — национальный инструмент, напоминающий цитру.

Котоба — комментарий, обозначающий отсутствие музыкального сопровождения.

Коя — первые театральные здания.

Кояку — кукольная головка детского персонажа.

Ку — символ, использующийся для обозначения паузы, во время которой рассказчик делает вдох.

Кубикакэ — деревянные ящики-сцены, висевшие на груди бродячих кукольников.

Кугуцу — первое название кукол.

Кугуцу маваси — бродячие кукольники.

Кудоки — кульминационный момент, выражающий горе персонажей.

Курай — один из принципов сценического воплощения пьес «дзёрури»; достоинство.

Куру — пометка, обозначающая понижение голоса в «кудоки».

Кусэ — намеренное изменение длины слова рассказчиком для придания большего эффекта.

Кути — зачин в пьесах «дзёрури».

Кутиаки Бунсити — Бунсити с открывающимся ртом; разновидность кукольной головы.

Кэйгото — акт в кукольном театре с преобладанием танцев.

Кэйсэй — кукольная головка куртизанки высшего ранга.

Кэнгё — в кукольном театре рассказчик среднего ранга.

Кэндай — пюпитр рассказчика.

Кэрэн — в кукольном спектакле эффектное действие с элементами циркового искусства.

Кэси — миниатюрные куклы.

Маваси — см. *буммаваси*.

Макура — вступительная часть, чаще всего в «митиюки».

Марудо — специальное туловище куклы; сделано из бумаги, пропитанной лаком, используется для показа голого торса.

Марухон — опубликованные тексты «дзёрури».

Матибурэтайко — выход в город труппы под удары барабана с целью оповещения жителей о премьере спектакля.

Мигавари — жертвование своей жизнью ради спасения другого.

Мико — жрицы, посредницы в обряде общения с божествами.

Митиюки — сцена путешествия, являющаяся традиционной частью спектаклей Но, Кабуки и Дзёрури.

Миэ — драматическая поза.

Момидзитэ — кисть женского персонажа; разделена на две части.

Муга — состояние «не-я», неощущение собственного «я».

Муи — недеяние, ненамеренное несотворенное действие.

Мусумэ — один из видов женских кукольных головок для молодой героини, возлюбленной.

Мусумэ кояку — кукольная головка персонажа-девочки.

Мэн — лицо куклы.

Мэнзоти — кукольная голова в маске или полумаске.

Найёми — первое чтение пьесы драматургом.

Найкэйко — репетиция без посторонних.

Нанкин аяцури — куклы небольшого размера.

Ни-но тэсури — вторая перегородка на сцене кукольного театра.

Нингё дзёрури — традиционный кукольный театр.

Нингё косираэ — подготовка кукольных костюмов.

Но — традиционный театральный жанр, включающий музыкально-хореографические и музыкальные элементы; сложился в XIV—XV вв. как искусство аристократии.

Нораку — подвальное помещение под сценой; ад.

Нэмурумэ — открывающиеся и закрывающиеся глаза.

Обоко — кукольная головка девочки.

Одансити — кукольная голова храброго, благородного героя.

Огибёси — ритмичные удары веера о доску «хёсибан» во время кукольного спектакля.

Одогу ката — рабочий сцены.

Оива — особо почитаемая кукла, имеющая функцию оберега.

Окуномикири — задняя часть сцены.

Окури — вступительная партия рассказчика в кукольном театре; смена одного рассказчика другим.

Омодзукаи — главный кукловод, управляющий головой и правой рукой куклы.

Ороси — музыкальный комментарий, обозначающий конец вступительной части.

Осюто — кукольная голова персонажа «исторических» драм Большого Сютто, дерзкого, надменного.

Отоси — проходы между перегородками на сцене кукольного театра.

Офуку — женская кукольная головка комического персонажа.

Оядзи — голова персонажа, изображающего старых мужчин.

Ояма — общее название для женских ролей.

Савари — сцены, исполняемые не в стиле «гидаюбуси».

Самбасо — наиболее почитаемая кукла театра Бунраку, а также торжественный танец, исполняемый перед спектаклем.

Санниндзукаи — способ вождения одной куклы тремя кукловодами; впервые применен Ёсида Бундзабуро в 1734 г. при постановке пьесы «Белая лисица из леса Синода».

Сагэками — парик для принцессы.

Саммаймэ — комическая роль молодого любовника.

Сангэн — трехструнный музыкальный инструмент.

Сан-но тэсури — первая перегородка на сцене кукольного театра.

Сандзю — музыкальный комментарий, обозначающий завершение сцены.

Саругаку — популярные народные представления средневековья.

Сасиком — способ вождения кукол, при котором кукловод управляет куклой со спины.

Сибай — спектакль, наблюдая который зрители сидели на траве.

Сибай дзя — театральная чайная.

Симотэ — левая кулиса.

Синдзо — кукольная головка куртизанки среднего ранга.

Соодори — заключительный танец с участием всех участников спектакля.

Сохонъёми — чтение драматургом новой пьесы перед труппой.

Сэвамоно — «бытовая» пьеса.

Сэккёбуси — сценическое воплощение буддийских священных текстов.

Сэри — подъемно-спусковые секции сцены.

Сэрифу — эпизоды без музыкального сопровождения.

Сюко — неожиданные повороты сюжета (букв. обезглавливание).

Сямисэн — трехструнный музыкальный инструмент.

Тако цуками — кисть, у которой все пальцы вырезаны отдельно («тако» — осьминог).

Такуми — парные кукольные головы.

Тамамономаэ — кукольная голова персонажа-оборотня.

Татэмаю — движение глаз вверх.

Татэяку — мужская роль.

Тая — рассказчик.

Таяцукэ — музыкант, играющий на сямисэне.

Торю — манера исполнения пьес «дзёрури», созданная Та-кэмото Гидаю; современный стиль.

Тёхацукай — кукла, изображающая оборотня, живущего в чреве кабана.

Токодай — платформа для музыкантов.

Токуси касира — кукольная голова, использующаяся только для одного персонажа.

Тосима — кукольная голова старых женщин.

Тотикубан — доска, где указаны имена актеров данного театра.

Тэсури — сценические перегородки.

Тюяку — кукольная голова молодого человека.

Тяри (ритя) — комический персонаж кукольного театра.

Тяриба — комическая сцена.

Тяритэ — «рука Тяри»; пальцы не соединены, кисть разделена на две части.

Удэнуки — белые перчатки с крагами, которые надевают кукловоды.

Укиё — изначально бренный мир; в XVII—XVIII вв. произошло переосмысление понятия: изменчивый мир, мир наслаждений и удовольствий.

Уманори — котурны, обувь кукловодов на платформе.

Урэй — эстетический принцип старых «дзёрури».

Усиробури — поворот к публике спиной; канонизированные движения по сцене кукольного театра, означающие плач.

Фукимаю — брови, сделанные из волос и закрепленные на тонкой металлической пластинке.

Фукэояма — кукольная головка персонажа, изображающего добродетельную женщину.

Фунадзоко — пространство на сцене между второй и третьей перегородками.

Фури — сценические движения актеров, в отличие от «ката» связанные с содержанием пьесы.

Фусигото — музыкально-лирический раздел пьесы.

Футаомото — кукольная головка, изображающая оборотня: с одной стороны девичье лицо, с другой — маска лисы.

Фуэки-рюко — «неизменное — изменчивое»: путь в искусстве, суть которого в незабвении прошлого и изменчивости настоящего.

Хакаматэ — кисть руки персонажей молодых людей.

Хаккукури — парик для старых женщин, персонажей «бытовых» драм.

Хакоби — принцип сценического воплощения пьесы «дзёрури»: ее ритм, динамика, подвижность.

Ханамити — «дорога цветов» — помост на уровне сцены, идущей от ее левого края через зрительный зал; используется как дополнительная игровая площадка.

Ханаугоки — «подвижный нос» — кукла, изображающая комический персонаж.

Ханива — погребальные глиняные фигурки периода дзёмон (неолит, IV—III вв. до н. э.).

Ха-но-дзё — разворачивание событий в пьесе «дзёрури» (акт 2).

Ха-но-ха — пик событий в кульминационном 3-м акте «дзёрури».

Ха-но-кю — поворот событий в пьесе «дзёрури» (акт 4).

Харимабуси — стиль исполнения «дзёрури», созданный Иноуэ Харима.

Хару — музыкальный комментарий, обозначающий напряжение голоса.

Хацунэ но цудзуми — «изначальный звук барабанчика». По преданию, сделан из шкуры лисы; при ударе в него лис превращается в человека.

Хидаридзукаи — кукловод, управляющий левой рукой куклы.

Хонкадори — следование изначальной песне, подражание образцам.

Хонтэ — см. *ити-но тэсури*.

Хотокэмаваси — кукольники из буддийских храмов.

Цукамитэ — кисть, у которой все пальцы отдельно.

Цумэ — второстепенный персонаж в кукольном театре.

Цурагакуси — «сокрытие лица» — сетка, закрывающая лицо кукловода.

Цуцукоми — способ вождения кукол, основанный на продевании руки снизу под одежду куклы.

Эбисукаки — кукольники из синтоистского храма Эбису.

Эри дзёрури — «дзёрури» в картинках с минимальным использованием текста.

Юка — см. *буммаваси*.

Ягура — сооружение на старинных театральных зданиях, напоминающее замковые наблюдательные башни. Наличие ягуры свидетельствовало о разрешении на открытие театра.

Яро — бамбуковые шесты, на которых хранятся кукольные головы в костюмерной.

Ясио — один из видов женских кукольных головок; злая женщина, антагонистка Фукэоямы.

НАИБОЛЕЕ ПОПУЛЯРНЫЕ ПЬЕСЫ ДЛЯ КУКОЛЬНОГО ТЕАТРА

Тикамацу Мондзаэмон. Самоубийство влюбленных в Сонэдзаки (Сонэдзаки синдзю), 1703, театр Такэмотодза.

Тикамацу Мондзаэмон. Осенние клены в четвертом месяце (Хидзиримэн удзуки но момидзи), 1706, театр Такэмотодза.

Тикамацу Мондзаэмон. Самоубийство влюбленных в Имамия (Имамия Синдзю), 1710, театр Такэмотодза.

Тикамацу Мондзаэмон. Самоубийство влюбленных, или Трава очиток (Синдзю маннэнгуса), 1708, театр Такэмотодза.

Тикамацу Мондзаэмон. Самоубийство влюбленных из чайного дома Касанэидзуцу (Синдзю касанэ идзуцу), 1704, театр Такэмотодза.

Тикамацу Мондзаэмон. Самоубийство влюбленных мечом в праздник (Синдзю яйба ва кори но цуйтати), 1710, театр Такэмотодза.

Тикамацу Мондзаэмон. Самоубийство влюбленных на острове Небесных Сетей (Синдзю Тэнно Амидзима), 1720, театр Такэмотодза.

Тикамацу Мондзаэмон. Самоубийство женщины с улицы Нагамати (Нагамати онна но харакири), 1712, театр Такэмотодза.

Тикамацу Мондзаэмон. Злоключения Югири (Югири ава но наруто), 1712, театр Такэмотодза.

Тикамацу Мондзаэмон. Песня погонщика Ёсаку из Тамба (Тамба Ёсаку мацуё но ко муробуси), театр Такэмотодза.

Тикамацу Мондзаэмон. Старый календарь Главного календарника (Дайкёдзи мукаси гоёми), 1715, театр Такэмотодза.

Тикамацу Мондзаэмон. Барабан волн Хорикава (Хорикава нами но цудзуми), 1706, театр Такэмотодза.

Тикамацу Мондзаэмон. Копьеносец Гондза в двойном плаще (Яри но Гондза касанэ катабира), 1717, театр Такэмотодза.

Тикамацу Мондзаэмон. Поминальная песнь в день пятидесятой годовщины смерти (Годзю нэнки ута нэмбуцу), 1708, театр Такэмотодза.

Тикамацу Мондзаэмон. Самоубийство влюбленных, или Повесть с картинками (Синдзю нимаи эдзоси), театр Такэмотодза.

Тикамацу Мондзаэмон. Гонец в преисподнюю (Мэйдо но хикяку), 1711, театр Такэмотодза.

Тикамацу Мондзаэмон. Девушка из Хаката в пучине бедствий (Хаката кодзёро нами макура), 1718, театр Такэмотодза.

Тикамацу Мондзаэмон. Новогодняя сосна, вырванная с корнем (Нэбики но кадомацу), 1718, театр Такэмотодза.

Тикамацу Мондзаэмон. Масляный ад (Онна короси абура дзигоку), 1721, театр Такэмотодза.

Тикамацу Мондзаэмон. Самоубийство в ночной час Обезьяны (Синдзю ёигосин), 1723, театр Такэмотодза.

Тикамацу Мондзаэмон. Песнь земли Сацума (Сацума ута), театр Такэмотодза.

Тикамацу Мондзаэмон. Битвы Коксинга (Кокусэнъя кассэн), 1715, театр Такэмотодза.

Тикамацу Мондзаэмон. Конь на привязи (Канхассю цунаги ума), 1724, театр Такэмотодза.

Ки-но Кайон. Самоубийство влюбленных, или Два пояса (Синдзю футацу хараоби), 1722, театр Тоётакэдза.

Ки-но Кайон. Самоубийство влюбленных, или Драгоценный колодец слез (Синдзю намида но таманои), 1702, театр Тоётакэдза.

Ки-но Кайон. Куртизанка и непрерывный звук колокола (Кэйсэй мугэнно канэ), 1723, театр Тоётакэдза.

Ки-но Кайон. Осити из зеленой лавки (Яоя Осити), 1714 или 1716 (?), театр Тоётакэдза.

Такэда Идзумо. Белая лисица из леса Синода (Асия Доман оути кагами), 1734, театр Тоётакэдза.

Такэда Идзумо, Намики Сэнрю, Миёси Сёраку. Секреты каллиграфии дома Сугавара (Сугавара дэндзю тэнараи кагами), 1746, театр Такэмотодза.

Намики Сосукэ. Женщина-крушительница (Вада кассэн онна майдзуру), 1736, театр Тоётакэдза.

Такэда Идзумо, Миёси Сёраку, Намики Сэнрю. Ёсицунэ и деревья сакуры (Ёсицунэ сэмбон дзакура), 1747, театр Такэмотодза.

Такэда Идзумо, Миёси Сёраку, Намики Сэнрю. Сокровищница вассальной верности (Канадэхон тюсингура), 1748, театр Такэмотодза.

Тикамацу Хандзи. Горы Имо и Сэ, или Наставления женщинам о семейной жизни (Имосэяма онна тэйкин), 1771, театр Такэмотодза.

Тикамацу Хандзи, Миёси Сёраку и др. Покои Гэндзи на передовой (Оми Гэндзи сэндзин яката), 1769, театр Такэмотодза.

Тикамацу Хандзи, Миёси Сёраку и др. Двадцать четыре образа сыновней почтительности в Японии (Хонтё нидзюсико), 1766, театр Такэмотодза.

Тикамацу Хандзи. История о путешествии в Камэяма (Дотю камэяма банаси), 1778, театр Такэмотодза.

Тикамацу Хандзи. Новая песня-баллада (Симпан утадзаимон), 1780, театр Такэмотодза.

Намики Сосукэ и др. Молодые побеги в битве при Итинотани (Итинотани футаба гунки), 1751, театр Тоётакэдза.

Намики Сэнрю, Миёси Сёраку, Такэда Коидзумо. Летний праздник в Нанива (Нацу мацури Нанива кагами), 1745, театр Такэмотодза.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Андо Сёэки* (1707—?), японский философ
Араки Сигэру, современный японский ученый-филолог
Арикида Моритакэ (1473—1549), японский поэт
Асаи Рёи (?—1691), японский писатель
Барташевский И., русский путешественник
Басё Мацуо (1644—1694, японский поэт и теоретик поэзии
Бахтин М. М., русский ученый-филолог
Вакатакэ Масадаю (1691—1744), рассказчик кукольного театра
Вакацуки Ясудзи, современный исследователь кукольного театра
Воллан Г. де, русский путешественник XIX—XX вв.
Гессе-Вартег Эрнест, немецкий ученый путешественник XIX—XX вв.
Глушкина А. Е. (1904—1994), русский ученый филолог, переводчик
Головнин В. М., русский мореплаватель XIX в.
Григорьева Т. П., современный русский ученый-востоковед, переводчик
Гундзи Масакацу, современный японский театровед
Дзёкэй, японский кукольник
Дзиробэй, японский кукольник XVI в.
Дзюдзо, современный музыкант театра Бунраку
Дэва, рассказчик кукольного театра XVII в.
Елисеев С. Г., русский ученый-японовед
Ёсида Бунгоро (1869—1962), кукловод
Ёсида Бунгоро, современный кукловод театра Бунраку
Ёсида Тамадзо (1829—1905), кукловод
Ёсида Бундзабуро (?—1760), кукловод театра Такэмотодза
Ёсида Эйдза (1872—1945), кукловод
Ефимов И. С., русский кукольник
Идзуми, автор «кимпира»

Иноуэ Харима (1632—1685), рассказчик кукольного театра
Иоффе И. Л., русский японовед, преподаватель, переводчик
Исида Байган (1680—1744), японский философ
Ихара Сайкаку (1642—1693), японский писатель
Иэнага Сабуро, современный японский историк культуры
Кавабата Ясунари (1899—1972), японский писатель, лауреат
Нобелевской премии 1968 г.

Каватакэ Фуэми, японский драматург XVIII в.
Каибара Эккэн (1630—1714), японский ученый
Кайон Ки (1663—1742), драматург театра Дзёрури
Кемпфер Энгельберт (1651—1756), немецкий путешествен-
ник, посетивший Японию в составе голландской миссии
Ки Дзётаро, японский драматург XVIII в.

Кин Д., современный американский исследователь япон-
ской литературы и культуры

Ки-но Цураюки (ок. 882—945), японский поэт
Киритакэ Мондзюро II (1900—1970), кукловод, «чело-
век-национальное достояние», современный кукловод театра
Бунраку

Кирквуд К. (1899—1968), историк японской культуры, ка-
надский дипломат

Комацудая, современный рассказчик театра Бунраку
Конрад Н. И. (1891—1970), русский ученый-востоковед
Курокава, архитектор современного театра Кокурицу Бун-
раку гэкидзё

Кэммоцу, японский кукольник XVI в.

Маркова В. Н. (1907—1995), русский переводчик, исследо-
ватель японской литературы

Масахо Дзанко, японский мыслитель XVIII в.

Мацу Канси, японский драматург XVIII в.

Миёси Сёраку, японский драматург XVIII в.

Минамото Рёэн, современный японский ученый-филолог

Минамото Ёритомо (1147—1199), первый сёгун, основа-
тель Камакурского сёгуната (1192—1333)

Миура Байэн, японский экономист XVIII в.

Мицуи Такафуса, один из представителей торгового дома
Мицуи в XVII в.

Мияко Мандаю, художественный руководитель театра Ка-
буки, где начинал Тикамацу Мондзаэмон

Миямори Асатаро, исследователь японской литературы в нач. XX в.

Мотоори Норинага (1730—1801), японский ученый, представитель «национальной школы», поэт

Мурата Нобору, современный японский ученый-филолог

Муро Кюсо (1658—1734), японский философ

Мэнукия Тёдзабуро, японский кукольник XVI в.

Нагатонодзё, рассказчик кукольного театра

Накадзава Дони (1725—1803), основоположник школы Сингаку

Намики Сёдзо (1730—1773), драматург, первым использовал вращающуюся сцену

Намики Сосукэ (1695—1751), японский драматург

Нисидзава Дзёкэн (1648—1724), японский ученый

Нисидзава Инпу (1665—1731), японский драматург

Нитобэ Инадзо, исследователь средневековой культуры, бусидо в XIX—XX вв.

Нодзава II Кидзаэмон (1891—1976), музыкант, «человек-национальное достояние», член Японской академии искусств

Нодзава Мацуносукэ (1902—1975), музыкант, «человек-национальное достояние»

Огава Кэндо, японский ученый

Огю Сорай (1666—1726), конфуцианский ученый

Ода Нобунага (1654—1582), полководец, объединитель Японии

Окамото Бунъя, рассказчик кукольного театра XVII в.

Оэ Масафуса (1041—1111), придворный ученый, автор «Записок о кукловодах»

Оэ Миносукэ, японский мастер-кукольник XX в.

Рейхель И. (1727—1778), профессор, зав. кафедрой всеобщей истории Российского императорского университета

Сакураи Тамбоносёдзё, рассказчик кукольного театра

Сацума Дзёун (1593-5?—1672), автор и рассказчик кукольного театра

Сацумадаю II, рассказчик кукольного театра

Сигэтомо Ки, современный японский ученый-филолог

Симидзу Рихэй (Харима II), рассказчик кукольного театра

Смирнова Н. И., современный ученый, исследователь кукольного театра

Сонода Тамио, современный японский ученый-филолог

Стрейс Я. Я., голландский путешественник XVII в.

Сува Харуо, современный японский ученый-филолог

Сувара Кюба, японский литературовед XIX—XX вв.

Суга Сэнсукэ (1728—1770), японский драматург

Сугавара Митидзанэ (845—898/901?), государственный деятель

Сугияма Танго (?—1662/1663?), рассказчик кукольного театра

Сэнсом Дж. Б., современный историк японской культуры

Сэсю, японский кукольник XVI в.

Такэда Идзумо I (?—1747), японский драматург

Такэда Итиэ, мастер-кукольник XVII в.

Такэда Коидзумо II (1691—1756), японский драматург

Такэкоси Ёсабуро, японский историк

Такэмото Гидаю (1651—1714), рассказчик кукольного театра

Такэмото Конодаю (1700—1768), рассказчик кукольного театра

Такэмото Осуми, рассказчик кукольного театра XVIII в.

Такэмото III Осумидаю (1854—1913), рассказчик кукольного театра

Такэмото VI Сумитаю (1886—1959), сказитель, «человек-национальное достояние»

Такэмото VIII Цунатаю (1904—1969), сказитель, «человек-национальное достояние», член Японской академии искусств

Такэя Сёбэй, владелец театра Кагадза

Тацумацу Хатиробэй (?—1734), известный кукловод театра Такэмотодза, основатель собственного театра Тацумацудза в Эдо

Тикамацу Мондзаэмон (1653—1724), японский драматург, автор «исторических» и «бытовых» драм для Дзёрури и Кабуки

Тикамацу Хандзи (1725—1783), японский драматург

Тоёдзава Дампэй, драматург и музыкант кукольного театра XIX в.

Тоётакэ Вакадаю (1681—1764), рассказчик кукольного театра

Тоётакэ X Вакадаю (1888—1967), рассказчик, «человек-национальное достояние»

- Тоётакэ Коцубодаю*, кукловод
Тоётоми Хидэёси (1536—1598), государственный деятель, один из объединителей Японии
Токугава Иэясу (1542—1616), первый сёгун из рода Токугава
Токугава Ёсимунэ (1716—1745), восьмой сёгун из рода Токугава
Томинага Хэйбэй, автор пьес для Кабуки в XVII в.
Торая Эйкан, рассказчик кукольного театра
Тосанодзё Госай, автор «кимпира»
Треверс Фредерик, путешественник XIX—XX вв.
Тэдзима Тоан (1718—1786), основоположник школы Сингаку
Удзи Каганодзё (1635—1711), рассказчик японского кукольного театра
Уэмура Бунракуэн (1750—1810), основатель театра Бунраку в Осака
Фенеллоза Эрнест, исследователь дальневосточной культуры
Фрейденберг О. М. (1898—1955), филолог-классик
Фудзивара Сэйка (1561—1619), японский философ
Фудзивара Тэйка (1162—1241), японский поэт и теоретик литературы
Фудзии Отоо, современный японский ученый-филолог
Фудзимура Саку, японский ученый-филолог XX в.
Фудзиока Сакутаро, японский ученый-филолог XX в.
Хага Яити, японский ученый-филолог XIX—XX вв.
Харима Гэки, основатель кукольного театра XVII в. в Эдо
Харудаю Ё Сэцудайдзё (1836—1917), рассказчик кукольного театра
Хасэгава Сэнси, японский драматург XVIII в.
Хаяси Радзан (1573—1657), ученый-конфуцианец
Хаяси Сихэй (1738—1793), японский историк
Хикита, японский кукольник XVI в.
Хирага Гэннай (1729—1779), японский писатель, драматург
Хиросуэ Тамоцу, современный японский ученый-филолог
Хисамацу Сэнъити, современный японский ученый
Ходзё Такатоки, военный правитель Японии в XIV в.
Хосэгава Нёдзэкан, современный исследователь японской культуры
Цудаю, современный рассказчик театра Бунраку

Цунаёси (1646—1709), сёгун из рода Токугава

Цунода Итиро, современный японский ученый

Цурудзава VI Кандзи (1887—1974), музыкант, «человек-национальное достояние»

Цурудзава IV Сэйроку (1889—1974), музыкант, «человек-национальное достояние», член Японской академии искусств

Черевкова А. А., путешественница, врач XIX в.

Чжу Си (1130—1200), китайский философ

Шайвели Д., американский исследователь японской литературы

Юдзан Дайдодзи, автор книги о бусидо «Сокрытие в листе»

Ямада Сёити, современный японский исследователь кукольного театра

Ямамото Какудаю, рассказчик кукольного театра XVII в.

Ямамото Цунэтомо (1659—1719), автор книги о бусидо «Напутствие вступающему на Путь воина»

Ямаока Гэнрин (1632—1672), японский поэт

Ямасина Токицугу, придворный поэт

Ямасиро но сёдзё Тоётакэ (1878—1967), рассказчик, «человек-национальное достояние», член Японской академии искусств

Ясуда Абун, японский драматург XVIII в.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

На русском языке

- Авдеев А. Д.* Происхождение театра. М.; Л., 1959.
- Алексеев В. М.* В старом Китае. М., 1966.
- Алексеев В. М.* Китайская народная картина. М., 1966.
- Анарина Н. Г.* Японский театр Но. М., 1984.
- Анарина Н. Г.* Комментарии к «Преданию о цветке стиля». М., 1989.
- Анарина Н. Г.* Три статьи о японском менталитете. М., 1993.
- Аникст А. А.* Ремесло драматурга. М., 1974.
- Аникст А. А.* Творчество Шекспира. М., 1963.
- Аникст А. А.* Театр эпохи Шекспира. М., 1965.
- Арутюнов С. А., Светлов Г. Е.* Старые и новые боги Японии. М., 1968.
- Арутюнов С. А., Щебеньков В. Г.* Древнейший народ Японии. М., 1992.
- Асеев Б. Н.* Русский драматический театр XVII—XVIII вв. М., 1958.
- Астон В. Г.* История японской литературы. Владивосток, 1904.
- Бабкина М. П., Потабенко С. И.* Народный театр Индии. М., 1964.
- Балвант Гарги.* Театр и танец Индии. М., 1963.
- Бартран Н. Д.* Избранные статьи. Воспоминания о художниках. М., 1979.
- Баткин Л. М.* Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. М., 1990.
- Бахтин М. М.* Работы 20-х годов. Киев, 1994.
- Белецкий А.* Старинный театр в России. М., 1923.
- Богатырёв П. Г.* Вопросы теории народного искусства. М., 1971.
- Богословский Л. К.* К вопросу о характеристике японцев: этические основы благородного сословия в Японии. Владивосток, 1904.
- Боронина И. А.* Поэтика классического японского стиха. М., 1978.
- Боронина И. А.* Классический японский роман. М., 1981.
- Бояджиев Г. Н.* Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения: Италия, Испания, Англия. М., 1973.
- Бреславец Т. И.* Поэзия Мацуо Басё. М., 1981.
- Бреславец Т. И.* Традиция в японской поэзии. Владивосток, 1992.

Бреславец Т. И. Очерки японской поэзии IX—XVII веков. М., 1994.

Буддизм в Японии. М., 1993.

Бурман А. Д. Театр и драматургия в традиционной культуре Бирмы. М., 1991.

В поисках своего пути: Россия между Европой и Азией. М., 1997.

Васильев В. П. Религия Востока: конфуцианство, буддизм, даосизм. СПб., 1873.

Васильев Л. С. Культы, религии, традиции в Китае. М., 1970.

Васильев В. П. Буддизм, его догматы. История и литература. СПб., 1857.

Веселовский А. Старинный театр в Европе. М., 1870.

Виноградова Н. А. Скульптура Японии. III—XIV вв. М., 1981.

Воллан Г. де. В Стране восходящего солнца. СПб., 1903.

Воробьев М. В., Соколова Г. А. Очерки по истории науки, техники и ремесла в Японии. М., 1976.

Воронова Б. Г. Кацусика Хокусай: графика. М., 1975.

Гальперин А. Л. Очерки социально-политической истории Японии в период позднего средневековья. М., 1963.

Гачев Г. Л. Жизнь художественного сознания. М., 1972.

Гегеман К. Игры народов. Вып. 2. Л., 1925.

Генкель Г. Грезы и думы Востока. Л., 1926.

Гессе-Вартег Э. Япония и японцы. СПб., 1902.

Глаголев В. Н. Религия в Японии и Корее. Харьков, 1904.

Глускина А. Е. Заметки о японской литературе и театре. М., 1979.

Головнин В. Записки в плену у японцев. СПб., 1864.

Горегляд В. Н. Дневники и эссе в японской литературе X—XIII вв. М., 1975.

Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. М., 1979.

Григорьева Т. П. Дао и Логос: встреча культур. М., 1992.

Григорьева Т. П. Красотой Японии рожденный. М., 1993.

Григорьева Т. П. и др. Закон Неба. М., 1996.

Гришелёва Л. Д. Формирование японской национальной культуры (конец XVI — начало XX в.). М., 1986.

Гришелёва Л. Д. Театр современной Японии. М., 1977.

Гундзи Масакацу. Японский театр Кабуки. М., 1969.

Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1972.

Данн Ч. Повседневная жизнь в старой Японии. М., 1997.

Деммени Е. С. Куклы на сцене. М.; Л., 1949.

Древнекитайская философия. М., 1972. Т. 2.

Завадская Е. В. Восток на Западе. М., 1970.

Западное искусство. XX век. М., 2000.

- Европа — историческая: XVII—XVIII вв. М., 1961.
- Елисеев С. Г.* Японская литература // Литература Востока. Пг., 1919. Вып. 2.
- Ефимов И. С.* Об искусстве и художниках. М., 1977.
- Ёкёку — классическая японская драма / Пер. и коммент. Т. Де-люсиной; сост. и автор предисл. Н. Анарина. М., 1979.
- Иваненко Н. Г.* Ихара Сайкаку и его сборник новелл «Эйтайгура» // Историко-филологические исследования. М., 1967.
- Из истории общественной мысли Японии XVII—XIX вв. М., 1990.
- Ильин И. А.* За национальную Россию // В поисках своего пути: Россия между Европой и Азией. М., 1997.
- Иофан Н. А.* Культура Древней Японии. М., 1974.
- Искандеров А. А.* Феодалный город Японии XV столетия. М., 1961.
- Итикава Дай.* Этика японцев. СПб., 1907.
- Иэнага Сабуро.* История японской культуры. М., 1972.
- Йорик.* История марионеток. [Б. м.] 1913.
- Календарные обычаи и обряды народов Восточной Азии. М., 1985.
- Калмановский Е. С.* Театр кукол, день сегодняшний. Л., 1977.
- Кёгэн. Японский средневековый фарс. М., 1958.
- Керенберг Е. Б.* Виды представлений театра кукол. М., 1977.
- Кин Д.* Японская литература XVII—XIX столетий. М., 1978.
- Кин Д.* Японцы открывают Европу. М., 1972.
- Кин Д.* Странники в веках. М., 1996.
- Киоко Сато.* Современный драматический театр Японии. М., 1973.
- Кирквуд К.* Ренессанс в Японии. М., 1988.
- Классическая драма Востока. М., 1976.
- Клодель П.* Как всегда — об авангарде. М., 1992.
- Конрад Н. И.* Запад и Восток. М., 1966.
- Конрад Н. И.* Избранные труды. История. М., 1974.
- Конрад Н. И.* Очерк истории культуры средневековой Японии. М., 1980.
- Конрад Н. И.* Очерки японской литературы. М., 1973.
- Конрад Н. И.* Театр Кабуки. Л.; М., 1928.
- Конрад Н. И.* Японская литература в образцах и очерках. Л., 1927. Т. 1.
- Конрад Н. И.* Японская литература. М., 1974.
- Конрад Н. И.* Японский театр // Восточный театр. 1929. Вып. 1.
- Королёв М. М.* Искусство театра кукол. Л., 1987.
- Королёв С. И.* Вопросы этнопсихологии в работах зарубежных авторов. М., 1970.

Кужель Ю. Л. Японские театральные куклы как особый вид пластического искусства // Галерея искусств. Художник, вещь, мода. М., 1988.

Кужель Ю. Л. Пространство японского кукольного театра // Искусство. М., 1988. № 6.

Кужель Ю. Л. Рождение спектакля на сцене кукольного театра // Слово и образ: новое в японской филологии. М., 1990.

Кужель Ю. Л. Театр Дзёрури: история развития и драматургия. М., 1993.

Кужель Ю. Л. Кукла требует игры // Декоративное искусство. 1999. № 1—3.

Кужель Ю. Л. Мир синто в драматургии «дзёрури» // Труды VIII международного симпозиума научного общества синто «Синто и японская культура». М., 2003.

Культура Средних веков и Нового времени. М., 1987.

Кэнко-хоси. Записки от скуки. М., 1970.

Лещенко Н. Ф. Япония в эпоху Токугава. М., 1999.

Литература и искусство в системе культуры. М., 1986.

Лихачёв Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967.

Лотман Ю. М. Избранные труды. М., 1993. Т. 1.

Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998.

Манъёсю. Собрание мириад листьев: В 3 т. / Пер. с яп. А. Е. Глускиной М., 1971—1972.

Маркарьян С. Б., Молодякова Э. В. Праздники в Японии. М., 1990.

Маркова В. Н. Классический японский театр // Классическая драма Востока. М., 1976.

Мендрин В. М. История сёгуната в Японии. М.; СПб., 1999.

Мещеряков А. Н. Книга японских обыкновений. М., 1999.

Мещеряков А. Н. Древняя Япония: буддизм и синтоизм. М., 1987.

Мещеряков А. Н. Герои, творцы и хранители японской старины. М., 1988.

Минору Сонода. Мир Синто. М., 2001.

Михайлова Ю. Д. Мотоори Норинага. Жизнь и творчество. М., 1988.

Мифы, культы, обряды народов Зарубежной Азии. М., 1986.

Мурасаки Сикибу. Повесть о Гэндзи. М., 1991.

Мюллер М. Религии Китая. СПб., 1901.

Навлицкая Г. Б. Осака. М., 1983.

Нагата Хироси. История философской мысли Японии. М., 1991.

Накорчевский А. А. Синто. СПб., 2000.

Народы Восточной Азии. М.; Л., 1965.

Некрылова А. Ф., Гусев В. Е. Русский народный кукольный театр. Л., 1983.

- Николаева Н. С.* Художественная культура Японии XVI столетия. М., 1986.
- Николаева Н. С.* Япония — Европа: диалог в искусстве. М., 1996.
- Норито. Сэммё / Пер. с яп. и коммент. Л. М. Ермаковой. М., 1991.
- Норман Г.* Возникновение современного государства в Японии. М., 1961.
- Образцов С. В.* Театр китайского народа. М., 1957.
- Очерки новой истории Японии (1640—1917). М., 1958.
- Пинус Е. М.* Городская литература Японии XVII в. и вопросы развития литературного метода // Вестник ЛГУ. 1960. № 14.
- Пинус Е. М.* Послесловие к «Сказанию о Ёсицунэ». М., 1984.
- Поляков М. Я.* В мире идей и образов. М., 1983.
- Попов Н. С.* Изречения Конфуция, учеников его и других лиц. СПб., 1910.
- Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973.
- Проблемы национальной психологии японцев. М., 1977.
- Проблемы теории культуры. М., 1972.
- Пу Сун-лин.* Рассказы Ляо Чжая о чудесах. М., 1973.
- Рабинович М. Г.* Очерки материальной культуры русского феодального города. М., 1988.
- Радуль-Затуловский Я. Б.* Из истории материалистических идей в Японии. М., 1972.
- Радуль-Затуловский Я. Б.* Конфуцианство и его распространение в Японии. М.; Л., 1947.
- Радуль-Затуловский Я. Б.* Андо Сёэки. М., 1961.
- Редько Т. И.* Творчество Ихара Сайкаку. М., 1980.
- Рейхель И.* Краткая история о Японском государстве, из достоверных известий собранная. М., 1773.
- Розенберг О. О.* Введение в изучение буддизма по японским и китайским источникам. Пг., 1918.
- Розенберг О. О.* О мирозерцании современного буддизма на Дальнем Востоке. Пг., 1919.
- Розенберг О. О.* Проблемы буддийской философии. Пг., 1918.
- Садзанами Сандзин.* Сказания Древней Японии / Пер. с яп. В. М. Мендрина. М.; СПб., 2000.
- Сайкаку Ихара.* Новеллы. М., 1959.
- Светлов Г. Е.* Колыбель японской цивилизации. М., 1994.
- Сепир Э.* Избранные труды по языкознанию и культуре. М., 1993.
- Сердюк Е. А.* Пространство в японском театре и изобразительное искусство // Театральное пространство: Материалы научной конференции 1978 г. М., 1979.

Сердюк Е. А. Японская театральная гравюра XVII—XIX вв. М., 1990.

Серова С. А. Театральная культура Серебряного века в России и художественные традиции Востока (Китай. Япония. Индия). М., 1999.

Синто — путь японских богов: В 2 т. СПб., 2002.

Слово о живописи из сада с горчичное зерно. М., 1969.

Смирнова Н. И. Искусство играющих кукол. М., 1983.

Соломоник И. Н. Традиционный театр кукол Востока. М., 1992.

Спальвин Е. Г. Конфуцианские идеи в этическом учении японского народа. Владивосток, 1913.

Спеваковский А. Б. Самураи — военное сословие Японии. М., 1985.

Ступников И. Английский театр (конец XVII — начало XVIII в.). Л., 1986.

Стэд А. Японцы о Японии: Сборник статей первоклассных японских авторитетов. СПб., 1906.

Сэй Сёнагон. Записки у изголовья. М., 1980.

Сэнсом Дж. Япония: краткая история культуры. СПб., 1999.

Театр в национальной культуре стран Центральной и Юго-Восточной Европы (XVIII—XIX вв.). М., 1976.

Театр и драматургия Японии. М., 1965.

Театр кукол зарубежных стран. М.; Л., 1959.

Тикамацу. Драмы / Пер. с яп. В. Н. Марковой и И. Л. Львовой. М., 1963.

Тикамацу. Драматические поэмы / Пер. с яп. В. Н. Марковой. М., 1968.

Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада. М., 1974.

Традиции в истории культуры. М., 1970.

Труды по знаковым системам. Тарту, 1973. Т. 6.

Федоренко Н. Т. Краски времени: черты японского искусства. М., 1972.

Федотов А. Из истории кукольного театра. М., 1940.

Философия и современные философско-исторические концепции. М., 1990.

Фрейденберг О. М. Миф и театр. М., 1988.

Ханин З. Я. Парии в японском обществе: Очерк социальной истории XVII—XIX вв. М., 1980.

Цехновицер О. Театр Петрушки. М.; Л., 1927.

Человек и мир в японской культуре. М., 1985.

Черевкова А. А. Воспоминания о Японии // Исторический вестник. 1893. Т. 51.

Что же такое театр кукол? М., 1980.

Шахматова Е. В. Искания европейской режиссуры и традиции Востока. М., 1997.

Японская литература: Исследования и материалы. М., 1959.

Ясуси Иноуэ. Сны о России. М. 1977.

Японские легенды о чудесах (IX—XI вв.) / Пер., предисл. и коммент. А. Н. Мещерякова. СПб., 2002.

На английском языке

Adachi B. C. Backstage of Bunraku. N. Y.; T., 1985.

Ando Tsuruo. Bunraku. N. Y., 1970.

Araki J. The Ballad Drama of Medieval Japan. T., 1978.

Bellach. Tokugava's Religion. Glencoe., 1957.

Bersihand R. Japanese Literature. N. Y., 1965.

Bouers F. Japanese Theatre. N. Y., 1982.

Bryan J. The Literature of Japan. L., 1929.

Bunce W. Religion in Japan. T., 1956.

Chang C. The Development of Neo Confucian Thought. N. Y., 1957.

Dore R. Education in Tokugava Japan.

Dunn C. J. The Early Japanese Puppet Drama. L., 1966.

Earle E. Three Japanese Plays. L., 1959.

Griffis. The Religion of Japan. N. Y., 1901.

Hibbet H. The Floating World in Japanese Fiction. N. Y., 1960.

Hironaga Shudzaburo. Bunraku. T., 1965.

Hironaga Shuzaburo. Handbook of Bunraku. T., 1976.

Introduction to Classic Japanese Literature. T., 1948.

Keene D. Bunraku. T., 1974.

Keene D. The Battle of Coxinga. Chikamatsu's Puppet Play. Its Background and Importance. L., 1953.

Keene D. Japanese Literature. L., 1953.

Keene D. Landscapes and Portraits. L., 1971.

Keene D. No and Bunraku: two forms of Japanese Theatre. N. Y., 1990.

Knox G. The Development of Religion in Japan. N. Y.; L., 1907.

Lombard A. An Outline History of the Japanese Drama. L., 1928.

Masaharu Anesaki. Religious Life of the Japanese People. T., 1961.

Miaymori Asataro. Masterpieces of Chikamatsu. L., 1926.

Narita Tetsuo. Japanese Thought in the Period Tokugava. 1978.

Nitobe Inadzo. Bushido. The Soul of Japan. T., 1935.

Reischauer A. Studies in Japanese Buddhism. N. Y., 1970.

Scott A. C. The Puppet Theatre of Japan. T., 1980.

Sheldon C. The Rise of the Merchant Class in Tokugawa Japan. N. Y., 1958.

Shively D. Chikamatsu's Satire on the Dog Shogun // Journal of Asiatic Studies. Harvard, 1955. V. 18.

Sudzuki D. Zen and Japanese Culture. L., 1959.

Tetsugai J. The Influence of Buddhism on Japanese National Ideals. Kyoto, 1925.

Tsubouchi Shoyo and Jiro Yamamoto. History and Characteristic of Kabuki // The Japanese Classical Drama. T., 1903.

Tsuda Sokichi. An Inquiry into the Japanese Mind as Mirrored in Literature. T., 1970.

Tsunoda Ryusaku, Bary T., Keene D. Sources of Japanese Tradition. N. Y., 1958.

Ueda Makoto. Literary and Art Theories in Japan. Cleveland, 1967.

Wells H. The Classical Drama of the Orient. L., 1965.

Zaraspe R. Chikamatsu Mondzaemon, a Study in Japanese Tragedy // Asian Studies. 1970. V. 8.

На японском языке

Вакацуки Ясудзи. Тикамацу нингё дзёрури но кэнкю. Т., 1936.

Андо Цуруо. Бунраку. Киритакэ Мондзюро. Т., 1967.

Арикида Моритакэ. Моритакэ сэнку. [Б. м. Б. г.]

Вакацуки Ясудзи. Кинсэй сёки кокугэки но кэнкю. Т., [б. г.]

Гото Хадзимэ. Нихон гэйноси нюмон. Т., 1978.

Гундзи Масакацу, Тэруока Ясутака. Гэнроку бунгэй фукко. Т., 1966.

Гунсё руйдзю. Т., 1928.

Дзёрури. Катари то аяцури. Т., 1981.

Дзёрурисю. Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т., 1970. Т. 49.

Ёкояма Тадаси. Нихон котэн бунгаку дзэнсю. Дзёрури. Т., 1982.

Ёкояма Тадаси. Дзёрури аяцури сибай но кэнкю. Т., 1963.

Исикава Дзюн. Эдо бунка ни цуйтэ // Тюо корон. 1972. № 11.

Каватакэ Сигэтоси. Тикамацу Мондзаэмон. Т., 1973.

Киндай. Нихон бунгаку тайкэй. Т., 1926—1930. Т. 2.

Кондо Тадаёси. Тикамацу но гэйдзюцу. Т., 1932.

Кондо Тадаёси. Кабуки то Дзёрури. Т., 1977.

Курокава. Кокурицу Бунраку гэкидзё. Т., 1984.

Куроки Кандзо. Дзёрури сиё. Б. м. Б. г.

Куроки Кандзо. Тикамацу Мондзаэмон. Т., 1942.

Куроки Кандзо. Дзёрурисю. Т., 1943.

- Маздзима Синдзю.* Тикамацу кэнкю но дзёхэн. Т., 1938.
Минамото Рёэн. Гири то ниндзё. Т., 1969.
Мори Сю. Тикамацу. Киото; Т., 1959.
Мори Сю. Дзёрури то Тикамацу. Кодза Нихон бунгаку. Т., 1969.
- Т. 7.
Морияма Сигэо. Хокэн сёмин бунгаку но кэнкю. Т., 1960.
Мукаи Ёсики. Нихон кинсэй бунгаку. Т., 1983.
Мурата Нобору. Кинсэй бунгэй но буккётэки кэнкю // Бунгаку кэнкю. 1969. Т. 1.
Мурата Харуо. Тикамацу дзёрури ёкай. Т., 1969.
Муроки Ятаро. Катаримоно. Т., 1970.
Накада Ясунао. Тикамацу то тёнин но сэкай // Кокуго то коку-бунгаку. 1955. № 1.
Нихон котэн бунгаку дзэнси. Кинсэй. Т., 1978. Т. 4.
Нихон бунгаку кодза. Т., 1979. Т. 7.
Нихон бунгаку. Т., 1980.
Нихон бунгакуси. Кинсэй. Т., 1979.
Нихон кинсэй бунгаку. Т., 1983.
Нихон котэн гэйно. Дзёрури. Т., 1970. Т. 7.
Окубо Тадакуни. Тикамацу. Т., 1968.
Окубо Тадакуни. Сайсэйки то соно ато но дзёрури. Т., 1959.
Сакагути Гэнсё. Нихон бунгаку то буккё. Т., 1941.
Сонода Тамио. Дзёрури сакуся но кэнкю. Т., 1944.
Сува Харуо. Дзёрури то дэнто. Т., 1967.
Сува Харуо. Тикамацу сэва дзёрури но дзимбуцу то сюдайсэй // Кокуго то кокубунгаку. 1972. № 3.
Сува Харуо. Тикамацу дзёрури но гикёку сакухо // Кокубунгаку. 1970. № 10.
Сува Харуо. Эдо соно гэйно то бунгаку. Т., 1976.
Сува Харуо. Тикамацу сэва дзёрури но кэнкю. Т., 1974.
Сюдзуй Кэндзи. Гири. Т., 1941.
Танака Синдзю. Тикамацу то дзидай. Т., 1944.
Тиба Ацуси. Тикамацу но сукуи но сисо // Бунгаку кэнкю. 1969. № 1.
Тикамацу. Т., 1980.
Тикамацу. Дзёрурисю. Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т., 1972. Т. 49.
Тикамацу Мондзаэмон. Тикамацу кэнкюкай. Т., 1956.
Тикамацу Мондзаэмон. Т., 1963.
Тикамацу Мондзаэмонсю. Т., 1965.
Тикамацу но хитобито. Т., 1950.
Тории Фумико. Тикамацу ни окэру «гири» то «ниндзё» // Дзиссэн. Бунгаку. 1969. № 2.

Уцуми Сигэтаро. Нингё дзёрури то Бунраку. Т., 1958.

Ураяма Масао и др. Нихон энгэкиси. Т., 1983.

Утияма Митико. Бунраку но сакусятати // Гэккан бункадзай. Т., 1976. № 10.

Утияма Митико. Сугавара дэндзю тэнараи кагами надо но гэссаку мондай Энгэкикай. Т., 1984.

Уэда Маннэн, Хигути Ёситиё. Тикамацу Мондзаэмон гои. Т., 1930.

Фудзии Отоо. Кокубунгакуси. Т., 1930.

Фудзии Отоо. Эдо бунгаку гайсэцу. Т., 1935.

Фудзимура Саку. Нихон бунгаку си сосэцу. Т., 1939.

Фудзино Ёсио. Тикамацу но сэвахигэки. Нагоя., 1961.

Фудзиока Сакутаро. Кокубунгаку кова. Т., 1922.

Фурукава Хисаси. Но но сэкай. Т., 1971.

Хага Яити. Кокубунгаку си дзюкодзэн. Т., 1907.

Хаяси Тацусабуру. Тюсэй ни окэру тоси то носон но бунка. Т., 1956.

Хигути Ёситиё. Тикамацу ко. Т., 1955.

Хиросуэ Тамоцу. Тикамацу но гэйдзюцу. Т., 1968.

Хиросуэ Тамоцу. Гэнроку бунгаку кэнкю. Т., 1956.

Хисамацу Сэнъити. Нихон бунгакуси. Кинсэй. Т., 1958. Т. 7.

Хисамацу Сэнъити. Нихон бунгакуси. Т., 1956.

Хосои Ёкити. Ито аяцури гэйно дзитэн. Т., 1953.

Цунода Итиро. Нингёгэки но сэйрицу ни канаэру кэнкю. Осака, 1963.

Цунода Итиро. Кодзёрури. Т., 1958.

Эдо сёмин но фудзоку то ниндзё. Т., 1980.

Эй Биан. Вага коромо эйсэки. Дзиссю. [Б. м., б. г.]

Юда Ёсио. Дзёруриси коро. Т., 1975.

Юда Ёсио. Дзёруриси ронко. Т., 1975.

Ямада Сёити. Бунраку нюмон. Т., 1977.

Ямасина Токицугу. Токицугу кёки. Т., 1914—1915. Т. 4.

ДРАМЫ
ТИКАМАЦУ МОНДЗАЭМОН



САМОУБИЙСТВО ВЛЮБЛЕННЫХ В СОНЭДЗАКИ



Действующие лица

Токубэй, торговец маслом, 25 лет.

О-Хацу, гейша, 19 лет.

Кухэйдзи, торговец.

Хозяин и Хозяйка «веселого дома» Тэмма-я.

Тёдзо, ученик.

Гость О-Хацу.

Городские жители, гейши, слуги.

Паломничество в тридцать три храма богини Каннон¹.

Мы уповаем на благодать Каннон,
Которую она нам дарит,
Явившись в мир из рая².
В песне поется: Каннон доброта безгранична.
Так издревле повелось:
обойди тридцать три святыни Каннон в Нанива³,
Где Нинтоку⁴ народу блага даровал,
И тогда от грехов избавленье придет⁵.
Стоит лето — несносна жара.
Вот женщина — не в силах сидеть в паланкине.
Красотка в расцвете лет,
Глаза любви полны,
Прекрасна, как первый цветок,
Недавно раскрывший бутон.
Неприкрыта ее голова.
Такой красотой невольно смущены
Аматэрасу⁶ и другие боги.
Тело ее не знало солнца луча.

По воле своей обходит храмы она.
Сравнимо сие с посещеньем святынь Сайкоку⁷.
Первый храм на пути ее — Тэмма-но Тайдзи.
Происхожденьем этот храм уходит в старину,
Названьем связан с именем министра Тору,
Умом прославившимся среди людей.
Министр сей намеревался перенести в Киото
Пейзажи бухты Осю Сиогама,
Где сновали лодки с морской водой для добычи соли.
Сейчас их там тоже полно.
Словно в такт лодке «гудзэй»⁸, в Западный рай,
В Чистую землю плывущей,
Гребет, повторяя «эй-эй».
На груди у девицы табличка: «святые места посещаю».
Она напевает: «Будараку»⁹! Волны бьют о берег Оэ».
Вдруг небо светлеет,
Уж дважды петух прокричал.
Приблизилась к храму Тёфукудзи.
От солнца лучей озаряется небо.
Бежишь — тень за тобой,
Встанешь — она замирает.
Душа, словно добру и злу внимая,
Отражена в зеркале богов¹⁰.
Поклонившись Каннон из Симмэйгу,
В зеркале обожествленной,
Снова встала на пути пилигрима
И приблизилась к храму Ходзюдзи.
Желанья людей — равносильны своим.
С мольбой о любви,
С чувством зависти к чужим похождениям
вошла в храм Хокайдзи¹¹.
На востоке и впрямь большой храм Дайкёдзи —
храм Зеркала Великого.
Прошла весна, давшая жизнь вакамэ¹².
В росе капуста, что поздно зацвела, и мак.
Измученные цикады
Тонко и нежно взывают к своим возлюбленным.
Туда-сюда летают, порхают рядышком под ветром.
Принять их можно за цветы, что кимоно украсили узором.
Усевшись на плечо, они напоминают герб из махаонов.
До храма Тёсэндзи¹³, где бабочки порхают,
Добралась она.

А далее — Дзэндодзи, Рицуодзи и Тэмма,
Там получила амулеты.
Направление пути изменила —
Вдруг налетела туча, повиснув, как хагоромо¹⁴.
Таким полотенцем, словно сшитым из крыльев цикад,
Напомнившим сие одеянье,
Вытирает капельки пота, выступившие на теле в жару.
Вошла в храм Инари в Тамацукури¹⁵.
Праздник лета в храме Инари встречают в ночи.
Темна и душа человека,
Заблудилась в Инари она,
И это понятно.
Ведь Будда — отец для людей —
Может поколебаться.
Благодаря Каннон, связанной с Буддой,
Добралась до храма Котокудзи в Обасэ.
Окрест пространство беспредельно,
Глубоко море, по которому плывут на запад лодки.
У острова Авадзи¹⁶, где пенятся волны,
Не утихая, дует ветер морской.
О чайки, насквозь обдуваемые ветром соленым!
И вы задыхаетесь от дыма жизни мгновенной¹⁷.
Если, сгорая от страсти, умрешь,
Что же все-таки станет с телом твоим?
Приблизилась к храму Кэйдэндзи,
Окруженному красивым пейзажем.
Ведет тебя сюда привязанность — зайди когда-нибудь
Еще в храм Хэммёин в Кодзу.
Посеяв семена, что просветление несут,
Отправилась из храма Тёэндзи в Уэдэрамати,
А дальше — в храм Сэйандзи.
То вверх, то вниз ведет дорога в Таниматисудзи.
Непривычен ей паломника путь:
Одежда в клочьях, подол истрепан. Какой позор!¹⁸
Надо разом сменить кимоно и настроенье.
Подтяни развязавшийся пояс.
Вот и храм Васёин,
Его глицинии всем известны.
Так и хочется сказать:
«Тянись, тянись, глициния»¹⁹.
Семнадцатый храм Дзюгандзи,
А дальше Икудама, где храм Хонсэйдзи.

Здесь можно совершить поклон.
Перебирая четки, спешит в Бодайдзи²⁰,
Там молится за упокой души.
А вот и храм Тэннодзи, затем Рокудзидо.
За ним Кёдо — хранилище священных сутр²¹.
В час птицы²² послушать сутры с округи сходится народ.
Забыв о горечи разлуки, пришедшей после ночи,
Под бессердечный колокольный звон
Вошла в святилище Кондо,
Оттуда спешит в Мандоин.
Лампады бросают отблеск,
Горят огарки свечей.
Огни остались позади, а впереди храм Синкиёмидзу.
Здесь можно отдохнуть.
На заставе Осака²³, чистой водой омывшись,
Приходит в себя от сакэ, что душу туманит.
Под деревьями гуляет ветерок:
В правый рукав вдует — в левый выдует.
Трубка — одно утешенье в дороге.
Хоть и жара, а курить охота.
Все спуталось, в тонкий дымок превратилось
И в небе исчезло.
Есть над чем задуматься тому,
Кому дальнейший путь неведом.
А вот и Ситадэрамати, здесь сосны омыты дождем.
С чувством веры глубокой добралась до храма Синкодзи.
А дальше Дайкакудзи, где путь открыт и тем,
Кто просветленьем не отмечен.
Зайдя в Контайдзи и Дайрэйдзи,
Спешит в храм Мицудэра²⁴, тридцатый храм святынь Нанива.
О сострадании великом к Каннон с мольбою обратилась.
У Будды с руки свисают пять нитей разноцветных²⁵.
А вот и храм Дайфукуин в Сирагамати —
Квартал седины.
Молодость со старостью разнит смятение любви.
А в Бакуромати вспомнила, что «баку»²⁶ означает, —
Тогда рассеялись иллюзии ее.
Здесь храм Инари.
А вот и храм Сингорэйдзиндзя,
Величием своим известный.
Единство Будды и богов синто в нем воплощено:
Нераздельны они, как вода и волна.

Для спасенья людей Каннон приняла тридцать три ипостаси,
Многолика Каннон.
Замешалась она в легкомысленном мире людей.
Обаяньем своим их на путь наставляет,
Состраданием учит.
Любовь превращает в мост к озаренью.
Переправив на берег другой, дарует спасенье.
Несказуемо благостен обет Кандзэон.

ДЕЙСТВИЕ I

Р а с с к а з ч и к

На вид изящен, годами молод Токубэй.
Прошло немного лет с тех пор,
Как стал служить он в лавке Хирано-я на Утихон.
Вино из персиков обожает,
Собою любит заниматься,
С особой страстью волосы холит,
Что, словно ветви ивы, до плеч спадают.
По всей округе известен вкусом утонченным.
Но что случилось с ним,
Что стало с внешностью когда-то дивной?
Не зная отдыха, он весь в трудах,
От масла рукава лоснятся.
Боясь людской молвы, скрывает страсть,
Что пламенем горит в душе,—
Не разразился бы скандал.
Теперь у Току лишь воспоминанья о былой любви...
С учеником, несущим бочонок с соей,
Обходит он клиентов.
Но вдруг у храма Икудама из придорожной чайной
Его позвали.

О - Х а ц у

Это ты, Токубэй?

Р а с с к а з ч и к

Девушка подает знак рукой.
Узнав ее, Токубэй кивает.

Токубэй

Тёдзо, я позже подойду.
Все храмы обойди на улице Тэра,
А также особняки, что в верхнем городе.
А после в лавку возвращайся
И передай, что скоро я вернусь.
К красильщику с улицы Адзути
Не забудь зайти и долг востребовать с него.
Держись подальше от квартала Дотомбори²⁷.

Рассказчик

Дождавшись, когда ученик уйдет,
Он поднимает занавеску из бамбука.

Токубэй

Что произошло, О-Хацу?

Рассказчик

Шляпу из соломы снять собрался,
Но тут О-Хацу его остановила.

О - Хацу

Сейчас я принимаю гостя-провинциала.
Паломничество совершает
Во все тридцать три храма богини Кандзэон.
«До вечера останусь здесь
И буду пить вино», — так он сказал.
Только что ушел на представление поглазеть,
Но если вдруг вернется невзначай
И нас застанет вместе —
Скандала не избежать.
Шляпу не снимай,
Ведь всем носильщикам паланкинов
Ты хорошо известен.
Ни весточки не получала последние денечки.
Волновалась, не зная, что произошло,
И написать я не могла.
Сколько раз ходила в лавку Тамба,
Но там никто и ничего не знал.
Да, кажется, Тайти, музыкант слепой,
Осведомлялся о тебе у друзей своих,

И те ему сказали, что ты в провинцию отправился.
Не могла поверить новости такой.
Так жесток, что обо мне совсем забыл.
Решив, что любви пришел конец,
Я с горя заболела.
Считаешь — лгу,
Тогда послушай, как бьется сердце у меня.

Р а с с к а з ч и к

Прижав его руку к груди,
От горя рыдает она.
Вели себя они как муж с женой.
И хоть мужчина Токубэй,
Но тоже залился слезами.

Т о к у б э й

Ты права, полностью права.
Но поступить иначе я не мог.
Поведай я всю правду —
Еще на большие страдания тебя обрек бы.
Сам так мучился,
Что меня не смогли б развеселить ни праздник Бон,
Ни Новый год, ни праздник Десяти ночей²⁸,
Приди они все разом.
Мои финансы совсем пришли в упадок.
Дела такие в отчаянье меня повергли.
И я отправился в Киото деньги доставать.
Сам удивляюсь, что жив еще.
А если жизнь мою переложить на драму,
Печальная история получилась бы.

Р а с с к а з ч и к

Замолкает Токубэй.

О - Х а ц у

В чем дело, что же раньше
Своей бедой со мной не поделился?
Наши тайны мы всегда друг другу поверяли
И не было причин скрывать.
Почему мне не доверился?

Рассказчик

К коленям его прижалась и заплакала горько.

Токубэй

Не плачь и на меня ты не сердись!
Мне нечего скрывать.
Уже все обошлось.
Расскажу свою историю.
Хозяин всегда был добр ко мне —
Ведь я его племянник.
Старался аккуратно вести торговлю,
Ни на мон не ошибался²⁹.
Однажды, правда, на имя дяди
Рулон шелка Кага³⁰, чтоб сшить на лето кимоно,
В кредит взял.
Но это было только раз.
А если бы понадобились деньги,
Его я мог продать,
При этом ничего не потеряв.
Хозяин так был удивлен моею честностью,
Что предложил жениться на племяннице своей жены
И дать в приданое два каммэ серебром³¹
И обещал устроить все мои дела.
Случилось это в том году.
Но мог ли изменить своим я чувствам?!
Согласия не дал.
Тем временем мать моя, вернее, мачеха,
Втайне от меня с хозяином договорилась,
С двумя каммэ домой вернулась.
Какой же я был глупец!
До последнего дня об этом сговоре не знал.
А с прошлого месяца все неприятности и начались:
Меня пытались женить.
Но я был тверд и заявил:
«Хозяин, предложение ваше более чем странно.
Вы знаете, что не намерен я жениться.
Зачем к согласью вынудили мою мать?
Слишком далеко зашли.
Более того, мне непонятно поведение племянницы.
Женившись на молодой девице,
К которой питаю лишь почтение,

Взяв ее приданое,
Всю жизнь зависеть буду от нее».
Как иначе мог за себя я постоять?
Отказом я ответил.
Покойный мой отец одобрил бы меня
И тоже сказал бы «нет»,
В этом я уверен.
От слов таких хозяин пришел в ярость:
«Причину истинную знаю:
Спутался с О-Хацу, или как там ее,
Из Тэмма-я в Додзима³², у реки Сидзими³³.
Поэтому на племяннице моей жены не хочешь ты жениться.
Теперь и я не желаю за тебя ее отдать.
Но ты обязан вернуть мне долг
До седьмого числа четвертого месяца.
Счета в порядок приведи
И убирайся, чтоб в Осака не было ноги твоей».
Держался я, как мужчине подобает,
Ответил «слушаюсь» и в провинцию уехал.
А мачеха не думала с деньгами расставаться.
Ничего не оставалось делать,
Как отправиться в Киото
В надежде деньги одолжить
У торговцев маслом в пятом квартале.
Хорошие отношения связывали нас.
Но, к несчастью, денег у них не оказалось,
Ни с чем вернуться мне пришлось.
Но родня мне помогла деньги у матери забрать.
Отдать их собирался и навсегда покончить с этим делом.
Понимаешь, почему не мог я встретиться с тобой?
Просто в Осака не было меня.
Скорее кости превратились бы в пыль,
А тело в воде размокло,
И я утонул бы, как раковина в реке Сидзими³⁴,
Нежели мысль допустил о расставании с тобой.

Р а с с к а з ч и к

Токубэй рыдает.
И О-Хацу еле сдерживает слезы любви и восхищенья.

О - Х а ц у

Сколько страданий ты перенес!

Как подумаю, что все из-за меня,
И счастливой и несчастной чувствую себя одновременно.
Почему же дядя запретил появляться в Осака тебе?
Ни кражи, ни поджога ты не совершил.
Я знаю выход: останься здесь.
Любовь свою мне докажи!
Случись, что вместе мы не сможем быть,
Кто помешает смерть принять нам,
Чтоб в жизни будущей не разлучаться?
Разве только в этом мире любовь наша может жить?
В Реку Трёх Путей или на Гору Смерти,
Взявшись за руки, пойдём!³⁵

Р а с с к а з ч и к

От волнения путала слова,
Слезами заливалась.

О - Х а ц у

Завтра седьмое число.
Деньги верни раньше срока,
Тем самым хозяина уважь.

Т о к у б э й

Так и собирался сделать.
Но в последний день прошлого месяца
Кухэйдзи, его ты знаешь, торговец маслом,
Попросил займы,
Обещал вернуть третьего числа.
Ему не отказал, ведь деньги нужны седьмого.
А он мне близок, словно брат.
Но вот и третье, и четвертое миновало,
Нигде его я не могу найти.
И вчера он тоже исчез куда-то.
Сегодня утром к нему собрался.
Но прежде надо клиентов обойти,
Чтоб к завтрашнему дню завершить дела.
Вечером найду его и все улажу.
Все будет хорошо.
Ты только не волнуйся.
Посмотри туда.

Р а с с к а з ч и к

Хацусэ далеко.
И Нанива не близко.
Там много храмов, всем известных
По звону колокольному.
Голос вечного Закона!
Если вечером весной
Придешь в храм Ямадэра,
То увидишь...³⁶
Кухэйдзи с дружками явился.

Т о к у б э й

Какое бездарное представление!
Не нахальство ль с твоей стороны, Кухэйдзи?
Бездельничаешь, по горам шатаешься.
Когда ж долг вернуть мне собираешься?
Уже все сроки истекли.

Р а с с к а з ч и к

За рукав Кухэйдзи он схватил.
У того лишь удивленье на лице.

К у х э й д з и

О чем ты, Токубэй?
Меня сопровождают жители этого квартала.
Мы встретились на Уэсио-мати,
Чтоб совершить паломничество в храм Исэ³⁷.
Немного выпили сакэ,
Сейчас домой идем.
Зачем хватаешь ты меня?
Успокойся!

Р а с с к а з ч и к

Снимает шляпу
И пристально глядит на Токубэя.

Т о к у б э й

А я спокоен.
Но ведь в прошлом месяце в последний день
Я дал тебе два каммэ серебром.
Верни мне их.

Р а с с к а з ч и к

Не успел Токубэй договорить,
Как Кухэйдзи смехом разразился.

К у х э й д з и

В своем ли ты уме?
Я не припомню, чтоб
Даже мелочь у тебя брал в долг.
Не обвиняй меня,
А то жалеть придется.

Р а с с к а з ч и к

Кухэйдзи руку освободил,
А спутники его, сняв шляпы,
Окружили Токубэя.
В лице тот изменился.

Т о к у б э й

Кухэйдзи, перестань!
В большом я затруднении сейчас.
Когда ко мне пришел, сказал,
Что не можешь оплатить счета,
Подумал я тогда:
Вот тот случай,
Когда друзья должны друг другу помогать!
Тебе я деньги одолжил,
Хотя сам в них нуждался.
Я доверял тебе,
Но сам ты настоял,
Чтоб написать расписку.
Ее ты дал, печать поставил.
Зачем пытаешься все это отрицать?

К у х э й д з и

Вот как! Взглянуть хотел бы на печать.

Т о к у б э й

Думаешь, ее боюсь я показать?

Р а с с к а з ч и к

Расписку из бумажника он достает.

Токубэй

Коль спутники твои
В квартале этом проживают,
Печать они узнают.
И дальше будешь отпираться?

Рассказчик

Расписку протянул,
Кухэйдзи ее хватает.

Кухэйдзи

Действительно, моя печать.
Никогда не думал,
Что на такую подлость ты способен.
Двадцать пятого числа я потерял печать.
Спрашивал у всех,
Но никто не находил ее.
Сообщил, что печать меняю.
Как ты мог спустя три дня
Ее поставить?
Печать ты подобрал, написал расписку,
Выманиваешь деньги у меня.
Преступником ты стал.
Заслуживаешь того, чтобы тебя лишили головы.
Но во имя старой дружбы я тебя прощаю.

Рассказчик

С этими словами расписку он бросает
И безразлично взирает на Токубэя.
Тот, разгневавшись, налетает на Кухэйдзи.

Токубэй

Ловко ты меня обставил!
Что же предпринять?
Могу ль позволить,
Чтоб так нагло меня лишили денег?
Так хитро все ты повернул,
Что, обратись я в суд,
Меня ж и обвинят.
Тогда силой свои деньги заберу.
Я, Токубэй из лавки Хирано, — человек чести.

Я не из тех, кто из-за денег,
Как ты, надувает друзей.
Держись, я начинаю.

Р а с с к а з ч и к

Он с кулаками на Кухэйдзи налетает.

К у х э й д з и

Ах ты наглый, мелкий лавочник!
Разом нахальство выбью из тебя.

Р а с с к а з ч и к

За грудки хватает Токубэя.
Сцепившись, друг друга награждают тумаками.
О-Хацу бросилась их разнимать.

О - Х а ц у

Прошу, кто-нибудь, остановите драку!
Это мой друг.
Где носильщики паланкина?
Почему не разнимаете вы их?
Ведь Токубэя изобьют!

Р а с с к а з ч и к

К собравшимся взывала,
Умоляла их помочь.
Но бесполезно было все.
А тут как раз клиент вернулся.
Мужланом грубым всего лишь был он.
Силой в паланкин О-Хацу затащил.

Г о с т ь О - Х а ц у

Вас могут зашибить.

О - Х а ц у

Пожалуйста, подождите!
О, как несчастна я!

Р а с с к а з ч и к

Двинулся паланкин,
Громкий плач О-Хацу доносился из него.
Сильная потасовка началась.

Токубэй один был против шестерых.
Числом они его превосходили.
Токубэя били, пинали ногами.
Всклокочены волосы, пояс развязан.
Он споткнулся и наземь упал.

Токубэй

Кухэйдзи, грязная свинья!
Не думай, что уйдешь живым.

Рассказчик

Пытается найти Кухэйдзи,
Но того и след простыл.
Сидит на земле и рыдает горько.

Токубэй

Стыдно людям в глаза смотреть.
Выходит, что я незаконно требую деньги.
Но ведь в моих словах обмана нет!
Как к брату относился я к Кухэйдзи.
Когда он деньги попросил,
Сказав, что гибель ждет его,
Коль не достанет их до следующего дня,
Я одолжил ему, полагая,
Что в трудную минуту он тоже выручит меня.
А если завтра не будет денег,
С собой покончу.
Он собственной рукой расписку написал,
Печать поставил,
А сейчас говорит, что потерял ее.
Все против меня он повернул.
Я опозорен, не жить мне больше.
Лучше бы во время драки забили меня до смерти!

Рассказчик

О землю бьется, заламывает руки,
Зубами скрежещет.

Токубэй

Ну, хватит слез!
Не пройдет и трех дней,
И я, Токубэй, иначе заставлю думать людей.
Всем в Осака я докажу, что чист душой.

Р а с с к а з ч и к

В дальнейшем смысл этих слов мы осознаем.
День к вечеру клонится.
Горожане сочувственно обступают Токубэя.

Т о к у б э й

Простите, я причинил вам беспокойство.

Р а с с к а з ч и к

С этими словами он поднял шляпу и надел ее.
В лучах заходящего солнца
Его лицо, мокрое от слез,
Казалось ещё печальней.
Подавлен он всем произошедшим.
И удаляется.

С реки Сидзими, где влюбленных так много,
Как на дне пустых ракушек³⁸,
Пронзая сердце, дует ветер любви,
Что ни ночь, освещая фонариком путь,
Темной дорогой любви влюбленные сюда крадутся.
Им в помощь светлячки, что светят круглый год,
И звезды, выглядывающие в дождливую ночь.
По мосту Умэда, мосту сливового поля, цветущего и летом,
Идут и простолюдин, и горожанин, понявший толк в любви:
Все спешат дорогами страстей.
Как оживлен Квартал Додзима Синти!³⁹

Печальная вернулась домой О-Хацу.
Тяжело на сердце,
Даже сакэ не пригубила,
Ничего ей не хотелось,
Только плакала она.
Пришли гейши и друзья.

П е р в а я г е й ш а

О-Хацу, говорят, что Токубэю досталось
За какой-то дурной проступок.
Это правда?

Вторая гейша

Мой гость сказал, что до смерти Токубэй избит.

Рассказчик

Наперебой рассказывали,
Что за мошенничество он арестован,
Но истины никто не знал.
Подобное сочувствие О-Хацу угнетало.

О - Ха ц у

Хватит! Чем больше слушаю я вас,
Тем больше моя душа страдает.
Умереть хотела бы.
Чувствую скорый свой конец.

Рассказчик

О-Хацу плакала.
Но вдруг, случайно выглянув в окно,
Увидела Токубэя.
Надвинув низко шляпу,
Он от людей скрывался.
Хотя был вечер,
О-Хацу тут же захотела выбежать на улицу.
Ее сердце радостно забилося.
Но в гостиной — хозяин и его жена,
У входа — повар,
А в кухне служанка хлопотала.
Много было людей.
Но все-таки она решилась.

О - Ха ц у

Что-то мне не по себе,
Постою у ворот.

Рассказчик

Спокойно к Токубэю подошла.

О - Ха ц у

Что произошло? Слухи разные до меня дошли.
От волнения чуть было не лишилась я рассудка.

Р а с с к а з ч и к

В лицо, которое скрывала шляпа, заглянула,
Заплакала. Он тоже залился слезами.

Т о к у б э й

Жертвой хитрого замысла я стал.
Чем больше буду сопротивляться, тем хуже.
Все против меня.
Этой ночью умереть готов. Я решился.

Р а с с к а з ч и к

Казалось, говорит его душа, что изболелась.

Г о л о с и з д о м а

О-Хацу, с нас довольно сплетен,
Быстро в дом!

О - Х а ц у

Слышишь, даже поговорить нам не дают.
Делай, как я скажу.

Р а с с к а з ч и к

Подолом своего кимоно его накрывает,
Во двор пробираются.
Токубэй под крыльцо залезает.
О-Хацу садится у входа,
Как ни в чем не бывало закуривает.
В этот момент Кухэйдзи приходит.
С ним несколько прихвостней,
Злых на язык, и слепой музыкант.

К у х э й д з и

Приветствую тебя, О-Хацу!
Ты так печальна.
Не желаешь со мною поразвлечься?
А вот и хозяйева!
Я так давно не видел вас.

Р а с с к а з ч и к

С наглым видом входит во двор.

Х о з я и н

Принесите табак и сакэ!

Р а с с к а з ч и к

Гостям старается хозяин угодить.

К у х э й д з и

Нет, спасибо. До этого мы выпили сакэ.
Кое-какие новости есть у нас.
Возлюбленный О-Хацу — Токубэй из Хирано-я —
Нашел мою печать и с помощью подделки
Вымогает два каммэ серебром,
Осмелился быть грубым по отношению ко мне.
К счастью для него, ушел я цел и невредим.
Слишком неосторожно будет,
Явись он сюда после того, что произошло.
Мои слова все могут подтвердить.
А если он придет и снова будет обвинять меня,
Ни слову не верьте.
Серьезно говорю —
Его не стоит принимать.
Рано или поздно
На виселице в Но или Табита⁴⁰ он кончит.

Р а с с к а з ч и к

Речь его убедительна была.
А Токубэй всем телом трясся и скрежетал зубами.
О-Хацу до него ногой дотронулась,
Чтоб успокоился и себя не выдал.
Хозяин молча слушал,
Не говорил ни «да» ни «нет» —
Ведь долго он Токубэю благоволил.

Х о з я и н

Принести табак?

Р а с с к а з ч и к

Сконфузясь, он выходит,
А О-Хацу заливается слезами.

О - Ха ц у

Я никогда Вам не поверю,
Какие бы красивые слова ни говорили.
Несколько лет с Токубэем я знакома.
Сокровенными чувствами делимся мы.
Не мог он обмануть.
Его самого провели.
Доверчивость его сгубила.
Но доказательств невинности, к сожалению, нет.
Смерть — один только выход у него.
Жаль, я не знаю, решится он умереть иль нет.

Р а с с к а з ч и к

Будто сама себе говорит,
А тем временем сигнал ногой Токубэю подает.
Он шиколотку ее сжимает,
Подтверждая, что перерезать горло себе готов.

О - Ха ц у

Знаю, знаю! Сколько ни живи,
А конец один.
Только смерть смоем позор!

Р а с с к а з ч и к

Кухэйдзи содрогнулся при словах О-Хацу.

К у х э й д з и

О чем ты говоришь, О-Хацу?
Почему он должен убивать себя?
Но коль решится он на это,
Своей заботой тебя я окружу.
Меня полюбишь, я полагаю.

О - Ха ц у

Как ты великодушен в обещаньях
Сделать меня своей любовницей!
А может, в благодарность,
Что проявил такое снисхождение,
Согласишься, чтоб жизни я себя лишила?
Могу ль я жить без Току?
Готов он умереть,

И я с ним тоже.
Тебя послушав, каждый поймет,
Что ты не более чем грязный вор.

Р а с с к а з ч и к

Молвив это, она ногой толкает Токубэя.
А он, слезами обливаясь,
Щиколотку ее сжимает.
Они друг другу ни слова не сказали,
Но сердца их бились вместе.
Никто не знал, как им было тяжело.
О-Хацу едва сдерживается,
Чтобы себя не выдать.
Настроение Кухэйдзи совсем испортилось.

К у х э й д з и

Тоскливо стало здесь.
Пойдем отсюда!
Нравы местных гейш совсем переменились!
Не любят богачей,
Что тратят денежки на них, подобно нам.
Двинем в Аса-я, по стаканчику пропустим,
Деньги промотаем —
Благо, их у меня полон кошелек.
А потом в постель!

Р а с с к а з ч и к

Грубо бранясь, Кухэйдзи уходит.
Хозяева слугам дают указанья.

Х о з я и н

Свет пора гасить.
К гостям идите.
О-Хацу, поднимись наверх!
Пораньше спать ложись!

О - Х а ц у

Хозяйка, никогда вас больше не увижу, прощайте.
И вы, служанки, прощайте!

Р а с с к а з ч и к

Про себя сказала это.
И с мыслями такими в спальню поднялась.

Так расставалась с ними она.
Но об этом позже все узнают.

Х о з я и н

Еду накройте котелком,
Чтоб мышь не забралась.

Р а с с к а з ч и к

Дом и ворота служанка закрывает.
Едва все улеглись,
Раздался громкий храп.
Такие короткие ночи,
Что О-Хацу и Токубэй помечтать не успели,
Как два часа пробило.
О-Хацу поверх белого кимоно-савана
Надела черное на вате,
Темное, как дорога любви.
На цыпочках к лестнице подошла,
Вниз посмотрела.
Токубэй, головой кивнув,
Дал ей понять, что он готов.
Недалеко спала служанка,
Ярко горел фонарь.
О-Хацу пальмовый веер принесла.
Взмахнула им, чтоб огонь погас,
Но дотянуться не смогла.
Приподнялась, и наконец ей удалось потушить его.
По лестнице спустилась,
Но было так темно,
Что ничего не видно.
Служанка заворочилась во сне.
А что, если проснется?
Они от страха задрожали,
Пытались во тьме друг друга отыскать.
Хозяин вдруг проснулся.

Х о з я и н

Что случилось? Эй, кто там?
Погас фонарь, зажгите!

Р а с с к а з ч и к

Служанка проснулась.
Сонные глаза потирая, встала.

С л у ж а н к а

Коробку для огнива не могу найти.

Р а с с к а з ч и к

Ее служанка искала,
А влюбленные, по голосу узнавая,
Где она, прятались.
Наконец, в темноте друг друга отыскав,
О-Хацу с Токубэем поспешили выйти.
Дверь только приоткрыли,
Как скрипнула она.
Пришлось им притаиться,
Удобный случай ожидая.
Служанка принялась высекать огонь.
Под этот звук
Токубэй дверь приоткрыл,
Никто и не услышал.
За руки они взялись,
Наружу выскользнули.
Друг на друга взглянули.
Чувство радости,
Что смогут вместе умереть, влюбленных охватило.
Жизнь им представлялась такой же быстротечной,
Как огонь, что высекают из огнива.

М и т и ю к и**Р а с с к а з ч и к**

Прощай, этот мир,
И ночь, прощай!
С чем сравнить нас, на смерть идущих?
Мы — иней, что на поле у дороги,
К бренности ведущей ⁴¹,
Тот иней, что с каждым шагом исчезает.
О, как печально это сновиденье
И наша жизнь в том мире, сну подобном!
Слышишь, бьет колокол?
Семь ударов — зарю возвещают,
А сейчас только шесть отзвучало —
И остался нам час в этой жизни.
С последним ударом покинем

Наш скорбный и суетный мир
И достигнем блаженства нирваны⁴².
Прощай, не звони одиноко так, колокол!
В последний раз глядим с тоской на вас,
Трава, деревья, небо!
А облака так равнодушно проплывают,
Бросают тень на гладь воды.
Созвездие Большой Медведицы
И Млечный Путь —
Известный мост влюбленных звезд⁴³ —
Все отражается в реке.

Токубэй

Вот этот мост Умэда-баси
Пусть станет переправой нашей,
Той переправой, что воздвигли
Сороки-птицы для влюбленных звезд.
И поклянемся стать, как две влюбленные звезды,
Супругами навечно!

О-Хацу

Да, да, всегда мы будем неразлучны!

Рассказчик

Обняв его, прижавшись ближе,
Так молвила она,
А слезы их в один поток сливались.
Вот-вот поднимется вода в реке.
В чайном домике через дорогу
Собрались гости и девицы.
Там горит фонарь, слышны голоса:
Толкуют о самоубийствах влюбленных —
Происшествиях этого года.
Тяжело на душе у влюбленных стало.

Токубэй

Ведь только вчера и даже сегодня
Мы болтали с тобою об этом,
Как о чем-то, для нас постороннем.
А завтра до нас доберутся
И будут судачить о нашем с тобой преступлении.

Вот так и по миру молва разнесется.
Что ж, пусть говорят!

Р а с с к а з ч и к

А тут и песня зазвучала:
«Отчего ты не берешь меня в жены,
А может, не хочешь?
Ну и не надо — так думала я,
Хоть думала, хоть горевала,
А счастье и миновало.
Ни единого дня, ни ночки единой
Я спокойно не скоротала,
И нет конца моим страданиям.
За что судьба послала наказание?
Неужели покинешь меня?
Ни за что не отпущу, никогда,
Лучше убей меня рукой своей.
А потом ступай поскорей.
Не пушу, не пушу!» —
Стонет девушка в тоске ⁴⁴.

Т о к у б э й

Из множества песен,
Что есть на свете,
Надо же — именно эта сейчас прозвучала
В такой вечер и час!
Но кто же поет?
Знать, и в прошлом страдали люди.

Р а с с к а з ч и к

Прижавшись друг к другу, горько рыдали они,
Моля, чтобы длилась чуть-чуть подольше эта ночь.
Но, бессердечные летние ночи,
Вы коротки, как всегда!
И вот уж петух поет,
Приближая минуту их смерти.

Т о к у б э й

Умрем там, в роще Тэндзин!

Р а с с к а з ч и к

И за руку О-Хацу взяв,
Он увлекает за собой ее.

Токубэй

Ночные вороны на плотине Умэда!
Завтра, быть может, мы добычей их станем.

О - Хацу

Поистине, вот диво-то!
Тебе сейчас 25, мне ж — 19⁴⁵.
И этот возраст роковой для нас.
Какой несчастный год!
О, это совпадение для нас, друг друга полюбивших!
Ведь это знак глубокой связи, возникшей между нами.
Молитвы, что возносила я богам и Будде,
Испрашивая счастье в этом мире,
Теперь я обращаю в грядущее: велите нам быть вместе.
Даруйте возрождение в единой лотосовой чаше!⁴⁶

Рассказчик

Сто восемь раз⁴⁷ отсчитывают пальцы, перебирающие четки.
И слезы, словно бусинки, приумножают их число.
Конца страданиям нет, но есть конец дороги.
Темно и смутно на душе у них. И так же темен лес.
И ветер завывает среди ветвей.
Так добрались они до роши Сонэдзаки.
Какое место выбрать им для смерти?
Здесь? А может быть, немного дальше?
Они шагают по траве. И падает роса,
Быстрее исчезая, чем человеческая жизнь...
О, этот бранный мир!
Он мимолетней молнии, сверкнувшей в небесах.
Но что такое там мелькнуло?

О - Хацу

Ох, я боюсь! Что это было?

Токубэй

То были души.
Я думал, что сегодня ночью
Одни с тобой мы будем умирать.
Но, видно, кто-то раньше нас задумал.
И кто б то ни был,
Пусть сопровождает

На Гору Смерти нас.
Наму Амида Буцу.
Наму Амида Буцу⁴⁸.

О - Ха цу

О, какое горе!
Ведь кто-то тоже этот мир покинул!
Наму Амида Буцу.

Р а с с к а з ч и к

И вновь она слезами залилась.

О - Ха цу

Сегодня ночью тоже умирают люди!
О, что за ужас!

Р а с с к а з ч и к

И хоть мужчина Токубэй, но он
Невольно пролил слезы.

Т о к у б э й

Два духа, что над нами пролетели, —
Ведь это мы с тобой!
То наши души.

О - Ха цу

Те два духа?
Выходит, мы уже мертвы?

Т о к у б э й

Мы крепко связали бы полы кимоно⁴⁹,
Когда б пришлось увидеть их в другое время...
Сейчас же поспешим навстречу смерти
В надежде поселиться с ними вместе в потустороннем мире.
Не ошибись, с дороги не сойди!

Р а с с к а з ч и к

Обнявшись покрепче, прижавшись друг к другу,
Упали на землю, и плачут, и плачут.
Горько на сердце у них!
Слезы слились в один поток,
Словно ветви сосны и пальмы,

От единого ствола растущих.
Здесь наступит конец их жизни,
Росе подобной.

Токубэй

Давай здесь умрем!

Рассказчик

Он развязывает пояс кимоно.
О-Хацу снимает слезами залитую одежду,
Бросает ее на ветви пальмы.
Метелочкой из листьев этой пальмы
Смахнет она теперь мирскую пыль,
Пыль мира скорби и тоски...
Блеснуло лезвие из рукава О-Хацу.

О - Хацу

Я захватила лезвие — настиги нас погоня,
Решила умереть во что бы то ни стало.
Но как мне радостно сейчас,
Что совершим задуманное вместе!

Токубэй

Как хорошо, что ты подумала об этом!
У меня теперь совсем спокойно на душе,
Раз ты тверда и не боишься смерти.
Но только одного мне б не хотелось —
Чтоб люди видели тела,
Обезображенные мукой смерти.
Давай себя привяжем к дереву
И с радостью воспримем смерть.
Кончина наша пусть прекрасной будет—
Второй такой на свете не сыскать!

О - Хацу

И я того бы пожелала.

Рассказчик

О горе! Смела ли она подумать,
Что этот пояс бледно-голубой
Сослужит ей такую службу?

Она растягивает пояс за концы
И бритвой разрезает пополам.

О - Ха цу

Вот и готовы две половинки.
Но мы с тобой вовеки будем вместе!

Р а с с к а з ч и к

И сели на землю они.
Тогда он, плотно обмотав ее,
Привязывает к дереву, да крепко так,
Что двинуться она никак не может.

Т о к у б э й

Ну, как я привязал тебя?

О - Ха цу

Все прекрасно!

Р а с с к а з ч и к

Она глядит на мужа своего,
И он с нее не сводит глаз.
С рыданием оба восклицают:
«Вот он, конец несчастной нашей жизни!»

Т о к у б э й

Нет, я не должен плакать.

Р а с с к а з ч и к

И голову подняв, простер в молитве руки.

Т о к у б э й

Еще ребенком малым я потерял отца и мать,
И воспитал меня и вывел в люди
Мой дядя, он взял заботы на себя.
И я страдаю от того, что, умерев сейчас,
Не отплачу ему за все благодеянья.
И более того, своею смертью
Я принесу ему немало новых огорчений.
Прости же, дядя, все мои грехи!
Родители мои, я скоро вас увижу,
Встречайте же меня, отец и матушка!

Р а с с к а з ч и к

...Рыдая, молвил он.
Тем временем О-Хацу,
Сложив в молитве руки, изрекла:

О - Х а ц у

Как я завидую, что ты увидишь
Отца и мать в загробном мире!
Мои же здравствуют на этом свете.
Когда теперь я снова встречусь с ними?
Весною получила весточку из дома,
Но с прошлой осени, с ее начала, не видела я их.
А завтра слух о смерти нашей
Дойдет до мест родных.
Что будет с ними?
Какое горе принесу своим я близким!
Отец, мать, братья, сестры,
Прощаюсь с вами в этом мире я.
О, если б мысли донеслись мои до вас!
О, если б к вам явиться в сновиденье!
О, матушка любимая! О, дорогой отец!

Р а с с к а з ч и к

Так со слезами говорит она
И, содрогаясь телом всем, рыдает в голос.
Ручьем льются слезы из глаз ее любимого.
Тысячи, десятки тысяч было тут причин
Для слез и горя.

О - Х а ц у

К чему слова!
Скорей, скорей, убей меня!

Р а с с к а з ч и к

Она торопит смерти миг.

Т о к у б э й

Да, хорошо!

Р а с с к а з ч и к

Рывком он обнажает свой кинжал.

Токубэй

Вот час настал.
Наму Амида, Наму Амида.

Рассказчик

Воскликнул он, но дрогнула рука.
Мог ли он сразить кинжалом ту,
Которую в течение стольких лет обнимал,
Делил с кем ложе, любил
И называл своею милой, дорогой!
Рука дрожит, в глазах темнеет,
Решимость покидает.
Собравшись с духом, в руки взяв себя,
Вонзает он кинжал.
Но все сильнее дрожь,
И острие кинжала соскользнуло,
Сверкнуло пред глазами — раз, два, три! —
И, наконец, в горло входит.

Токубэй

Наму Амида Буцу. Наму Амида Буцу.

Рассказчик

Все глубже погружает он кинжал,
И вот — нет больше жизни в ней!
Увидев это, совсем теряет силы он
И простирает руки к своей любимой.
Из всех мирских страданий
Муки нет страшнее!

Токубэй

О горе! И я здесь не останусь.
Последую за ней.
Дыханье наше пусть прервется вместе!

Рассказчик

И он хватает лезвие,
Вонзает с силой в горло по самую рукоять
И поворачивает там раз, другой...
Взгляд стал мертв,
Мучительно дыханье — вот-вот прервется!

И вместе с утренней зарей
Душа навеки отлетает...
Кто мог поведать нам об этом?
Быть может, ветер, что над рощей Сонэдзаки дует,
Донес сию историю до нас?
И знатные, и низкого происхожденья люди
Молитвы вознесли за упокой их душ.
И, несомненно, в будущем
Им суждено стать буддами.
Любовь же их поистине
Пример достойный нам собой являет.

БАРАБАН ВОЛН ХОРИКАВА



Действующие лица

Огура Хикокуро, самурай.

О-Танэ, его жена.

Миядзи Гэнъэмон, учитель игры на барабане.

О-Фудзи, младшая сестра О-Танэ.

Бунроку, приемный сын Хикокуро, брат О-Танэ.

Ясобэ Юказмон, самурай.

Юра, младшая сестра Хикокуро.

Монах.

Рин, служанка О-Танэ.

Самурай, гость Гэнъэмона.

Слуги, пажы, служанки, соседи, жители города.

ДЕЙСТВИЕ I

Р а с с к а з ч и к

Да! В течение трех лет
Проходили дни...
Одинок в челноке
Юкихира плыл.
Наслаждался луной
В Сума-но-ура,
В Сума-но-ура...
Ночью черпавших прилив
Дочек рыбака,
Двух сестер себе избрав, —
Имена им дал:
«Мурасамэ» — имя то
И — «Мацукадзэ!»

Ибо с осенью они
Тесно сплетены...
И привычное к луне платье рыбаков, —

Мацукадзе

То, в котором ночью мы
Добывали соль,
На блестящее сменил —
Тонкой кисей¹.

Там рыбацки в пропахнувшей солью одежде.
Здесь хозяйка хлопочет за сушкой белья.
Муж ее далеко в Эдо, у сёгуна² службу несет.
Радость какая! На помощь подоспела О-Фудзи, сестра.
Подвязав рукава шнурками, вдвоем
Крахмалить, выжимать одежду они принялись.
Слегка намокли их рукава.
Как сестры привлекательны!
Теперь понятно, что красота их на устах у клана.

О-Танэ

О-Фудзи, служи так, чтобы хозяин был доволен, угождай ему.
У меня есть муж, и я знаю это из собственного опыта. Мы с ним
с детства были предназначены друг другу. Я чувствовала себя такой
счастливой во время свадьбы! Это ни с чем нельзя сравнить. Но как
плохо быть самураем низкого ранга! Хикокуро каждый год должен
отбывать службу при дворе сёгуна. Даже когда он здесь, ежедневно
обязан являться в замок, а десять дней в месяц нести там караульную
службу. Мы и ночью не можем поговорить, как подобает супругам.
Мой муж — самурай по духу. «Если не буду так служить, не смогу
продвинуться», — твердо говорил он. Но я никогда не забуду его
лицо, когда мы расставались прошлым летом. Оно и сейчас передо
мною. Тогда он сказал: «Не увижу тебя до следующего мая. Береги
себя, смотри за домом». Я и сейчас как будто ощущаю его взгляд, его
лицо перед моими глазами. Наша любовь неизменна. *(О-Танэ натя-
гивает веревку, привязав ее одним концом к ветке сосны, вешает одеж-
ду, закрепив ее прищепками. Занявшись работой, она старается ото-
гнать печальные мысли. Младшая сестра смеется.)*

О-Фудзи

Сестрица, ты требуешь слишком многого. Даже мне, у которой
никогда не было мужа, приходится немало сносить. В замке, где я

сейчас служу, такие строгие порядки! Мне запрещено оставаться на ночь даже у родителей. Ты бы не вынесла такого. А люди смеются.

О - Т а н э

Послушай, в доме урок музыки, обучают игре на барабане. Не говори так громко. Тс-с-с... *(О-Танэ натягивает кусок ткани, подходит к двери и заглядывает в щелку. Сердце ее трепещет в такт ударам барабана. Она забывает о муже. И тут до ее слуха доносятся последние слова песни:)*

Ах, подарок твой
Ныне стал врагом моим!
Если бы не он,
То, наверно, хоть на миг
Позабыть могла...³
Поэт был прав — подарки будоражат наши мысли.

О - Т а н э

Я так рада возвращению мужа! Бегу встречать его. *(Кидается к дереву.)*

О - Ф у д з и

Постой, сестрица, в своем ли ты уме? Это же сосна, что растет во дворе. Хикокуро в Эдо. Ты явно вне себя. *(Стыдит старшую сестру.)*

О - Т а н э

Глупышка, разве я с ума сошла? Здесь, в Инаба, я томлюсь без мужа. Услышав шум ветвей, думаю, что он вернулся. Это мое единственное утешение. Послушай песню, что исполняют на барабане. Она дает мне надежду.

Сейчас я далеко — в провинции Инаба.
О, если б знать, что не горные сосны, а ты ждешь меня,
Я тотчас поспешила б в столицу⁴.
Эти грезы — о соснах перевала Инаба.
Ведь здесь, у лукоморья Сума, они — совсем иные.
А если Юкихира вернется, войду я в тень сосны.
О, эта милая сосна на морском берегу!
Твой ствол изогнут, изранены ветви,
Стоишь ты на семи ветрах.
Когда муж вдали от меня,
Тоскую в одиночестве.
Лишь звуки барабана утешают мне сердце.

Ветер вести принес о возвращении мужа с востока.
Он так прохладен!

Р а с с к а з ч и к

Она стирает и вывешивает шелковые хакама⁵, дающие телу прохладе. На весеннем ярком солнце они быстро высохнут.

О - Т а н э

Я рада, что работа спорится. Подожду возвращения мужа из Эдо под шелест ветвей сосны. *(Она успокаивает себя. Из дома ее зовет сын Бунроку.)*

Б у н р о к у

Послушай, мама, ты знаешь моего учителя игры на барабане Миядзи Гэньэмона? Я уже позанимался. Ты не желала бы познакомиться с ним?

О - Т а н э

Да, давно хочу, но была занята, вешала белье и задержалась. *(Она развязывает тесемки на рукавах, поправляет одежду и входит в гостиную. Гэньэмон тут же склоняется в почтительной позе.)*

Г э н ь э м о н

Я живу в Киото, в Хорикава, в Симотатиури. Я устаивался чести учить игре на барабане самураев из вашего клана. Сюда приехал по собственному желанию, мои ученики готовятся к службе при дворце. Живу на одном месте по году или по полгода, иногда по пять или по три месяца, но до сих пор не встречался с вашим мужем Хикокуро. Недавно ваш сын Бунроку выразил желание учиться играть на барабане, я согласился взять его в ученики. Он очень способный, и представляю себе, как гордится им матушка. *(Он необыкновенно учтив. О-Танэ с улыбкой кланяется.)*

О - Т а н э

Назвав меня матушкой, вы тем самым набавляете годы мне и Хикокуро. На самом деле Бунроку мой младший брат. Муж усыновил его. Жалованье у нас небольшое. Сейчас Бунроку на службе у одного господина. Я вас прошу, учитель, обучите игре на барабане, и мы отдадим его в дом князя. Муж сейчас далеко, но дед очень об этом просит. А в мае, когда вернется вместе с князем мой муж, Бунроку покажет, чего достиг. Прошу вас, научите его играть!

Рассказчик

Она грациозно вела с ним беседу. Ее движения отличались изяществом, манеры элегантностью. Ни один из знатных жителей столицы не отказался бы иметь такую жену. Никто даже не догадался бы, что она выросла в горной провинции Инаба. Вместе с ней вошла О-Фудзи.

О - Фудзи

Я — Фудзи, младшая сестра О-Танэ. Служу в доме князя. Мы благодарим вас за доброе отношение к Бунроку. Хикокуро, муж моей сестры, в отсутствии, он на службе у князя. Его дом тесен, так что приходится здесь, у родителей, и стирать, и готовить. Бунроку тут же должен брать уроки. Конечно, это не очень удобно. Когда вернется Хикокуро, он, думаю, позовет вас в свой дом. *(Служанке.)* Эй, подайте гостю сакэ. Отец дома? У нас только одна служанка, да и та из деревни. Когда приходит хотя бы один гость, в доме полная неразбериха. Поистине нам стыдно. Да-да, вот так. *(Улыбнувшись, она кланяется. По красоте она не уступает старшей сестре.)*

Гэнъэмон

Нет, нет, не беспокойтесь. *(Пока они раскланиваются, служанка расторопно подает сакэ и закуску. О-Танэ любит выпить.)*

О - Танэ

О, это мне по вкусу. Мой отец всего лишь ронин⁶ и у нас не очень обильный стол, зато в утешенье есть сакэ.

Гэнъэмон

Вы так заняты, но все же нашли для меня время, за что я вам очень признателен. Начнем с вас.

О - Танэ

Нет, сначала гость, не беспокойтесь, ни к чему церемонии.

Гэнъэмон

Тогда пусть первым будет Бунроку.

Рассказчик

И он предложил ему чашку, но недаром О-Танэ любила выпить — она тут же перехватила ее.

О - Танэ

Обязанность матери — проверить, хорошо ли подогрето сакэ.
(Она берет чашку и пьет. Затем передает ее Бунроку.)

Бунроку

Никогда еще не пробовал сакэ. (И он едва пригубил его.) Прошу прощения, учитель. (Наклоняется и учтиво передает чашку учителю.)

Рассказчик

Гэньэмон, происходивший из благородной семьи, пробовал сакэ, как и подобает, причмокивая губами.

Гэньэмон

Ох, как вкусно, как вкусно! Я не любитель выпивать, но понемножку пью с удовольствием. Где бы я ни был, везде пробую сакэ, но даже сакэ из Киото не сравнить с этим. И цвет хорош, и вкус, я поражен выбором вашего мужа.

Рассказчик

Он умел вести себя, как и подобает гостю. Но все хорошо в меру. Беда тому, кто не видит будущего.

Гэньэмон

Теперь твоя очередь, Бунроку.

О - Танэ

Я, его мать, составлю вам компанию. (Она берет чашку с сакэ и выпивает ее.) Если вам понравилось сакэ, выпейте еще. (Она нали-
вает ему одну за другой. Гэньэмон даже не успевает ставить чашку на
столик.)

Гэньэмон

С удовольствием еще выпью. (И выпивает единым духом. Затем
возвращает чашку Бунроку, который и на этот раз едва коснулся ее
губами.)

Бунроку

Извините за дерзость, я предложу сакэ тетушке. (Он хочет от-
дать сакэ, так и не выпив его.)

О - Т а н э

Что такое, почему? Где же твое гостеприимство? Выпей чашечку, я составлю тебе компанию. *(Она наливает себе полную чашку и выпивает сакэ.)* Я рада, что могу выпить вместе с сыном. Давай выпьем, чтобы все было хорошо у нашего отца, который в Эдо. Присоединяйтесь к нам. *(Она предлагает выпить еще Гэнъэмону.)*

Г э н ъ э м о н

Вы, я вижу, совсем мало пьете. Простите за фамильярность, я хотел бы посмотреть, на что вы способны. *(И он протягивает ей сакэ. При этих словах О-Фудзи встревожилась.)*

О - Ф у д з и

Ну нет, сестрица много не пьет. Последнее время она плохо себя чувствует. О-Танэ, перестань, достаточно.

Р а с с к а з ч и к

Так она со своей стороны пытается остановить сестру, но О-Танэ не слушается, а, наоборот, упрямится.

О - Т а н э

Что ты говоришь? У нас нет закуски, но самое лучшее, что я могу предложить нашему гостю, — это еще выпить.

Р а с с к а з ч и к

Под этим предлогом она сама идет на кухню и приносит бутылочку сакэ. Гость тоже оживился, запел, подыгрывая себе на барабане.

Г э н ъ э м о н

Вот это для меня.

Р а с с к а з ч и к

Они передавали бутылочку друг другу. Все было превосходно. Прекрасный пир вечных друзей⁷. Они выпили несколько чашек сакэ. День клонился к вечеру. Из замка, где служит О-Фудзи, пришел слуга.

С л у г а

Госпожа О-Фудзи, я пришел проводить вас. Идемте, ворота скоро закроют.

О - Фудзи

А, это ты, Какудзо. Спасибо, что пришел. Прощай, сестрица. Извините, господа, я ведь на службе и не вольна собой распоряжаться. Надеюсь, мы еще увидимся. *(С этими словами она удаляется.)*

Бунроку

(Скромно.) Я живу в доме господина, сегодня вечером у него должны быть гости. Мне тоже пора. Учитель, не будете ли вы так любезны подождать возвращения моего дедушки Тюдая?

Гэнъэмон

Я так и сделаю. Но мне неудобно здесь оставаться. Я уйду в другую комнату. *(Смутившись, он покидает гостиную. О-Танэ провожает Бунроку.)*

О - Танэ

Иди домой и скажи дедушке, чтобы возвращался. Мне тоже пора. Пусть дедушка пошлет за мной Рин.

Рассказчик

Бунроку со словами: «Хорошо, передам» отправился в дом господина.

Пора ворота запирасть — час поздний.
На окраине города дом стоит.
Хозяйка молодая грустит о муже,
Который далеко на востоке.
В надежде поднять настроенье
Хочет выпить сакэ.
Пока еще не видно, что она навеселе,
Хотя пылают щеки.
Поправляя прическу, в зеркало смотрит.
Мелькает чье-то отражение — загадочное очертанье.
Не муж ли вечером вернется?
Но это был Юказмон Ясобэ, того же клана самурай.
Он занемог и разрешение получил от князя
Не ездить в Эдо.
Сейчас явился без слуги, один.

Юказмон

Я пришел проведать вас. *(О-Танэ в испуге отскакивает от зеркала.)*

О - Т а н э

Отец как ушел с утра, так все его нет. *(С этими словами она уже собирается уйти во внутренние комнаты, как вдруг он обнимает ее.)*

Ю к а э м о н

Я знал, что Тюдаю нет дома, поэтому и пришел. У меня нет дел к вашему отцу, я давно сгораю от любви к вам. Но как лодке мешают волны, так и я боюсь людских глаз. Если бы в этом году я отправился служить в Эдо, то мои дела пошли бы на лад. Но я отказался от мысли продвинуться по службе и решил: лучше притворюсь больным, подам прошение, но останусь здесь, подле вас. Как вы смотрите на это? Моя болезнь — мнимая и в то же время нет. Я действительно болен. Любовь — вот причина недуга. Прошу маленькую дозу лекарства — вашей ласки. Молю вас! *(И он еще крепче сжимает ее в своих объятиях. О-Танэ немного пьяна.)*

О - Т а н э

Перестаньте, это дерзость! Я не позволю. *(Она вырывается и отбегает от него, от страха шевелятся ее волосы, она вся дрожит.)* Мерзкое животное, затесавшееся среди самураев! Считаешься другом Хикокуро! А ведь то, что ты добиваешься его жены, — это против законов человеческого общества. Все в нашем клане будут презирать тебя. Если об этом узнает князь, тебя ждет гибель. Ты не понимаешь этого? Я — жена Огура Хикокуро, жена самурая! Не вздумай разозлить меня, еще пожалеешь об этом! О сегодняшнем случае никому не скажу. А теперь уходи.

Р а с с к а з ч и к

Она выливала на него всю свою злость.

Ю к а э м о н

Я готов к тому, что люди будут осуждать меня, буду сгорать от стыда. Но если вы отвергнете меня, я здесь же убью вас, а потом и себя. И пусть от Киото до Осака распространится слух о самоубийстве влюбленных. Пусть мы вместе умрем позорной смертью.

Р а с с к а з ч и к

Он обнажил меч и схватил О-Танэ за ворот кимоно.

Ю к а э м о н

Так не согласна?

Р а с с к а з ч и к

Он угрожал ей. Женское сердце чувствовало, что он не лжет, и тогда ей стало обидно от мысли, что умрет позорной смертью. Ее будут обвинять в том, в чем она совсем не виновата. Тогда она решила: «О, если обмануть его!»

О - Т а н э

Вы говорите правду?

Ю к а э м о н

Если лгу, пусть князь проклянет меня, и я паду на поле брани от руки простого воина.

О - Т а н э

Как же могу внять вашему чувству? Я вела себя так, поскольку это дом моего отца. Если он сейчас вернется, что же мы будем делать? Отложим хотя бы до завтра. Вечером тайком приходите ко мне, мы найдем общий язык, я развею ваши сомнения.

Р а с с к а з ч и к

Она с нежностью погладила его по плечу. Недалекий Юкаэмон был обманут одним лишь словом. Он был тронут до слез.

Ю к а э м о н

Как вы добры! Знаю, бессовестно с моей стороны просить о чем-либо, но я хотел бы сейчас, здесь... *(Он хватает ее.)*

О - Т а н э

Вы неразумны.

Р а с с к а з ч и к

Она выскальзывает из его объятий. За стеной Гэнъэмон ударил в барабан, раздался его голос:

Г а н ъ э м о н

Дьявол похоти рвет мое сердце.

Дьявол похоти рвет мое сердце.

Я вижу своего возлюбленного на Горе Мечей

И кричу от радости.

А когда я стала карабкаться к нему,
Мечи пронзили мое тело,
Камни раздробили мои кости.
О, как здесь страшно!⁸

О - Т а н э

Ой, жутко! Нас подслушали. (*Юказэмон пугается.*)

Ю к а з э м о н

Все, что я говорил сейчас, — шутка, ни слова правды!

Р а с с к а з ч и к

На ходу прощаясь, спешит на улицу и исчезает. Бедная О-Танэ готова провалиться сквозь землю от стыда.

О - Т а н э

Какой позор! Гость из Киото слышал весь разговор и не догадался, что это обман. В душе он презирает меня. У него в клане полно знакомых. Если он разнесет слух, что же мне делать?

Р а с с к а з ч и к

Сердце ее учащенно билось, она была не в силах справиться с волнением. Позвала служанку и велела подогреть сакэ.

О - Т а н э

Закрой ворота, пора ложиться спать.

Р а с с к а з ч и к

Наливает сакэ и пьет в одиночестве, чтобы забыться. Только мысли о муже она не могла отогнать. На веранде, озаренной лунным светом, который кажется еще тусклее от слез, застилавших ее глаза, раздались шаги.

О - Т а н э

Это вы, Гэнъэмон? Куда идете?

Г э н ъ э м о н

В доме остались только женщины, это неудобно. Я ухожу. (*Собирается покинуть дом, она хватается за рукав.*)

О - Т а н э

Значит, вы слышали, что здесь произошло? Это неприятно, ужасно. У меня муж Хикокуро, не могла же я серьезно говорить о таких вещах! Я пообещала, чтобы избежать неприятностей. Не говорите никому, прошу вас, молчите. От всего сердца заклинаю вас!

Р а с с к а з ч и к

В мольбе сложила руки и заплакала. Гэнъэмон не знал, что делать.

Г э н ъ э м о н

Я слышал и не слышал. Мне было неудобно подслушивать, и я запел — может быть, и стал бы говорить, но не о чем. Я никому не расскажу. Правда, шила в мешке не утаишь! Я вообще не любитель болтать лишнее, да не знаю, какие слухи распустят люди. *(С этими словами хочет вырваться,, но она удерживает его.)*

О - Т а н э

Как вы безжалостны! Вы молодой мужчина, я тоже молода. Если бы даже то, что слышали, — правда, человеческая природа требует, чтобы вы молчали. Если я позволю вам уйти, то не буду спокойна. Мы обменяемся чашками сакэ в знак вашего молчания. *(Она достает темное сакэ сорта дзя и наливает большую чашку и тут же осушает. Затем наливает ее наполовину и предлагает Гэнъэмону.)*

Г э н ъ э м о н

Странно предлагать ту же чашку, из которой сама выпила. *(Он послушно берет и выпивает. О-Танэ совсем опьянела, крепко хватая его за руку.)*

О - Т а н э

Вы разделили чашку сакэ с замужней женщиной, а потому тоже впали в грех. Теперь будете молчать. *(Он в смятении кинулся было к двери, но О-Танэ тут же задерживает его.)* Совсем не знаете толка в любви, какой же вы суетливый!

Р а с с к а з ч и к

Она обняла Гэнъэмона и стала развязывать пояс, обнажая его грудь. Сакэ оказало свое действие и на Гэнъэмона. Они сближались

в объятиях, началась настоящая любовь, о которой они и не помышляли...

О - Т а н э

Теперь ты понял, что никому нельзя рассказывать?

Г э н ъ э м о н

Я думал, что меня это не касается, а сейчас сам вовлечен в эту историю. Как могу не скрывать того, что случилось!

Р а с с к а з ч и к

Он открыл сёдзи, они задремали, разделив одну подушку. Начало их связи стало прологом всех несчастий, это был печальный союз.

Приближалась ночь. Наруюма Тюдаю, отец О-Танэ, вернулся один, без слуги и стал громко стучать в ворота. О-Танэ тут же отрезвела и проснулась от шума. Она оглядела себя — шнурки кимоно были развязаны; постель, где спала с мужчиной, в беспорядке.

О - Т а н э

Боже милостивый! Как стыдно! Припоминаю, как я специально соблазнила его, чтобы он не распустил слух о домогательствах Юкаэмона. Да, хорошо помню. Была пьяна. Не уверена, что это не сон. Сестра предупреждала меня, но я ее не послушалась. Не могу и подумать о своем муже: осквернила себя, коснувшись чужого мужчины. О, как стыдно! Измена — самый большой грех, который только может совершить женщина в этой жизни. Я замарала доброе имя моих родителей и брата. Как печально! А что, если это сон?

Р а с с к а з ч и к

Она захлебывается в слезах. Гэньэмон просыпается от ее плача и приподнимается. Пьяным он поступился мужской честью. На минуту их взгляды встретились, им стало не по себе, опустили головы, стыдась посмотреть друг на друга. Тюдаю потерял терпение и стал стучать в ворота еще сильнее.

О - Т а н э

Если мой отец узнает, остается только убить себя. Как быть?

Р а с с к а з ч и к

Она искала, куда бы спрятаться, случайно натолкнулась на спящую служанку, та вскочила совсем голая.

Служанка

Вор забрался ко мне за пазуху и надругался над моим белоснежным телом.

Рассказчик

Она расшумелась. Погас фонарь. Мрак дороги любви. У ворот раздался голос: «Откройте, откройте», — и вновь застучали. И О-Танэ, и Гэнъэмон тряслись от страха. Он, прячась, шел за ней, держась за руку. О-Танэ отодвинула щеколду и спросила: «Это ты, отец?» Но то был не Тюдаю, а Юкаэмон. Он закрыл свое лицо. Юкаэмон протянул руку и крепко схватил О-Танэ и Гэнъэмона за рукава.

Юкаэмон

А, прелюбодейка! Поймал с поличным.

Рассказчик

Узнав его голос, О-Танэ со словами «боже мой!» тут же закрыла калитку. Но Юкаэмон ни за что не выпускал рукава. Тогда Гэнъэмон выхватил меч и отсек материю. Открыв калитку, он тут же бросился бежать. Юкаэмон сунул рукава за пазуху кимоно, отворил ворота, вошел.

Юкаэмон

Вы так неприветливы со мной, но почему же позволяете кому угодно развязывать шнурки вашей нижней одежды? Если хотите, чтобы я хранил это в тайне, то позвольте мне оказать милость этой же ночью.

Рассказчик

В темноте Юкаэмон шарил руками в поисках О-Танэ, он был ужасен, искал, искал и наткнулся на голую служанку.

Юкаэмон

Вот ты где! Теперь ты моя.

Рассказчик

Он обнял ее, а служанка, которая в темноте хорошо ориентировалась, прыгнула в постель.

Юкаэмон

Вот хорошо, спасибо.

Р а с с к а з ч и к

Он натянул одеяло и стал укладываться рядом с ней. Служанке не по душе были его приставания, и она начала сопротивляться. С улицы раздался голос Рин, служанки О-Танэ.

Р и н

Я пришла проводить госпожу О-Танэ. *(Она входит, держа в руке фонарь, при свете которого Юкаэмон видит, что рядом с ним служанка.)*

Ю к а э м о н

Фу, как противно, унизительно! Я чуть было не оскоромился, да еще такой дрянью.

Р а с с к а з ч и к

Он побежал без оглядки. Ночной обман был прекрасен!

ДЕЙСТВИЕ II

Прекрасна лошадь!
 На ней тюки с поклажей.
 Подушки в семь рядов, а наверху сиденье:
 С гнутой спинкой, и ножки крест-накрест.
 На нем восседает князь молодой.
 Сто ри — протяженность дороги Кайдо,
 По которой процессия движется в красочном шествии.
 Вот воины с копьями обнаженными
 И мечами в виде серпа,
 И воины с копьями острыми в форме креста на конце,
 А на копьях и шлемах выются алые яков китайских хвосты.
 Богатый наряд — ярко-красных тонов.
 Сразу видно: не обычный народ — самураи,
 Утонченна их пища — едят они окуней⁹.
 У слуг в руках ножны для копий,
 Отверстия их — словно чашки с сакэ,
 К которым они приложились с утра.
 А может, кому-то напомнят они
 Кабура¹⁰ с круглыми головами.
 Так шли, отряхивая белый снег
 Со склонов Фудзи и Асама.

Дорога длинна, как длинны рукоятки копий,
А сложив их в один, можно измерить и путь.
Петушиными перьями украшены ножны.
Лошади из Мотидзуки¹¹ отправлены к западной заставе.
Цок-цок-цок — отдается в сердцах тех,
Кто на вьючных сидит лошадях.
Так бывает в ночном дозоре.
Среди конных — инспектор, начальник отряда
И церемония дворцовых распорядителей.
Мир и покой на земле и на море, ветер утих.
«Смотрите, — прохожий взывает, —
В свите и врач, и постигший ученье Конфуция старец;
Охраняют их слуги, а в руках у слуг алебарды».
Все глазуют на дивную свиту —
И книжник, и нетронутый знаньем невежда.
Бесконечна процессия из шестов и палаток,
Бамбуковых, пальмовых луков
Причудливых форм и окраски,
Колчанов, стоек для шлемов, ящиков для доспехов
И чехлов со стрелами острыми.
Кто-то скажет: «Недавно отправились в Эдо,
А минул уж год, как прощались с местами родными.
Служба прошла хорошо, и по всем правилам церемоний
Возвращались они, захватив с собой семь регалий:
Бамбуковую шляпу на шесте, зонт с длинной ручкой,
На попоне лошади князя эмблема —
Сокол, свернувший крылья, шипы каштана»¹².
Гарцует князь. Ржут кони, почуяв запах родины.
А замыкают процессию два копыеносца.
Далеко от столицы владения князя.
И так радостна весть о возвращенье в родные места!
У князя, исполняющего долг, достойные вассалы.
Открыты новые бочонки с сакэ.
Въезжает князь в свои владенья,
Где подданные славят его.
О, родная земля! Здесь прожили
Десятки тысяч поколений.
Да будет вечна она!
И, как повелось, вся свита,
Будь то знатный самурай иль просто воин,
Отправили дары своим родным,
Напоминая им о возвращенье.

Среди прибывших был и Огуро Хикокуро.
 В знак многолетней службы его особо одарили:
 В награду дали нескольких пажей.
 И не было предела радости его
 От предстоящей встречи с сыном, сестрами, женой.
 Попутчиком его был муж сестры
 По имени Масаяма Сангобэй,
 Что ведал княжескими лошадьми.
 Послал тот О-Танэ подарок.
 Вручил его посланник со словами:
 «В дороге все прошло благополучно,
 И скоро после разлуки долгой вы с мужем встретитесь.
 Я разделяю вашу радость.
 Примите незначительный подарок — пеньку¹³ из Канто¹⁴.
 И хоть пенька плохой подарок, но к месту —
 Узнал, что госпожа без мужа пряла пеньку.
 Вот почему решил преподнести ей дар не столь достойный».

Р а с с к а з ч и к

Не успел он это произнести, как О-Танэ воскликнула: «А этот подарок от кого?»

П о с л а н н и к

Это подарок от какого-то господина для госпожи О-Танэ.

Р а с с к а з ч и к

Каждый раз, когда она получала подарок, сердце ее замирало от страха: не догадался ли муж? Но, взглянув на него, не заметила и тени подозрения.

Х и к о к у р о

Помоги распаковать вещи, я должен каждому выбрать подходящий подарок. Да, забыл, прежде всего я отблагодарю моего тестя. Эй, эй, принесите хакама. *(О-Танэ идет во внутреннюю часть дома. Разминувшись с ней, в комнату входит О-Фудзи и хватает Хикокуро за рукав.)*

О - Ф у д з и

Хикокуро, вы бессердечный человек! Почему вы мне не отвечали на мои письма, посланные вам в Эдо? Я хорошо подумала и подробно написала обо всем. Хотите вы этого или не хотите, но должны понять.

Рассказчик

Она сунула за пазуху его кимоно запечатанное письмо. Хикокуро нахмурился.

Хикокуро

Вы что, сошли с ума? Действительно, когда я собирался жениться на вашей сестре, шел разговор, не выдать ли вас за меня замуж вместо нее, но из этого ничего не вышло, мы поженились с вашей сестрой. С тех пор прошло больше десяти лет, мы воспитываем приемного сына. И как бы вы ни мечтали обо мне, я никогда не разведусь с женой, чтобы жениться на вас. Такое письмо я и брать не стану. *(Он бросает письмо и выходит на улицу. Находившаяся во внутренних покоях О-Танэ все слышала, она быстро входит в комнату, поднимает письмо и прячет его за ворот кимоно.)*

О - Фудзи

Постой, это очень важное письмо, оно не для посторонних глаз. *(О-Фудзи пытается выхватить его, но О-Танэ валит сестру на пол и изо всех сил бьет пальмовым веником. На крики О-Фудзи о помощи прибегают Бунроку и служанка.)*

Бунроку

Простите ее! Хотя я не понимаю, что здесь происходит, матушка, смилуйтесь! *(Он хватается за руку О-Танэ и вырывает веник. О-Танэ вытаскивает ремни, которыми были связаны вещи, и принимается снова избивать О-Фудзи. О-Фудзи громко кричит.)*

О - Фудзи

Больно! Ты убьешь меня! Помогите! *(Она взывает о помощи, заливаясь слезами. Бунроку цепляется за ремни.)*

Бунроку

Мама, я не знаю, что случилось, вы ругаться ругайтесь, но рукам волю не давайте. Ты ее так сильно бьешь, что она может потерять сознание. Какие у тебя будут тогда оправдания? *(Он говорит с горечью.)*

О - Танэ

Я сама сейчас слышала, что она влюблена в моего мужа. Она посылала ему в Эдо письма. Посмотри, что я нашла. *(Она распечатывает)*

вает письмо и открывает его.) Ты все еще думаешь, что я лгу? Или считаешь, что это не имеет значения, даже если и правда? В письме написано: разведись с моей сестрой, выгони ее и женись на мне — и вложен сорванный ноготь ¹⁵. Лгу ли я? Прочти сам. Я ее ненавижу, проклиная! *(О-Танэ подскочила к сестре и хватает ее за прическу, наматывает волосы на руку и притягивает голову к коленям.)* Мой муж, любимый мной с детства, я его не променяю ни на родителей, ни на детей. За год его отсутствия я смотрела на луну и звезды и все ждала. А сегодня утром, увидев его, как я обрадовалась! Целый год мы будем делить одно ложе. И сейчас, когда я так счастлива, ты, подлая, хочешь отнять его у меня, у своей старшей сестры. Грязная тварь! Я вне себя от ярости, лучше убью тебя. *(О-Танэ снова набрасывается на О-Фудзи и колотит ее.)*

О - Ф у д з и

У меня есть оправдания. Избавьте меня от нее! Я еле дышу.

Бунроку

Давайте прежде выслушаем тетушку. *(Он силой оттаскивает мать.)*

О - Т а н э

Если не оправдается, я ее тут же убью. Послушаем, что она будет говорить. *(Она отталкивает сестру от себя. О-Фудзи, тяжело дыша и еле сдерживая слезы, поправляет растрепанные волосы.)*

О - Ф у д з и

Я скажу, в чем дело, только сестре. Все выйдите из комнаты. *(По ее просьбе Бунроку и служанка поднимаются и выходят.)*

О - Т а н э

Они ушли, а ты не особенно важничай. Если есть что сказать, говори быстрее, я слушаю. *(У младшей сестры ручьем текут слезы.)*

О - Ф у д з и

Послушай, сестрица. Я не выполнила бы свой долг сестры, если бы в письмах, посланных Хикокуро, не просила его развестись с тобой. Я хотела спасти твою жизнь! Ты, вероятно, понимаешь, что я имею в виду, хотя и умалчиваю об этом. Не ты ли была близка с учителем игры на барабане, Гэньэмоном? *(О-Танэ бросается к О-Фудзи и закрывает ей рот.)*

О - Танэ

Молчи! Хотя ты и шутишь, но это очень серьезно. Докажи!

О - Фудзи

Доказательства ни к чему. У тебя в утробе четырехмесячный ребенок. Чей он сын? Кто пьет лекарство, купленное Рин, чтобы избавиться от него? Ты считаешь, что никто ничего не знает, однако весь клан только об этом и говорит. И даже сегодня я видела, как ты получила от кого-то в подарок пеньковую пряжу. Принесли, чтобы обратить внимание Хикокуро, выразить ему свое расположение. Из-за безрассудного поступка одного человека страдает честь родителей, брата и мужа самурая. *(Она громко рыдает. О-Танэ не говорит ни слова в оправдание.)*

О - Танэ

Да, меня погубило сакэ, сгубило то, что я не прислушалась к твоим постоянным предостережениям. *(Только это говорит она и плачет.)*

О - Фудзи

(Едва сдерживая слезы, готовые политься ручьем.) Слишком запоздалое раскаяние! Вот о чем я беспокоюсь. Твое имя уже обесчещено, я хотела спасти хотя бы твою жизнь. Я и так и сяк раскидывала умом. Если ты уйдешь от Хикокуро, получив от него разводную бумагу, ничего страшного не произойдет. Роди хоть у дороги, тебя за это не убьют. Так я рассуждала глупым женским умом, делая вид, будто влюбилась в мужа сестры. Я выполнила свой долг не только по отношению к старшей сестре, но и по отношению к нашей умершей матери.

Я думаю, ты не забыла ее последних слов-завещаний, которые она сказала за два дня до смерти, позвав нас к изголовью. «С малых лет я учила вас, что должна уметь женщина. Путь женщины состоит в том, чтобы читать, писать, шить и прясть. Если это можешь делать, то никогда не будет стыдно. Но основная проверка для женщины начинается с замужеством. Вы должны чтить мужа, свекра как родного отца, деверя и невестку — как родных братьев и сестер. Если останетесь наедине с чужим мужчиной, нельзя поднимать голову и смотреть на него. Когда мужа нет дома, то какой бы мужчина ни был, будь то слуга или прохожий, или кто-либо другой, старик или ребенок, вы должны блюсти себя. Если будете неосмотрительны в этом отношении, то, даже выучив наизусть все тексты из Четырехкнижия

и Пятикнижия¹⁶, все равно никому не нужны. Вы запомните и не забывайте эти последние слова». Слова матери вошли в мою плоть и остались в сердце, я их никогда не смогу забыть.

Еще мама сказала: «Твоя сестра унаследовала отцовские слабости. Она любила выпить, даже не будучи взрослой. Фудзи, будь ей вместо меня, оберегай ее». Это были ее последние слова. Ее исхудалое мертвое лицо всегда передо мной. Утром и вечером я становлюсь перед табличкой с именами умерших и вспоминаю последние материнские слова, повторяю их, словно это строки из сутры. А ты, сестрица, уже забыла их? Принесла несчастье в этом мире своей младшей сестре, ты тем самым заставила страдать мать, которая почивает в том мире. *(Она продолжает упрекать сестру, сетовать и громко рыдать. О-Танэ, не проронив ни слова, тоже заливается слезами.)*

О - Т а н э

Понимаю сейчас, что сакэ, которое я так любила, стало для меня сакэ-ядом, возмездием за мои проступки в прошлой жизни. Как только я отрезвела от сакэ, сбившего меня с истинного пути, я решила тут же убить себя, но мне захотелось хоть раз увидеть мужа, и я со дня на день откладывала свое самоубийство. А сейчас мне так стыдно перед людьми! Может, страшный дьявол вселился в меня?

Р а с с к а з ч и к

При этих словах напрасного сожаления сестры обнялись. Печальный конец был неизбежен, так что и слезы помочь не могли. У ворот слышался шум.

О - Т а н э

Не драка ли? На время уйдем отсюда. *(Когда они скрываются во внутренних комнатах, в дом входит Юра, сестра Хикокуро. Она подталкивает мечом брата, идущего впереди.)*

Ю р а

Брат, хотя я младшая сестра, но я — жена самурая Масаяма Сангобэя, поэтому, если вы не выполните свой долг, я не позволю себе называть вас старшим братом. Поняли? *(Хикокуро со злобой глядит на нее.)*

Х и к о к у р о

Ну и нахальная же ты девица! Какой надо быть бессовестной, чтобы указывать старшему брату, выполнять свой долг или нет!

Говори, в чем дело, а то я руки тебе переломаю вместе с алебардой, которую ты держишь. *(Он говорит громко, и в голосе слышится гнев.)*

Юра

(Насмешливо.) Превосходно, сам трус, а говоришь такие brave речи! Послушай, я расскажу тебе, что случилось. Твоя жена была в близких отношениях с учителем игры на барабане Миядзи Гэньэмоном из Киото. Об этом сейчас судачит весь клан. Поэтому ей прислали в подарок пеньку. Ты делаешь вид, что не слышишь, так как не можешь убить любовника своей жены, чтобы смыть позор, как этого требует самурайский обычай. Мой муж Масаяма Сангобэй выгнал меня из дома, сказав, что он не может жить с сестрой труса Хикокуро. Он сказал: «Возвращайся, когда твой брат убьет соперника и отстоит самурайскую честь. Только тогда мы вновь станем мужем и женой». Сейчас мы разлучены. Ну, мой трусливый брат, дашь ли ты стать мне женой своего мужа или нет? Все зависит от тебя. *(Юра сверкнула поднятым мечом; кажется, она готова проткнуть им брата, если он не согласится. Хикокуро всплеснул руками.)*

Хикокуро

Это невероятно! Я слышал это имя — Гэньэмон, или как там его, но в лицо никогда не видел. В конце концов, он не бывал у нас дома. У тебя есть доказательства?

Юра

Ты так спрашиваешь, как будто такой человек, как Сангобэй, без фактов будет зря говорить. Твой друг Исобэ Юкаэмон пришел навеситить О-Танэ, справиться о ее здоровье и вечером на тайном свидании застал с любовником и смог отрубить в доказательство кусочки рукавов. Раз слух распространился по всему клану, то скрывай не скрывай — все одно. Поскольку он близкий твой друг, то не может сам тебе рассказать об этом. Сообщил моему мужу Сангобэю. С этим пришел к нему. Вот, смотри! *(И она вытаскивает из-за пазухи рукава от двух кимоно и показывает.)* Ты все еще сомневаешься? *(Так она сказала, переменившись в лице. Хикокуро берет кусок рукава и смотрит.)*

Хикокуро

Я не видел такого мужского рукава, но хорошо знаю кимоно моей жены. Юра, я прямо сейчас смою твой позор. Пойдем к ней.

Р а с с к а з ч и к

Он повел ее в гостиную, готовый тут же совершить месть. Все в доме слышали их разговор, умолкли и притаились. Хикокуро, исполненный спокойствия, обратился к жене.

Х и к о к у р о

Жена, подойди сюда, и ты, Бунроку.

Р а с с к а з ч и к

Немногословие его — беды предвестник.
Понуро встали перед ним они.
Душа оборвалась, внутри похолодело,
дыханье приостановилось.
Бедняжка О-Танэ, она была обречена
Погибнуть от меча супруга.
Давно уж поняла —
Придет расплата за грехи,
Злой рок настигнет.
Хотя в душе она не помышляла об измене,
Возмездья час настал.
Что было толку от ее терпенья,
С каким ждала супруга своего.
До сей минуты, когда так близко смерть,
Не думала, что в ночь перед отъездом
Последний раз подушку разделила.
Глаза застлали слезы при мысли,
Как она желала хоть раз увидеть мужа своего.
Все померкло.
Голову склонив, навзрыд рыдала.
Два рукава швырнул ей муж.

Х и к о к у р о

Все вы, вероятно, слышали, что говорила моя младшая сестра Юра. Женщина, есть у тебя оправданья? Не должно быть! Сводник разделит участь жены-прелюбодейки. Фудзи, ты не знаешь, кто был посредником?

О - Ф у д з и

Вы наивны, Хикокуро-сама. Если б знала, стала бы терпеть такой позор? *(И она заливается слезами.)*

Хикокуро

Вероятно, служанка была сводней. Позовите ее. *(Служанка Рин, дрожа как осиновый лист, является на его зов.)*

Рин

Простите, но я ничего не знаю. Недавно госпожа О-Танэ попросила меня втайне от людей купить лекарство, чтобы избавиться от ребенка. Я всего лишь купила три дозы по семь фун за каждую и того потратила два моммэ и один фун. Я боялась, господин, что, услышав об этом, вы будете ругать меня за такое дорогое лекарство. Я сплутовала и заплатила старыми деньгами. *(Она несет какой-то вздор. Хикокуро потрясен.)*

Хикокуро

Ты сказала, что она беременна? Бунроку, хоть ты и молод еще, но, когда весь клан говорит о позоре, почему ты не убил Гэнъэмона и не избавился от него?

Бунроку

Я об этом услышал только сегодня утром. Я попросил послать людей к Гэнъэмону, чтобы убить его. Но обнаружилось, что он вернулся несколько дней назад в Киото.

Хикокуро

Ничего не поделаешь. Эй, зажгите фонарь перед божницей! *(О-Танэ вытирает слезы.)*

О-Танэ

Вы должны ненавидеть меня до конца дней ваших. Хоть вы и сказали мне: «Иди к алтарю», но это говорит ваша привязанность.

Рассказчик

Она кимоно распахнула, себя обнажив,
Вонзила кинжал —
По самую рукоять вошел он в печень.
Решительность ее достойна сострадания.
Крик ужаса исторгли О-Фудзи и Бунроку,
Вот-вот готовы разрыдаться.
Но поведение Хикокуро ошеломило их:
Как будто вкопанный стоял,
Не шелохнувшись, он,

От горя стиснув зубы.
 Все замерли.
 Хикокуро, приблизившись к жене,
 Вогнал свой меч в нее,
 Удар смертельный нанеся.
 Спокойно вытер меч, заправил в ножны.
 Готовиться в дорогу стал,
 Собрав все то, что только утром снял.
 Такое поведение достойно самурая!

Хикокуро

Бунроку, я собираюсь пойти и доложить о происшедшем своему господину. Попрошу, чтобы он разрешил мне отлучиться. Хотя нет. Не дожидаясь его позволения, тотчас же отправлюсь в Киото. Ты без меня позаботься о женщинах, отведи их к родственникам.

Рассказчик

Напоследок бросив эти слова, он тронулся в путь. О-Фудзи, Бунроку и Юра собрались было последовать за ним. Гневом сверкнули глаза Хикокуро.

Хикокуро

Вы хотите, чтобы я поступил, словно какой-то горожанин, взяв вас с собой убивать одного? Если хоть кто-то последует за мной, я прокляну его. *(Он рассержен. Все раздражаются плачем.)*

О-Фудзи

У вас совсем нет души. Ведь он — враг сестры!

Бунроку

А для меня — враг матери!

Юра

А мне — враг моей невестки!

Все трое

Во что бы то ни стало возьми нас с собой!!!

Рассказчик

Все трое сложили руки в мольбе и в голос заплакали. Сейчас и Хикокуро не мог скрыть своего горя.

Хикокуро

Если вы так много думаете о матери, жене, невестке, то почему вы ее раньше не просили надеть буддийское платье, стать послушницей и тем самым спасти себе жизнь?

Рассказчик

Обняв безжизненное тело своей жены, он взвыл от горя, и все залились слезами. Какая печаль! Это горькая участь того, кто родился самураем!

ДЕЙСТВИЕ III

Рассказчик

Вот улицы столицы, они воспеты в песне:
Тэрамати, Гокомати, Томимати,
Янагибаба, Сакаимати.
А дальше на восток стоят конюшни, окружены оградой,
Из камня драгоценного как будто возведенной.
А за конюшнями другие улицы:
Карасума, Рёгаймати, Муромати,
Коромодана, Симмати, Камадза, Нисибори,
Когаваммати, Абуракодзи, Самэгай
И Хорикава, что означает «ров-река».
В белых волнах реки Хорикава —
Отражение песчаных берегов.
Исчез летний иней ночи на Симотатиури.
Наступает рассвет.
Праздник храма Гион¹⁷, ведь сегодня седьмое июня.
Сжав кулаки, готовясь к мести,
Четыре путника стоят.
И в обычный день столица полна народа,
А сегодня вообще нет спасенья.
Все чистят ворота, поливают дорожки —
А то скоро исчезнет туман
И начнется столпотворенье.
«Не вызовем ли мы подозренье?» —
Подумали они
И от греха подальше —
На пары разделились.
Восток и запад стали им ориентиром.

Но вдруг услышали: «Кирадзу, Кирадзу!»⁸ —
То голос продавца, что соевый творог разносит,
Дурным знаменьем прозвучал.
Сомненья одолели их:
«Удастся ли убить Гэньэмона?»
И, к богу призывая, взмолились об удаче.
А тут у самого моста крестьянки
Повстречались.
Те гнали лошадей, груженных белым
Камнем из Сирага для продажи.
Одна из них окликнула товарку знакомым именем.
И в этом тоже усмотрели роковое совпадение.

Крестьянка

Эй, О-Фудзи, я так торопилась сегодня покончить с делами
и попасть на праздник Гион, что даже не подковала лошадь¹⁹.

Другая крестьянка

У меня та же история. Сегодня утром я проспала, и моя лошадь
осталась неподкованной. Всем сегодня было не до того. А не вер-
нуться ли нам сейчас же домой, ведь мы не подковали лошадей?

Рассказчик

Женщины разразились смехом и прошли мимо. Даже доносив-
шаяся брань детей и звуки ножа, резавшего тыкву, — все в этом ут-
реннем шуме тревожило их. Слышат эти звуки на вершине горы
Хиэй, а эхо отдается на перевале. Как шумно в Киото по утрам, раз-
даются возгласы и здесь и там. Они все были подавлены, а О-Фудзи
больше всех удручена.

О - Фудзи

Подумайте, продавец тофу кричал: «Не убьете, не убьете!» — это-
го достаточно, чтобы руки опустились. К тому же старухи, везущие
на продажу камень, рассуждали, не вернуться ли им домой, так как
они не подковали лошадей. Что ни говорите, все внушает тревогу.
Хотя в мире так повелось, что встречаются люди с одинаковыми
именами, но, как на грех, именно эту женщину звать, как и меня,
О-Фудзи. Как это понимать? Это нам принесет несчастье. Сомне-
ние, которое вселилось в нас, вероятно, предупреждение небес, что
мы потерпим неудачу, если не отложим месть до завтра.

Рассказчик

Их решимость была поколеблена. Как раз из парикмахерской, что на западном конце моста, появился молодой человек. Его волосы были растрепаны, а во рту он держал зубочистку. Он случайно кого-то встретил, вероятно, своего приятеля.

Приятель

Куда ты направляешься так рано, да еще с непричесанной головой?

Молодой человек

Да вот пошел в парикмахерскую, чтобы выбрить волосы на лбу, как положено по случаю праздника. Но парикмахер порезал меня. Ты представляешь? Новая бритва — словно меч. Он изрезал мне весь лоб. А до меня он то же самое проделал с другими. Посмотри, что он мне устроил!

Приятель

Да, действительно, лоб порезан. Прохожие при встрече с тобой будут думать, что это у тебя жертвенная кровь в честь бога войны, а не по случаю праздника Гион.

Рассказчик

Так, шутя и смеясь, они разошлись. Четверо путников все слышали и восприняли это как доброе предзнаменование. Счастье вернулось к ним. Все будет хорошо. Невольно их лица озарила улыбка. Можно представить, как они воспрянули духом.

Хикокуро

Ну, не будем откладывать, пока нам благоприятствует судьба, покончим с негодяем. Готовьтесь. *(Он потуже затягивает пояс.)* Мы не знаем, какова у него дома обстановка, и поэтому здесь бесполезно что-либо придумывать. Пусть женщины войдут в дом с улицы Хорикава, выломают сёдзи и тут же бросаются внутрь. А мы с Бунроку ворвемся с черного входа. Я не знаю негодяя — как бы не ошибиться! Открыто скажу ему о причине мести и с достоинством покончу с ним. Я не хочу, чтобы обо мне говорили как об убийце.

Вы согласны?

Все трое

Да.

Хикокуро

Готовы?

Все трое

Да, готовы!

Хикокуро

Теперь в путь.

Рассказчик

Только они тронулись, как вдруг увидели, что к ним со стороны Абурамати приближается самурай лет двадцати и по виду богач: доход у него не меньше 300 коку²¹ в год. На нем хакама из шелка. Трое пажей несут лакированный дорожный ящик, а за ним двое слуг, что носят дзори²² господина, спешат с коробкой для подарка, на которой приклеена бумага с надписью: «десять слитков серебра». У ворот дома врага Хикокуро они останавливаются и кричат на провинциальном диалекте о своем прибытии. Слуга спросил: «Кто там?» Затем он присел на корточки у края канавы, и не было слышно, о чем они говорят. Спустя некоторое время они увидели, что самурай мотнул головой и передал слуге подарок для господина. Слуга с поклоном взял его, поклонился и ушел в дом. Бунроку почесал затылок.

Бунроку

Э, все уже было готово, и вдруг такая неудача! Что ж мы будем делать? *(Он совсем приуныл.)*

Хикокуро

Не падай духом. Я уверен, что они принесли ему в знак благодарности за обучение игре на барабане подарок от самурая или какого-нибудь аристократа. Самурай, принесший подарок, дождется ответа и уйдет. Вряд ли это продлится долго. Подождем немного.

Рассказчик

Пока он так рассуждал, появляется слуга и, по всей вероятности, приглашает самурая в дом. Пажи, слуги и те, кто носит дзори, прислонили копья к краю стрехи и последовали в дом за своим господином. Все четверо мстителей держались спокойно. Они подошли к дому, намереваясь узнать, что там происходит, но внутренняя дверь была закрыта и только слышались голоса. В это время странствующий монах остановился перед домом и запричитал: «Подайте,

подайте!» Служанка грубо крикнула ему: «Нам некогда, убирайся». Тогда Хикокуро позвал монаха, который понуро уже побрел дальше.

Хикокуро

Послушай, монах, твоя одежда совсем износилась, и сам ты выглядишь таким несчастным. На вот, возьми золотой, купи себе новую одежду, а свою мне отдай. Я подарю ее нищему и тем самым осчастливлю его.

Рассказчик

Он протягивает монаху монету. У того такое выражение лица, как будто все происходящее — сон.

Монах

Не Будда ли ты? *(Берет монету и падает ниц перед Хикокуро.)* Я все сделаю.

Рассказчик

Он снимает старую одежду и уходит. Поверх своей нижней одежды Хикокуро надевает монашеское рубище. Покончив с переодеванием, приподнимает край занавески и заглядывает в дом. Он начинает читать молитву, которую когда-то давно учил: «О, сутра лотоса великого закона! Бодисаттва Кандзэон!»²³

Служанка

Какой надоедливый. Да замолчи! Дам сейчас что-нибудь.

Рассказчик

Она выбежала из дома. Беря подаяние из рук служанки, он осторожно пытается выведать обстановку.

Хикокуро

Послушайте, госпожа служанка, вы не скажете, кто этот самурай, что недавно вошел сюда?

Рассказчик

Она, как и все служанки, была болтлива.

Служанка

Это самурай из провинции. Он обучался у хозяина и, кажется, получил повышение от князя благодаря своему искусству играть на барабане. Он говорит, что всем этим он обязан учителю, и поэтому

пришел выразить свою благодарность. Он принес учителю десять слитков серебра, а госпоже пять. Мы же получили по триста мон. Вы можете с утра до вечера драть горло, пока не сорвете его, читая сутры Каннон, а не заработаете и трехсот монет. Вам бы лучше бросить сутры и научиться играть на барабане.

Р а с с к а з ч и к

Она вбежала в дом, выпалив свой монолог, а сама ни о чем и не спросила. Хикокуро кивнул головой.

Х и к о к у р о

Я знаю, что в доме происходит, мне посоветовали играть на барабане — это хорошая примета²⁴.

Р а с с к а з ч и к

При этих словах, сказанных шепотом, они воодушевились. Тем временем гость снял камисимо²⁵, оставил при себе только кинжал, надел бамбуковую шляпу, спрятав лицо, и отправился на восток по Татиури, затем повернул на юг. Четверо мстителей сбились в кучку и стали гадать, в чем дело.

Х и к о к у р о

Самурай велел своим слугам оставаться в доме. Их копья стоят во дворе, и создается впечатление, что и он в доме. А сам пошел посмотреть на праздник Гион. В доме, должно быть, семь или восемь слуг. Нелегко будет расправиться с Гэньэмоном. Что же нам делать?

Р а с с к а з ч и к

Молодой Бунроку от природы был вспыльчив.

Б у н р о к у

Коль мы будем только рассуждать, то не сможем осуществить желаемое. Если в доме и есть слуги — нам-то что они? Гэньэмон — наш враг. А вздумай они помогать ему, всех перебьем. В остальном положимся на судьбу. Проложим свой путь мечом! *(Он собирается ворваться в дом.)*

Х и к о к у р о

Подожди. У меня созрел план. *(Удержав Бунроку, Хикокуро снова подходит к воротам, приподнимает занавеску.)* Простите. Господина в шляпе, который недавно вышел отсюда, окружила толпа, и завязалась драка на улице Муромати при спуске к Сандзё. Он, наверное,

пошел туда посмотреть на празднество. Вот я и решил вам сообщить об этом происшествии.

П а ж и

Какой ужас! *(Они тревоге выбегают из дома.)*

П а ж

А как пройти в Сандзё?

Другой паж

Как добраться до Муромати? На север или на запад?

Р а с с к а з ч и к

Они в спешке похватили мечи, желая показать свою преданность господину, и побежали.

Х и к о к у р о

Моя хитрость удалась, сейчас удобный случай. Наступает час победы.

Р а с с к а з ч и к

Сняв с себя монашеское рубище, он отбросил его. Хикокуро и Бунроку передали женщинам свои кинжалы, и те, со знанием дела звякнув гардами, сунули их за пояс, так что стали видны их белые, колени. Ступни ног были совсем маленькие, но сами они не уступали в решительности и мужчинам. Про себя молились: «О святой Хатиман, Великий Бодисаттва²⁶, дай нам силы». Женщины обходят с улицы Хорикава, а отец и сын с улицы Симотатиури, один с западной стороны, другой с восточной. Затем у задней калитки они сходятся, взламывают сёдзи и врываются в дом. Не ожидая такого вторжения, слуги и служанки испугались и убежали через заднюю дверь.

О - Ф у д з и

Вот Миядзи Гэньэмон!

Р а с с к а з ч и к

Гэньэмон, до того спокойно сидевший как ни в чем не бывало, при окрике О-Фудзи вскочил на ноги и бросился вверх по лестнице на второй этаж, но на полпути остановился, сел на ступеньки, сжав кулаки, смотрел на них с ненавистью. Женщины, не дав опомниться, кинулись к нему. Хикокуро громко крикнул.

Хикокуро

Я — Огура Хикокуро. Узнав, что моя жена изменила мне с вами, убил ее двадцать седьмого числа прошлого месяца, и вам не избежать кровавой мести.

Рассказчик

Прогремел он и, обнажив меч, готов был сейчас же покончить с Гэнъэмоном.

Гэнъэмон

Я готов!

Рассказчик

Он кинулся наверх, женщины за ним. Жена Гэнъэмона схватила висевшую алебарду, бросилась на них, преградив путь. Слуги тем временем, вооружившись дубинками и метлами, не давали им пройти. Пока Хикокуро и его спутники стояли в нерешительности, Гэнъэмон просунул руку в окно и схватил одно из копий, стоявших под навесом. *(Хикокуро смеется.)*

Хикокуро

Что ты намерен с ним делать, уж немышь ли проткнуть? Ты можешь держать барабан, но совсем не владеешь копьем — ты слишком уязвим. Вот смотрите, как я разделаюсь с ним!

Рассказчик

Бьет по копы, выбивает из рук, оно падает.

Гэнъэмон

Наглец! Я не самурай и никогда не учился владеть копьем. Но благодаря барабану я знаю, что такое удар. Проверим на этой доске.

Рассказчик

Прицелившись, он стал швырять в Хикокуро доску для игры в сугороку и сёги²⁷, а потом жаровню, табачный прибор, чайник, чашки, ящик с подушками. Он бросал все, что попадало под руку. Это было похоже на потоки воды, обрушившиеся во время ливня. К нему невозможно было подойти, но в этот момент Юра выскользнула из дома, подтянулась, взобралась на угловые ворота и бросилась на Гэнъэмона с кинжалом. Он невольно опрокинул на нее ширму, они боролись. Гэнъэмон насел на нее, Юра пыталась освободиться.

Наконец он схватил ее за руку, в которой она держала кинжал, но в этот момент по лестнице взбежал Хикокуро. «Не уйдешь!» — крикнул он, приставив свой меч к Гэнъэмону. Тут в разгаре схватки Гэнъэмон выпрыгнул в окно на улицу, понимая, что дальнейшее сопротивление бесполезно. Хикокуро проворно бросился за ним, догнал Гэнъэмона на мосту. Соседи с окрестных улиц закрыли ворота и стали кричать: «Драка!» Юра и О-Фудзи, окружившие Гэнъэмона и Хикокуро, кричали: «Убей его! (Горожанам.) Эта месть — в соответствии с самурайским обычаем. Посторонних не касается. Не поступайте необдуманно». Они обходили дом и с правой, и с левой стороны улицы. Мужчины, понимая, что сейчас наступил решающий момент, немного передохнув, бросились друг на друга. Хикокуро, считая, что самураю унижительно драться с горожанином, медлил. При атаках Гэнъэмона он как бы нехотя отражал удары, но после двух-трех падений решил, что сейчас пришел его черед, и налетел, словно выпущенная стрела. Его противник растянулся, как собака. Бунроку прыгнул на него.

Бунроку

Вот он — враг моей матери!

Рассказчик

Он вонзает в него свой меч.

О - Фудзи

Вот он — враг моей сестры! Получай от О-Фудзи.

Рассказчик

Она протыкает его своим кинжалом.

Юра

Это меч гнева врагу жены моего брата от Юра!

Рассказчик

Она бросается к нему с кинжалом. Склонясь над Гэнъэмоном, все трое нанесли ему последний удар. Это было происшествие, о котором раньше никто и не слышал. Вокруг них с палками в руках собралась толпа соседей.

Представитель власти

Хотя вы и говорите, что это месть, но мы охраняем покой жителей нашей улицы и поэтому лишаем вас оружия. До особого распо-

ряжения властей вы никуда не сможете уйти. Отведите их в управление по делам происшествий и закройте там.

Р а с с к а з ч и к

В окруженьи толпы они тихо пошли,
Исполненные благородства и покоя.
А слух о мести по всей округе разошелся.
Поведана здесь только правда.
Со слов «гидаю» записана история сия.
Мир дал ей славу добрую.

САМОУБИЙСТВО ВЛЮБЛЕННЫХ, ИЛИ ОЧИТОК



Действующие лица

Нарита Кумэносукэ, 19 лет, служка в храме Китидзё.

Ёдзиэмон, владелец лавки Сайгая, отец О-Умэ.

Сакуэмон, богатый купец из Киото.

Хананодзё, 19 лет, служка, брат О-Умэ.

Кюбэй, носильщик-посыльный.

Сэнъэмон, посланец, самурай.

Настоятель храма.

Юбэн, старший ученик настоятеля.

Тёсукэ, *Кансукэ*, слуги.

Сюдзэн, *Хатия*, *Умон*, служки.

О-Умэ, 18 лет, дочь Ёдзиэмона.

Мать О-Умэ.

Сацу, старшая сестра Кумэносукэ.

Слуги, служанки.

АКТ I

Храм Китидзё на горе Коя¹

Рассказчик

Здесь, на горе Коя,
Где не питают к женщинам любви,
Почему сосны женского рода растут?
Даже если с корнем их вырвать,
Все равно метеоры любви
По небу ночному будут носиться.
Горной вишне² это место больше подходит,
Чем сосне, сливе иль иве.

Ведь название ее созвучно тому,
Как кличут служку из храма,
Удел которого — любовью услаждать наставников своих.
Избрал он путь босацу Мондзю³,
По которому шел и Великий Учитель⁴.
Проповедовал любовь среди юношей честных,
Уважение мирян снискавших.
Здесь то место, где предаются
Любви однополой.
Пришло известье, что вот-вот в храм Китидзё,
Что в Южной долине построен,
Прибудет посланник князя Харима.
Слуги двор убирают,
А храмовые служки в нишах-токонома развешивают свитки.
В комнатах, где гости будут жить,
Метут и вытирают пыль.

С в я щ е н н и к

Эй, Тёсукэ, Кансукэ!
Коль вы закончили уборку,
На склон Фудо⁵ бегите
И гляньте, не появился ли посланник.
Торопитесь!

Т ё с у к э

Не можете отправить кого-нибудь другого?
Прически всем мне нужно привести в порядок.

К а н с у к э

Служка в храме что жена для мужа.
Как можем мы не причесать жен настоятеля?

Р а с с к а з ч и к

С серьезным выражением лица
Кансукэ шутит.
А Хананодзё важность напускает на себя,
Но взор его неясен.

Х а н а н о д з ё

Это значит, что настоятель и я — муж и жена?
Выходит, отец и мать,

Которые остались дома, лгали мне.
Говорили, что на Горе я должен притворяться:
Ем соевый творог или конняку⁶,
А думаю, что окуня вкушаю иль рыбу хамо.
Потому что, коль на Горе живёшь, рыбу есть нельзя.
Я должен верить, что батат⁷ — угорь,
А настоятель — мой отец.
Все это мне родители внушали.
Но не знал,
Что женой настоятеля я стану.
Эта мысль вчера ко мне пришла,
когда отмечали праздник Солнца⁸.
За трапезой я подле настоятеля сидел
И выпил тринадцать чашек супа из фасоли сладкой⁹.
А если я зачал?
Смотрите, как разнесло меня!

Р а с с к а з ч и к

Живот поглаживает.
Молодые служки зарделись от смущенья и молчат.
Отважился ответить лишь старший Кумэносукэ.

К у м э н о с у к э

Какую чушь несешь ты!
Сюдзэн, Хатия, Умон
На три, а то и на четыре года тебя моложе.
Но ты так глуп,
Что они всегда смеются над тобой.
Я выходец из мест других,
Но сейчас живу под покровительством твоей семьи.
И мне претит, что над тобой смеются.
Пока я здесь, не допущу,
Чтоб униженью ты был подвергнут.
Скоро домой я возвращаюсь.
Будь осторожен,
А не то станешь посмешищем всей Горы.
Держи себя в руках.

Р а с с к а з ч и к

Хананодзё был уязвлен.

Х а н а н о д з ё

Вздор не неси!
Что тут смешного,
Если настоятеля жена,
Посидев с ним рядом и супчику отведав,
Почувствует себя беременной?
Мой досточтимый батюшка Ёдзиэмон,
Владелец известной лавки Сайгая в Камия,
С матушкой всегда одну еду вкушали.
Вот так и я родился.
Это также привело к появлению на свет
О-Умэ — моей красавицы сестры.
Когда б в наш дом ты ни пришел,
Всегда с сестрой на склад идете
Супчик вместе похлебать.
Слышал, как О-Умэ его хвалила.

Р а с с к а з ч и к

Румянцем залился Кумэносукэ.
Друзья его наперебой заговорили:
«Не обращай внимания на то,
Что несет этот умник.
Будь осмотрителен!
Если до настоятеля,
Добропорядочность которого известна, дойдет,
Он не простит тебя.
На нас падет позор.
Не позволяй, чтоб слухи поползли».
Похоже, что слуги слова их мимо пропускают,
Но все же замечают:
«Общаясь с дураком,
Необходимо осторожность соблюдать».
Немного погодя внезапно появился молодой слуга.
На кончике меча — шкатулка для доставки писем.

П о с ы л ь н ы й (К ю б э й)

Мне надо видеть Нарита Кумэносукэ.
Буэмон, его отец, меня послал.

К у м э н о с у к э

Я — Кумэносукэ.
Обеспокоен, что из дома посыльный прибыл.

П о с ы л ь н ы й

Нет оснований для волнений.
Отец Ваш уже стар
И хочет на покой пойти.
Семья решила, что Вам пора вернуться.
Настоятелю привез письмо,
А вот для Вас послание.
Устно передам, что велел отец.
Он сказал, чтоб с помощью своих собратьев-служек,
Вы попросили разрешение оставить сей приют.

Р а с с к а з ч и к

Послание он протянул.

К у м э н о с у к э

Этого совсем не ожидал.
Не могу пренебречь желаньем старого отца.
Но в то же время
Не в силах настоятеля просить.
Братья, подумайте и помогите
Испросить мне разрешение.
Вам даю письмо,
Чтоб настоятелю в момент удобный его вручили.

Р а с с к а з ч и к

В мольбе сложил он руки.
Служки со словами:
«Всё сделаем как нельзя лучше» уходят.
А Хананодзё вернулся.

Х а н а н о д з ё

Кумэ, получишь разрешение и домой вернешься,
Оставь на память мне мешочек с высеvkами¹⁰.
Кошельком будет мне служить.
Там буду хранить зернышки для игры в лунки¹¹.

Р а с с к а з ч и к

Наконец, его вовнутрь вталкивают.
Посыльный осторожно приближается к Кумэ.

П о с ы л ь н ы й

Я обманул, сказав,
Что родителями послан.
Я — Кюбэй из Кисивада, носильщик.
Госпожа О-Умэ просила
С глазу на глаз с вами поговорить.
Известный вам торговец бумагой из Киото
Остановился неподалеку от их дома.
Через 2—3 дня намерен он на госпоже жениться
И сразу увезти ее в столицу.
Все в доме суетятся, к торжеству готовясь.
Госпожа просит, чтоб вы, не мешкая,
С Горы спустились и придумали,
Как вам двоим исчезнуть.
Госпожа, слезами обливаясь,
С мольбою обратилась,
Чтоб я уговорил Вас использовать поддельное письмо
От Вашего отца, как раньше обещали ей.
Бедняжка беспокоилась,
Чтоб увез я вас до наступленья темноты.
Об этом она меня просила.
Хотел бы хоть как-нибудь помочь.
Здесь все написано подробно.

Р а с с к а з ч и к

Из-за пазухи он достает письмо,
Протягивает Кумэносукэ.

К у м э н о с у к э

Мне следовало б догадаться.
Ты знаешь уже так много, что нечего скрывать.
Коль О-Умэ женой другого станет,
Нам не жить.
Пока все считают,
Что по велению отца я поступаю.
Могу, конечно, улизнуть и без согласия настоятеля.
Но чтоб надолго оставить Гору,
Разрешенье я должен спросить.
Но прежде покажи письмо.

Р а с с к а з ч и к

Печать срывает, читает, и вдруг...
О ужас, на конверте почерк О-Умэ!
Оно направлено ему,
Но само посланье написано отцом
Для настоятеля храма Китидзё.

К у м э н о с у к э

Понял, что произошло:
О-Умэ почерк мужской подделывает ловко.
Решила от имени отца, не прибегая к помощи других,
Письмо мне написать.
Я набросал ей черновик,
Без труда его она переписала,
Но в темноте спутала конверты.
А это значит, что не ко мне,
А к настоятелю письмо попало.
Все ужасно!

Р а с с к а з ч и к

Он побледнел.
Но ничего уже не мог поделать.
Хоть встань, хоть сядь —
Все бесполезно.
С безумным видом ходит туда-сюда.

С ю д з э н

Послушай-ка, посыльный,
Настоятель хотел бы встретиться с тобой.
Но прежде ты должен дух перевести,
Так он считает.

Р а с с к а з ч и к

Кумэносукэ перебивает:

К у м э н о с у к э

Сюдзэн, письмо настоятель уже прочитал?
Если печать он еще не нарушил,
Незаметно возьми и сюда принеси.
Прошу во имя моего спасенья.

С ю д з э н

Несколько раз настоятель письмо прочитал,
В комод его запрятал и запер дверцу.
Сказал, что осквернил себя,
И вышел руки вымыть.
Что за послание такое?

Р а с с к а з ч и к

Кумэ не в силах объяснить.
Сердце сильно бьется при мысли,
Что допытывать его начнут.
Кюбэй молится в душе,
Чтобы письмо вернулось
«По узкому мосту из бревен через ручеек в долине»¹².
Подножье Горы огласилось песней лесорубов.
Слышатся голоса людей,
Они тащат надгробную плиту из владений князя Харима.
Служители храма Китидзё,
Храма клана Харима, навстречу вышли,
Чтобы плиту принять.
Посланца провожают в зал для гостей.
Вскоре появился настоятель,
Чтобы приветствовать его.

Н а с т о я т е л ь

Господин, проделали такой далекий путь.
Должно быть, вы устали.
Садитесь рядом.
Чарки для сакэ и чая принесите.

Р а с с к а з ч и к

Посланец-самурай с почтеньем отвечает:

С а н ь э м о н

Семнадцатая годовщина с тех пор, как мать господина умерла.
В память о ней он хочет на Горе плиту установить,
Чтоб ежедневно молитву возносили.
На эти цели жалует пятьсот слитков серебра.
Просит принять сей дар
И вечно молиться за упокой души умершей.

Р а с с к а з ч и к

Протягивает сверток с серебром и список.

Н а с т о я т е л ь

Поражён такой благочестивостью
И преданностью памяти матери,
Которые проявляет военный человек.
Без сомненья, Великий Учитель выполнит свой обет,
Соединит с Майтрея¹³ всех тех,
Чьи памятные таблички будут хранится на этой Горе,
Когда Майтрея явится в мир через миллионы лет.
Позвольте написать расписку.

Р а с с к а з ч и к

Настоятель удаляется в свои покои.
Для угощения посланца приносят бутылочки с сакэ,
Чарки, лаковые подносы, великолепные чашки,
Тарелки и серебряные подносы.
Монахи и служители храма Китидзё
Во главе с преемником настоятеля,
Его главным учеником, появляются друг за другом,
Чтобы прислуживать посланцу.

Ю б э н

На Горе уединенно мы живем
И предложить изысканную пищу не можем.
Время обедать,
И если ничего Вам не по душе,
То, по крайней мере, хоть чашку супа прошу отведать.
А вы, слуги, несите гостю досточтимому сакэ.
Наслаждайтесь, не торопясь.

Р а с с к а з ч и к

Очаровательные служки сказали «да»,
И как-то стало веселей.
Посланец быстро осушил чашечки с сакэ.

С а н ь э м о н

Какие красавцы!
Хочу, чтоб каждый имя свое назвал
И место, откуда родом.

С ю д з э н

Я — Аримура Сюдзэн из Танабэ.

Х а т и я

Ёцуги Хатия, прибыл из Ямато.

У м о н

Родился в Уэно, что в Ига,
Зовут меня Огури Умон.

Х а н а н о д з ё

А я из Камия, у подножья Коя.
Зовут меня Сайгая Хананодзё.
Мне 19 лет, я настоятеля жена.
Сестра есть у меня.
Она воистину прекрасна.
Плохо, что женщины
Не во вкусе монахов.
Меня называли Хананодзё¹⁴,
Поскольку лицом я вылитый цветок.
Не знаю, почему мою сестру называли О-Умэ¹⁵.
Но удавалось вам когда-нибудь сливу расколоть?
Там внутри сплошь однообразье.
Простите, что так говорю,
Я никогда не раскалывал мою сестру,
Чтоб убедиться, что ж там в середине.

Р а с с к а з ч и к

С серьёзным видом такое говорит.
Посланец от его ответа в замешательство пришел.
Другие служки извиненья просят за Хананодзё,
Пытаются его прогнать.
Кумэносукэ, услышав имя О-Умэ,
В страхе, что его расспрашивать начнут,
Ведь письмо у настоятеля в руках.
Как будто острым лезвием по сердцу полоснули —
Такое чувство у него.
Поднос держать не может,
В глазах слезы.
Посланец продолжает:

Санъэмон

На вид ты самый старший.
Как зовут и откуда родом?

Кумэносукэ

Я из Сикама, что в Харима.
Кумэносукэ, сын Нарита Буэмона.

Санъэмон

В самом деле?
Слышал, что сын Буэмона служит на Горе.
Так это ты?

Рассказчик

Глаза поднял — слезы набегают.
Вниз взор опускает, тоже обливается слезами.
Самообладание покинуло его.
У Кумэносукэ нет никого,
Кому бы мог поведать о своем горе,
Поэтому слезами человека из мест родных
Он тронут был.
К посланцу подходит.

Кумэносукэ

Знаю, что дерзость проявляю,
Ведь мы едва знакомы.
Но все-таки, как земляк, надеюсь на расположение.
Видя ваши слезы,
Могу судить о доброте душевной.
Это придает мне смелость о милости просить.
Попал в такое положение,
Что не могу и на ночь здесь остаться.
К счастью, что с родины Вы прибыли.
Как спустимся с Горы,
Поведаю подробно обо всем.
Не откажите в любезности похлопотать,
Чтобы меня сегодня отпустили.
Это и все, что будет после,
Посчитаю за благодать в жизни.
Вас буду чтить, как своего спасителя.

Рассказчик

В растерянности, к кому бы обратиться,
Безнадежно гонимый любовью,
Обуреваемый жаром страсти,
Он на такую безумную просьбу решился.
Посланец привстал.

Санъэмон

Эй, Кумэносукэ!
Когда ты появился на Горе,
Ждали, что наступит день
И станешь ты монахом.
Сейчас же говоришь, что собираешься покинуть Гору,
Намерен в мир вернуться?
Забыл причину, по которой встал на путь монаха?
Тебе должно быть стыдно.
В двенадцать лет с товарищем подрался.
Бой петушиный явился поводом той ссоры,
Что затеял ты, двенадцатилетний мальчуган,
И Умэносукэ, который на год был тебя моложе.
Он — второй сын Ибуки Дзюдаю —
Погиб от твоей руки.
Тогда я был на службе в Эдо.
Потом слух до меня дошел,
Что господин велел тебе покончить жизнь самоубийством.
Моим родителям, однако,
Ты был дорог, как и их убитый сын.
Смерть твоя его б не воскресила,
А лишь добавила бы горя отцу и матери.
И было решено,
Что станешь ты монахом,
Чтобы молиться за счастье их ребенка
В предстоящей жизни.
Мои родители спасли тебя,
И прибыл ты на эту Гору.
Ведь так?
Тоска меня одолевала по единственному брату.
Мне мертвым не пришлось его увидеть.
Но я хотел бы на тебя взглянуть.
Одни воспоминанья от него остались.
Поэтому посланником сюда я снарядился.

Расспросил у служек, как их зовут.
Услышав твое имя, подумал:
«Если бы был жив мой брат,
сейчас ему исполнилось бы восемнадцать лет —
возраст, когда приходит юность.
Вот тот, кто так жестоко убил брата моего».
Но не было смысла ненависть возбуждать.
Я понимал, что ты — мой враг,
Но, став монахом и молясь за брата,
Прощение мое заслужишь.
Я даже чувствовал:
От брата что-то есть в тебе.
Тоскуя, слезы проливал.
Ненавидел и любил тебя.
Но сейчас я негодую.
Даже если бы родителей моих лишил ты жизни,
То, как монах, для мести был бы недосыгаем.
Но простым смертным в мир вернешься —
Сразу станешь врагом моим.
Я не могу позволить тебе исчезнуть.
Говоришь, что Гору собираешься покинуть.
Предвкушаю, как вместе спустимся к подножью,
И там всю боль, что накопил за восемь лет,
Я выместить смогу.
С настоятелем мне встреча предстоит,
Чтоб извиниться и заручиться его согласием.

Р а с с к а з ч и к

Как только он поднялся, чтоб уйти,
Появился настоятель.

Н а с т о я т е л ь

Я все слышал. Бесстыжий юноша!
Да, это правда, голову ты еще не брил,
Но от монаха тебя не отличишь.
Выучил заклинания в девять знаков
И храмовые обряды.
Плоть умерщвлять тренировался.
Тебе, должно быть, говорили,
Что эта Гора священна
И чиста со дня Великого Учителя.

А если кто-нибудь осквернит ее,
 Прелюбодеянье совершив,
 Гора страшно затрясется,
 Тело изменника демоны разорвут
 И разбросают по деревьям.
 Зная это,
 Осмелился храм подвергнуть осквернению.
 Странное письмо от твоего отца я получил.
 За много лет, что на земле живу,
 Впервые к такой бумаге прикоснулся.
 «Свою любовь тебе я посылаю.
 Клянусь, что вечна она будет,
 Второй или третий мир придет.
 Пусть я погибну, если говорю неправду».
 Любовное письмо от женщины кровью скреплено
 И подпись «от О-Умэ».
 Кто это?
 Мое лицо в морщинах
 Напоминает маринованную сливу?¹⁶
 С этого момента тебе я не учитель,
 А ты не ученик мой.
 Мне все равно,
 Умрешь ты от руки посланника
 Или будешь жить.
 Выкиньте его отсюда.
 Бейте! Подумать только,
 Пренебрег сутрами и мантрами¹⁷,
 Которым я учил его,
 Когда он только появился
 Здесь двенадцатилетним мальчуганом.
 Вступил на путь порока.

Р а с с к а з ч и к

Он заливается слезами ярости.
 Куманосукэ полностью раздавлен.
 Служки и монахи в оцепенении.
 Сэньэмон в смятение полном.
 Юбэн, старший ученик, бросается на Кумэносукэ,
 Бьет так яростно его,
 Что едва на заду шаровары не разорвал.
 Скрежещет зубами, слезы ярости льются.

Ю б э н

Недооценил тебя, маленькое чудовище.
Не мог представить,
Что такой дьявольский характер у тебя.
Что ты имел в виду,
Когда над близостью моей с монахом насмехался?
Позабыл, как предупреждал тебя быть осторожным,
Когда ты ездил ради О-Умэ в Сайгая?
И как я требовал, что роль «пассива» в том,
Чтобы избежать скандала и
И отвести позор от брата.
Сэньэмон! Всегда я полагал,
Что, если у этого бедняги
Есть какой-нибудь смертельный враг
И нападет он на него,
Себя я не пощажу.
Жизнь за него был готов отдать.
Но сейчас конец всем нашим связям.
Клянусь Главным божеством двух мандал¹⁸,
Нет сострадания у меня к нему.
Вот убийца брата.
Пусть умрет от ваших рук.

Р а с с к а з ч и к

Подняв Кумэносукэ, выбрасывает его наружу.

Ю б э н

В несколько тысяч раз лучше для тебя
Монахом стать и подарить свою любовь красавчику,
Чем по девице тосковать.
Внимание не выказывал ко мне,
Ведь я твой брат названный.
Мои желанья не замечал.
Я ненависть к тебе питаю.
Ничтожество! Выродок!

Р а с с к а з ч и к

Слезы брызжут из глаз,
Но холодны они как лед.
Сэньэмон летит вслед за Кумэносукэ.

Сэнъэмон

Бессердечным могу я показаться.
Но, покинув храм,
Ты станешь врагом брата моего.
Пока я не убью тебя,
не выполню я кодекс самурая.

Рассказчик

В мгновение из ножен вынул меч
И тыльной стороной его
Сильно Кумэносукэ бьёт.

Сэнъэмон

А для меня ты умер.
Мой гнев удовлетворен.
Сейчас хотел бы сделать я такое,
Что могло бы примирить его с наставником.

Рассказчик

Как и подобает самураю, он великодушен.
Громкий вопль вырывается из груди Кумэносукэ.

Кумэносукэ

Позором это избиение не считаю.
Возмездие за то, что сам бил других.
Но мое сердце разрывается на части.
Именно сейчас, когда готов покинуть Гору,
Вызвал недовольство настоятеля.
Брат, которому две жизни
Клялся я служить, предал меня.
Я так несчастлив!
И даже если я убью себя,
Спасенья мне вовек не будет.
Если б только голову давно побрил ¹⁹,
Такой бы свары не случилось.
При мысли, что пред братом появлюсь обритым,
С безобразной головой,
Становилось мне не по себе.
Голову решил не брить,
Припудривал лицо.
По крайней мере, пока двадцатилетний рубеж не перешагну.

Внимание, которое своей наружности я уделял,
И привело к гибели моей.
В меня влюбилась О-Умэ.
Должно быть, это прошлой жизнью предопределилось.
А если я к О-Умэ пойду,
Скажу, что порываю с ней,
Откажусь от новых встреч
И к вам вернусь.
Вы будете, как прежде,
Относиться с любовью и добротой ко мне?

Ю б э н

Безусловно, коль с женщиной порвешь,
Сам настоятеля попрошу.
Как всегда, любить тебя я буду.
Но если таких намерений не имеешь,
Главный учитель тебя накажет.
Готов ли ты поклясться,
Зная о расплате,
Которая тебя настигнуть может?

К у м э н о с у к э

Да, я клянусь.

Ю б э н

Хорошо, поднимайся.
Ну и что же дальше?

К у м э н о с у к э

Как мне быть,
Если О-Умэ слушать не захочет?
Как я несчастлив!

Р а с с к а з ч и к

С рыданиями падает навзничь.

Ю б э н

Шанс такой тебе выпал —
Это знак, что наказание действует уже.
Сейчас же отправляйся.

Р а с с к а з ч и к

Он падает наземь,
И оба в рыданиях заходят.
Настоятель письмо О-Умэ вынимает.

Н а с т о я т е л ь

Оставить здесь письмо —
Значит Гору осквернить.
Возьми его и убирайся.

Р а с с к а з ч и к

Письмо бросает Кумэносукэ.
Тот стыдливо ползет к нему,
Подбирает и прячет ближе к телу.
Вдруг в наказание за нарушение обета
Поднялась буря, что демоны крылатые послали.
Скалы и засохшие деревья затряслись,
Молнии засверкали, хлынул дождь,
Град застучал.
Небеса и землю покрыли тучи.
В темноту ночи бесконечной мир погрузился.

Н а с т о я т е л ь

Несчастье поразило Гору.
Гоните негодяя до склона Фудо.

Р а с с к а з ч и к

Слуги и служки выталкивать его стали.
Кричат, размахивая палками.
Но Хананодзё от друга не отказался.

Х а н а н о д з ё

Не беспокойся о сестре.
Найду ее и тут же приведу к тебе женой.

Р а с с к а з ч и к

Хоть с добрым намереньем сказал он,
Но слышать больно все равно.
Кумэносукэ не спеша спускается с Горы,
с которой столько связано воспоминаний.
Волосы растрепаны, слезы льются ручьем.

Повернулся, чтобы сказать последнее «прощай».
От рыданий голос хриплый,
Похож на крики ранней камышовки²⁰.
Бедный Кумэ!
За любовь к О-Умэ
Он поплатился, сошел с Пути.

АКТ II

Лавка Сайгая в Камия у подножья горы Коя.

Р а с с к а з ч и к

Давно, до встречи с ним,
Как лист бумаги белой,
Она была чиста.
Но вскоре визиты тайные его
Всем известны стали.
Но их любовь прочна,
Не разорвать ее,
Как плотную бумагу «ёкогами».
Бумажными платками вытирает слезы,
Что орошают рукава одежды.
Слух, который люди распустили,
Выбил О-Умэ из колеи привычной жизни.
Слабой стала, как бумажные платки,
Что быстро рвутся.
Семнадцать лет с нежностью
Родители оберегали О-Умэ,
Утонченность в имени таком.
«Цвет сливовых деревьев» — так ее назвали.
В бодром настроении домой вернулся Ёдзэмон.

Ё д з и э м о н

Все сделал для свадьбы дочери.
Сегодня вечером она пройдет.
Инсукэ и Дэнкуро стругают рыбу с овощами,
Чтобы намасу²¹ приготовить,
Как утром я велел.
Нацу, дзони²² делай.
Бамбуком столики укрась.

Зятек мой живет в Карасума²³ в Киото,
Полагаю, что черные пиалы будут кстати.
Ни к чему лаковые стопки для сакэ.
Поставим простые, необработанные чарки.
Дочь моя еще так молода.
Морское ушко и капуста комбу²⁴
По вкусу всем придется.
Конечно, подадим на стол и каракатицы сушные,
И креветки, и моллюски.
Из Кумано все это получил.
О моллюсках здесь я распинаясь,
А где моя жена?

Р а с с к а з ч и к

Отцовская любовь веселье пробудила в нем.

С л у г а

Хозяйка наверху прическу О-Умэ мастерит.

Р а с с к а з ч и к

Быстро поднимается на второй этаж.

Ё д з и э м о н

Послушай, я в городе со стариками совет держал.
Все сошлись на том,
Что коль свадьба домашней будет,
То оповестить о ней и после можно,
Когда жених прибудет из Киото.
Как только свадебную чару они осушат,
Той же ночью мужу будет она принадлежать.
Старцы говорят, что окончательно
Должны ее мы мужу передать,
А утром следующего дня отправить их в Киото.

Р а с с к а з ч и к

Взглянув в лицо отца,
Которое радость излучало,
О-Умэ слезами залилась.

О - У м э

Вы говорите так, как будто
Срочно надо свадьбу делать.

А я с ней хотела повременить.
Но из уваженья к Вам,
Согласилась поступить так,
Как вы желали.
Но разрешите перед отправлением в Киото
Посетить наш семейный храм.
Там мой брат —
Хоть он и с придурью, но все ж родной.
Его должны мы известить.
Там же Юбэн, который всегда был добр ко мне,
Дал амулет и оберег.
Кое-кто еще есть на Горе.

Р а с с к а з ч и к

Не в состоянье имя любимого произнести,
Только намекает.
Так сильна ее любовь!
Мать с пониманием кивает головой.

М а т ь

Да, это так.
Но если всем, кто благоволит нам,
Сказать о свадьбе.
То это повлечет лишние хлопоты и расходы:
Свадьба, прощальные подарки.
Лучше сделать так,
Как жених желает. Идем.

Р а с с к а з ч и к

Направилась в отсек с одеждой.

Ё д з и э м о н

Между прочим, жена,
Всех приглашенных подарками должны мы одарить,
Да еще слугам дать
Каждому три сотни мон²⁵.
Эту цифру я в голове держал.
Мы можем так подстроить,
Чтобы трубки с деньгами открыть
И девять или десять мон из каждой сотни вынуть.

М а т ь

Ты слишком далеко зашел.
Жалеешь несколько монет
На такое важное событие в жизни О-Умэ.
Дай, как принято, девяносто шесть монет из сотни.

Р а с с к а з ч и к

Вместе с дочерью в отсек уходит.
Избалованным ребенком О-Умэ росла,
Привыкла, чтоб все желанья исполнялись.
Но сейчас ей стыдно, что долг свой нарушает.
Ни дутся, ни сердиться она не может.

О - У м э

Почему же Кюбэй задержался?
А где ж ответ Кумэ?

Р а с с к а з ч и к

К воротам медленно идет.
«Мы слышали — сегодня вечером все произойдет,
станете столичной госпожой», — служанки вслед ей говорят.
И даже их подначки не влияют на настроенье.

О - У м э

Что говорите?
Вы так уверены, что собираюсь я в Киото,
А не иду навстречу смерти?

Р а с с к а з ч и к

У ворот остановилась
На склон взглянула
И на перекрестке видит Кумэносукэ,
Лицо которого прикрыто, и с ним Кюбэя.
Он голову опустил, о чем-то размышляет.
К ним она спешит.

О - У м э

Как рада, что ты пришел!
Сегодня вечером свершится то,
О чем тебе в письме писала.

Меня замуж выдают за этого отвратительного киотосца.
С утра такое чувство, что уже мертва.

Р а с с к а з ч и к

Бросается к Кумэносукэ и заливается слезами.

К у м э н о с у к э

Похоже, что жизни нет в тебе.
И я избит, и ощущение,
Что выворочен наизнанку,
Поскольку омертвели и ум, и тело.
Если лгу, сама удостоверься.

Р а с с к а з ч и к

Через рукав просунул ее руку,
Чтобы спины она могла коснуться.

О - У м э

Как вздулась!
Волосы растрепаны,
От слез лицо все вспухло.
Что произошло?

Р а с с к а з ч и к

Сама того не замечая, она рыдает.
Кюбэй печально ей в ответ:

К ю б э й

Госпожа, вы легкомысленный поступок совершили —
Конверты перепутали,
Любовное послание к Кумэ
К настоящему попало.
Когда его глаза,
Которые привыкли больше к мантрам,
Наткнулись на такую фразу:
«Обо всём поведаю при встрече, дорогой, —
Он разозлился так,
Как будто дьявола увидел.
Стал красным, как огонь в аду.
А далее Юбэн, брат названный,
С кем Кумэ в связь вступил,
Стал кипеть от гнева

И чуть до смерти его не затоптал.
Ведь говорят: «Беда одна не приходит».
Тут с родины Кумэ прибыл вздорный самурай.
Заявил, что убийцей брата был Кумэ,
Или что-то в этом роде.
Тыльной стороной меча
В грудь Кумэ ударил.
То была большая свара
С тех пор, как Великий учитель
Восемьсот лет назад достиг нирваны.
Уверен, что вскоре они узнали б,
Кто письмо доставил.
Я спрятался.
К еде, что выставили предо мной, не прикоснулся.
Гора словно вздыбилась.
Дьяволы, должно быть, очень разозлились.
Ужасный дождь, ветер, молния.
Монахи посчитали,
Что Кумэносукэ Гору осквернил.
Поэтому все и произошло.
И его изгнали.
Исход событий так печален.
Вдобавок коробку с табаком я потерял,
А там билет на лотерейный выигрыш²⁶
В семьдесят четыре мона.
Уверен, что дьявол похитил мой билет.
Всеё лотерейным дьяволом подстроено.

Р а с с к а з ч и к

Его стенания имели почву под собой.

О - У м э

Прошу, ни слова дома.
Какая бы беда ни посетила Гору,
Хоть развалилась она на части,
Но снова я с Кумэ,
И оттого счастлива.
Ты тоже рад?
Ну, улыбнись!

Р а с с к а з ч и к

Но чтоб она ни говорила,

Он помнит о случившемся.
Печальное лицо в слезах.
Отец, заметив О-Умэ в воротах,
Зовёт ее.

Ё д з и э м о н

Кто там? А, это ты, Кумэ?
Кюбэй, что привело тебя сюда?
Собирался тебе, Кумэ,
Приглашение послать.
Проходи прямо в дом.
Жена! Кумэ пришел.
Темно. Зажги огонь.
Денек-то необычный —
Свадьба О-Умэ.
И наверху зажги.
В садовых фонарях подкрути фитиль,
А также в комнате О-Умэ.
Ярко все должно гореть.

Р а с с к а з ч и к

Радость переполнила его.
Немного даже растерялся от таких событий.

М а т ь *(про себя)*

На Гору Кюбэй ходил,
А нам ни слова не сказал.
Узнал о свадьбе и потому пришел.

Р а с с к а з ч и к

Взгляд подозрительный ее перехватив,
Кюбэй напролом пошел.

К ю б э й

Не слышали, какая удача на Кумэ свалилась?
Его отец на покой решил отправиться
И собирается своим преемником Кумэ определить.
Гонцом меня послали.
Весь путь на Гору от их дома без отдыха преодолел.
Кумэ попросил с ним к вам зайти,
Поблагодарить за вашу доброту и попрощаться.
Скоро Юбэн сюда придет.

Сегодня день, когда Кумэ
Должен получить наследство в семьсот коку²⁷.
Об этом стоит поговорить.
Пока еще не состоялась свадьба О-Умэ,
Почему б не отказаться от обещанья,
Что дали вы другому,
И выдать ее замуж за Кумэносукэ?
Ради вас я это говорю
И считаю, что Юбэн в целом того же мнения.
Даже если торговец владеет богатством в тысячу каммэ²⁸,
Он может разом потерять его.
А человеку с доходом в семьсот коку все нипочем.
Если на нем вы остановитесь,
То ждет Вас настоящая удача.
Зять будет гарцевать на скакуне,
А дочь в золоченом паланкине ездить.
По рукам!

Р а с с к а з ч и к

Протягивает руку.

Ё д з и э м о н

Нет, не согласен.

К ю б э й

Трудно угодить тебе.
Мне все равно,
Со своей женой можешь ездить и на дикой лошади.

Р а с с к а з ч и к

Напрасны все его усилия.
Совету Кюбэя никто не внемлет.

Ё д з и э м о н

Лошадь — лошади, бык — быку,
А купеческая дочь — купцу.
Того, чью свадьбу мы сыграем сегодня,
Зовут Сакуэмон.
Владеет лавкой Миная на третьей улице в Киото.
Он так горит желаньем жениться на О-Умэ,
Что дал мне девять рё²⁹ и шестьсот мэ³⁰,
Чтобы покрыть мой долг в девять рё и пятьсот мэ.

Этой осенью, когда закупки делал, то заплатил вперед.
Отдал двести пятьдесят рё за меня,
Как будто не золото это, а просто цветочки.
Он не позволил мне потратить ни монеты
на свадебное торжество и на наряд невесты.
Найдется много ли мужчин,
Готовых жену взять без ничего?
Ну, что на это скажешь ты, Кюбэй?

К ю б э й

Золото Кумэ не обещает.
Но если О-Умэ достанется ему нагой,
Что большего он может пожелать?

Ё д з и э м о н

Хватит глупости нести.
Иди отсюда и смотри,
когда жених придет.
О-Умэ, отведи Кумэ наверх
и покажи новую постель.
Она, должно быть, уже готова.
Слуги, глядите, чтобы мыши до еды не добрались.

Р а с с к а з ч и к

Подумать только, пищу от мышей он оберегает,
А сам спокойно отправляет молодых людей наверх.
Все равно что к рыбе кота приставить!
Постель разобрана — привозной атлас
С набивным рисунком в виде больших гербов.
С завистью глядит Кумэ
На две подушки с бахромой.

К у м э

Полагаю, что скоро нежиться
С этим киотосцем будешь на подушках
Под толстым ватным одеялом-кимоно.
Безумие показывать мне это!
Хочешь, чтобы зарыдал?

Р а с с к а з ч и к

Потоком слезы полились из глаз.

О - У м э

Не в состоянии я больше это выносить!
Отчего решил, что в одной постели
Я буду с этим ужасным киотосцем спать?
Сегодня ночью вместе убежим.
На это должен ты решиться.
Отвратительно, что в мыслях у тебя,
Как буду с ним под одеялом я валяться!
От этого впадаю в ярость!

Р а с с к а з ч и к

Ногами расшвыривает постель.

О - У м э

Моя постель.
Хотела ее с тобою обновить.
Боюсь, что кто-нибудь войдет.
Досадно!

Р а с с к а з ч и к

Прямо на постели в объятия
Друг друга они бросаются.
Сердца их сильно бьются.
Боятся, как бы кто-нибудь не вошел.
Такую ненависть питает соловей к людям,
Которые мешают петь ему,
Когда резвится он в цветущей сливе³¹.
Тут в дом влетает жених Сакуэмон,
Вместе с ним слуга.
За волосы Ёдзиэмона он хватает,
Тянет на себя.
Жена Ёдзиэмона и все, кто рядом,
Пытаются его сдержать:
«Ты что, выжил из ума?» — они кричат.
Отталкивает всех: «Назад!»
Ёдзиэмона ставит пред собой.

С а к у э м о н

Ну, Ёдзиэмон! Если меня, киотосца, пытаешься надуть,
То лучше приготовься к мести.
Присвоил остаток от девяти каммэ,

Но это пыль для меня.
Уже двадцать лет, когда еще делами заправлял отец,
Мы крепко на ногах стоим,
И наш доход был чуть ли не две тысячи каммэ.
Ты позаимствовал пятнадцать каммэ,
Чтобы осенние закупки сделать,
А товар мне не показал.
Более того, на свадьбу взял четыре каммэ
И за все это наградил дочерью,
У которой есть любовник.
Полагаю, намеревался позже разлучить нас,
Думал, что все сойдет.
Такое надувательство здесь в ходу?
Подобного нет давно ни в Осака, ни в Киото.
Ну, что будем делать?
Отдашь дочь или вернешь двадцать восемь каммэ?
Жду ответа, что выберешь.
Возможности оцени свои.
Литровой емкости сосуд вмещает только литр,
Хоть вливай в него реку или целый океан.
Против меня, везунчика, пошел ты.
Подумать только, прямо перед свадьбой
Я занимаюсь тем, что сам спасаю свои деньги!
Полагаешь, что обойдешь Сакуэмона,
Которого ведут боги Эбису и Дайкоку? ³²
Обману положу конец.

Р а с с к а з ч и к

Ёдзиэмона, который своей честностью известен был,
Взбесили эти бранные слова.

Ё д з и э м о н

Много шума поднимаешь.
Все о Киото говоришь.
Без устали болтаешь.
Ошибаешься, коль думаешь,
Что человек, живущий на земле
С доходом в семьсот тысяч коку, снесет такие оскорбления.
Нетрудно вернуть деньги,
Но я бы не хотел, чтоб люди говорили,
Будто меня запутали.
К тому же это отразится на репутации дочери моей.

Где доказательства, что у нее любовник?
Нашептывания чьи-то принудили тебя о деньгах пожалеть.
Не смоемся пятно с дочери моей,
Пока не извинишься и не откажешься от подлых обвинений.
Где доказательства?

Р а с с к а з ч и к

Он возмущается,
А те, кто наверху и кто внизу,
Замерли в предчувствии беды.
Влюбленные не знают, как им исчезнуть,
Рыдают, трясутся от страха
В смятении, что нет другого выхода для них, кроме смерти.
Вдруг Сакуэмон свой пыл убавил.

С а к у э м о н

Желаешь доказательства иметь от меня, человека чести?
Этим утром поднялся на Гору с мыслью,
Что это мой последний шанс перед отъездом.
Но вдруг примерно в два часа пополудни
Ураган на Гору налетел.
Был сильный ветер, сверкала молния,
Дождь хлестал.
Не припомню, что мне когда-то так было страшно.
Убежище нашел я в храме и спросил,
Чем вызван ураган такой.
Тогда монахи поведали,
Что некий служка Кумэносукэ из храма Китидзё
В долине Южной в течение ряда лет
Крутил любовь с девицей О-Умэ из Сайгая.
А эта буря — наказание за осквернение Горы.
А вот и он с Горы бежит.
Все вышли посмотреть,
И я сам свидетелем его изгнания был.
А с ним негодяй, по виду напоминал посыльного.

Р а с с к а з ч и к

Не успел он это произнести,
Как Кюбэй стал медленно, украдкой
К воротам отступать
Хозяин в тревоге наверх смотрит.
Его жена сообразила:

М а т ь

Отец, звучит неубедительно.
Ты должен честь дочери восстановить.
Не допускай, чтобы позор ее коснулся.
Ну-ну, давай!

Р а с с к а з ч и к

По колену бьет его.
Он соглашается.

Ё д з и э м о н

Ты права. Сакуэмон, послушай.
Говоришь, гром гремел,
И это доказательство того,
Что дочь моя поступок непристойный совершила.
Намереваюсь убедить тебя:
Сегодня вечером, что бы ни случилось,
Сыграем свадьбу.
На людях показаться не смогу,
Коль не отправлю вас в Киото мужем и женой.
Моей заслугой будет сделать тебя зятем.

С а к у э м о н

Да, я не сомневаюсь, что
Зятем хочешь видеть ты меня.
На денежки мои польстился.
Но за двадцать восемь каммэ серебром
Могу иметь я девственницу в женах.
Намерен постель забрать и остальное,
Что за мой счет приобретено.

Р а с с к а з ч и к

Собирается наверх подняться,
Но тут же Ёдзиэмон с криком вцепляется в него,
Пытается вниз стащить.

Ё д з и э м о н

Не позволю!

Р а с с к а з ч и к

Они схватились. Сверху то один, то другой.
Кумэносукэ вынул кинжал,

Готов сейчас же вонзить его в себя.
Но О-Умэ цепляется за руку,
В слезах заходится.
Внизу такая драка, что ее рыдания не слышны.
Мать встала меж двух дерущихся мужчин.

М а т ь

Отец, постой, и ты, зятек, уймись!

Р а с с к а з ч и к

Им она поклонилась,
Постепенно оба поостыли,
А мать зарыдала.

М а т ь

Я не могу поверить,
Что столичный житель так бессердечен.
Все улажено, готово к свадьбе.
Коль обещание свое нарушите,
Как с мужем перед людьми
Сможем показаться и положение сохранить свое?
После всего трудно говорить наверняка
О незамужней женщине,
Что в связи не была она.
О-Умэ — испуганный ребенок,
И тот служка, о котором вы сказали,
Не вынесет второго наказания.
Узнав, как с мужем мы страдаем за их поступок,
Уверена, пойдут на самоубийство.
Уж поздно их остановить.
Пыталась их отговорить:
«Себя не убивайте, жизни не лишайте.
Не время умирать.
Родителей сделаете несчастными
И осуждение повлечет такой поступок.
Считайте, что это долг ваш перед нами».
Невероятно, но знаю,
Что через это они должны пройти.
Так легкомысленно себя ведут,
Что свойственно молодым сердцам.
Лишь собственный позор волнует их.
Как трагично, коль они умрут!

Р а с с к а з ч и к

Каждое слово, что с уст ее слетало,
И тем, кто наверху,
И тем, кто был внизу, предназначалось.
Услышав речь ее,
Кумэносукэ в ножны кинжал вложил.
Сейчас не время жизнь кончать самоубийством.
Влюбленные молча обнялись и плачут.

М а т ь

Хорошо иль плохо воспитана дочь —
Репутация матери от этого зависит.
Если О-Умэ запятнает себя,
Я даже не могу остаться с человеком,
С которым тридцать лет прожили вместе.
Неважно, насколько будет тяжело,
Но смыть позор я постараюсь.
Хоть соблюдайте свадебный обряд.
Так в мире повелось, что
Преимущество мужа — с женой остаться
Иль ее покинуть.
Одно желание имеем —
Чистым имя дочери сохранить,
Раз произошло такое.
Непостижимо, что мужу моему не удалось
С долгами расплатиться,
Продай он дом и все, что имеет.
Возможно, О-Умэ, узнав о материнском горе,
Решит появиться здесь.
Пусть это будет шанс для примиренья.
Подарки слугам раздадим.
А если заупрямится она,
Пусть Кумэносукэ подойдет —
Ведь не из дерева он или бамбука —
И убедит ее.
Коль будет продолжать упрямиться,
То это подтвердит —
Что не питает любви к родителям.
Говорят, что, прежде чем мать дитя поднимет,
Семь испытаний жизнью и смертью
Она должна пройти.

Но это пока ребенок мал.
А что, когда ему семнадцать или восемнадцать лет,
Он тоже сна родителей лишает?
Беспокоилась бы я так,
Коль не любила О-Умэ?
В тот день, когда появится у нее ребенок,
Она поймет,
Как горек мир!

Р а с с к а з ч и к

Пытаясь убедить их,
Громко говорит.
Кумэ прислушивается к ее словам.

К у м э н о с у к э

Что бы потом ни произошло,
Вытри слезы, вниз спустись
Родителей утешить.
Прошу тебя.

Р а с с к а з ч и к

Негодования слезы в глазах ее сверкнули
От этих уговоров.
Вниз поспешила,
Нарочно по ступенькам громко застучала.

О - У м э

Матушка, не думаешь ли ты,
Что слишком обо мне заботилась?
В конце концов, будь я непослушной
Или распутной даже — это мое дело.
Ведь я еще не замужем.
Внимания не обращайтесь на того,
Кто не доволен поведением моим.
Достаточно того,
Что появилась здесь для извиненья.
И если Сакуэмон все еще не понимает,
Значит, ему я безразлична.
Может ли провинциалка, вроде меня,
Даже надеяться на то,
Чтоб угодить столичному мужчине?

Р а с с к а з ч и к

Жесты выдают ее раздражение.
Жених так очарован ею,
Что в улыбке весь расплылся.

С а к у э м о н

Отец, мамаша, ни слова больше!
Полностью доволен поведением О-Умэ,
А также ее словами.
Ее я не отвергну,
Даже если на моей макушке она станцует.
Ну, в постель, в постель!

Р а с с к а з ч и к

За руку ее берет.
Сиянье сошло на дом и на родителей.

Ё д з и э м о н

Поздравляем! Поздравляем!
Прямо здесь чарками обменяйтесь,
А мы тем временем все устроим.

Р а с с к а з ч и к

Как будто боль его пронзила,
Когда он вспомнил, что Кумэносукэ в спальне.

С а к у э м о н

Нет, уже одиннадцатый час,
Еще немного, и наступит полночь.
Совсем нет времени,
Чтоб ночьку провести.
В спальне свадебную чару осушу.

Ё д з и э м о н

Прошу вас, здесь выпейте.
А после слугам поднесем.
Подходите, сакэ разливайте.

Р а с с к а з ч и к

В отчаянье он тянет время.
Кумэносукэ, не зная, куда б исчезнуть,

Одеяло натянул и сжался.
Ему казалось, что он скорее мертв, чем жив.
Жених бесцеремонно развалился на постели.

Сакуэмон

Кто здесь лежал?
Теплая постель.
Ну, залезай сюда
И выпьем нашу чарку.

Рассказчик

Пытается откинуть одеяло,
Где спрятался Кумэ.

О - Умэ

Намерен сам здесь спать?
Я не позволю прикасаться к постели,
Пока вдвоем мы не устроимся, как надо,
И не закончим церемонию с обменом чарками³³.

Рассказчик

Через рукав одеяла-кимоно,
Что перед ней лежит,
Она касается ноги Кумэ,
Сжимает его руку.
Это силы придает ему.

Сакуэмон

Я рад, что хочешь лечь со мной.
Скорей бутылочку сакэ!

Рассказчик

Тем временем полночь колокол известил.
Мать и отец, дыханье затаив, сидят внизу.
Кюбэй и остальные в углу уединились
И подают сакэ спутникам Сакуэмона.

Ёдзиэмон

Жена, как только они напьются,
На кухне погаси огонь, темноту устрой.
Затем, когда там наверху угомонятся,
Буду камешки в окно бросать³⁴.

Начнется суматоха —
Свечку на второй этаж закинь.
Воспользуйся неразберихой
И за ворота проводи Кумэ.
Коль перепутаешь,
О-Умэ поплатится за это.
Никаких ошибок!

Р а с с к а з ч и к

Так они договорились.
Мать наверх принесла закуску и сакэ.
Спутники Сакуэмона внизу кутят.
Мать чарки наполняет,
Заботится, чтоб никого не обделить.
Сакуэмон на нее вниманья не обращает —
Не останавливаясь, чарками обменивается с О-Умэ,
Согласно ритуалу.
Еще четыре или пять чарок он опустошает.

С а к у э м о н

Ну, мамаша, вряд ли стоит говорить,
Что я позволил Вам свадебное сакэ разлить,
Но вы мудро поступили, выбрав меня в зятя.
Да, тебе пришлось бы нелегко,
Найди другого жениха,
А не такого, как Сакуэмон.
Я знаю, что Кумэносукэ хорош собой,
Волос полно, голова спереди не брита.
Вряд ли у него золотых монет столько,
Сколько волос в челке.
А у меня есть они.
Таких плутов, как он,
Что соблазняют молоденьких девиц,
Можно встретить и в Киото, и в Осака.
И многие из них двойным самоубийством жизнь кончают —
Печален их промысел.
Но благодаря мне жизнь О-Умэ спасена.
Дочь ваша в безопасности.
Сейчас буду чарки освобождать.

Р а с с к а з ч и к

С этими словами еще три он одолел.

Са куэ мон

Ну, пора в постель.
А Вы, мамаша, комнату покиньте.

Р а с с к а з ч и к

Вот-вот откинет одеяло,
Но тут камень залетел в окно и в голову ему попал.
Вскрикнул и удивленно посмотрел вверх.
Град камней, больших и малых,
Над головой пролетел.
По ставням и перегородкам застучали камни.
«Вот случай», — думает О-Умэ и к Кумэносукэ
Протягивает руку.
Сакуэмон нетвердо на ногах стоит.

Са куэ мон

О-Умэ! Опасно! Накройся одеялом!

Р а с с к а з ч и к

Подставку со свечой мать опрокинула,
Сакуэмон кричит.

Са куэ мон

Темно! Свет дайте!

Р а с с к а з ч и к

А Ёдзиэмон внизу свет гасит.
Дом в полной темноте.
Мать подползает,
За руку хватает Кумэносукэ,
Из комнаты выводит.
Он изумлен, как будто снится сон ему.
О-Умэ следует за ним, схватив его за пояс,
Воспользовавшись темнотой, прячется от матери.
Сакуэмон теряет самообладание.

Са куэ мон

О-Умэ, ты где?

О - У м э

Здесь.

Сакуэмон

Не ушибись впотьмах.
Где мать?

О - Умэ

За огнем пошла.
На месте оставайся.
А где же кухня, не знаешь?
Я с тобой.

Рассказчик

Она удаляется, но кажется,
Что в комнате еще осталась.
Мать думала, что выходит только Кумэносукэ.
О-Умэ крадется, ей боязно:
Не предпримет ли что-нибудь Сакуэмон?
На цыпочках идет, будто по огню ступает.
От страха вся дрожит, как бы мать не догадалась.
К входу пробралась.
Мать тем временем шепчет Кумэносукэ:

Мать

По всему, ты должен был погибнуть.
Мы с мужем переживаем за О-Умэ.
Знаем, как она страдает.
Решили ее спасти.
Поскольку свадьба состоялась, забыть ее ты должен.
Вот чашка О-Умэ.
Возьми как память, и конец вашей связи.

Рассказчик

Кумэ за пазухой чашку прячет.
Оба готовы умереть.
Мысленно последнее «прощай» матери говорит О-Умэ.
В какую-то минуту Кумэ сомнения одолели —
Не может разглядеть лицо любимой.

Кумэносукэ

Одно лишь слово хочу сказать я О-Умэ...

М а т ь

Нет времени.

Р а с с к а з ч и к

В нетерпении спешит его отправить,
Не понимая, что тем самым приближает дочери конец.
В этот мир мать ее пустила,
Она же к гибели ее толкает.
Влюбленные открыли ворота, что разделяют жизнь,
И в полной темноте исчезли.
Они оставили родителей, страдающих о чаде,
Которое во мраке ночи бродит.

АКТ III

Путешествие Кумэносукэ и О-Умэ

Сцена 1

Р а с с к а з ч и к

Жизнь — иллюзия всего лишь,
Боль рождения и смерти.
Все в ней предопределено еще до нашего прихода.
Что за мир пыли, что за бойня!

О - У м э

С чем нашу жизнь сравнить?
Три года миновало, как повстречались мы.
В полумраке затерялись наши связи,
Пока ты, муж мой, жил без меня,
Словно колодец в поле, одинокий.
Будут ли о нас как о супругах вспоминать,
Когда мы сей мир покинем?
Родителям оставили подарки эти,
Чтоб о союзе нашем им напоминали.
Пройдя сквозь долгие миры,
Приду и вновь тебя увижу.
Как всегда, прядь волос твой лоб закроет
И я волосы распушу.
От перекрестка Шести дорог³⁵

Разные пути ведут.
Но мы друг друга не потеряем.
Вот луна зашла, тьма опустилась.
Весна недавно наступила, но туман густой все застилает.
Это хорошо, ведь можно незаметно скрыться.
Как трудно в такую ночь
Лицо твое увидеть!
«Два счастья сразу не придут» — так говорят.
Здесь, у реки Тамагава³⁶,
Если ветер поднимет росу под деревьями,
Что пропитаны ядом,
Ее я выпью и умру, не осквернив тела своего.

Р а с с к а з ч и к

Лицом касаются друг друга.
Слезы, которые они роняют,
Льются прямо в рот.
Так водой увлажняют губы того, кто умирает.

О - У м э

Мы, чья судьба к острию кинжала мчится, не более чем иней.
Ночи весенней завидуем:
До утра он может не исчезнуть.
На окраине городка Камия, где я родилась,
Вечерняя работа подошла к концу.
Расстелили на земле бумагу сохнуть.
Ночью она белеет.
Но и эти воспоминанья о родителях
Терзают меня меньше, чем думы о тебе.

К у м э н о с у к э

Доброту родителей твоих
Я вечно помнить буду.
Благодарность им не меньше,
Чем моя любовь к тебе.
Она связала узами любви меня,
Как веревка в руках Фудо³⁷,
Которой он пагубные страсти усмиряет.
Сейчас достигли склона Фудо.
Дорогу горную пересечем,
Что к смерти нас ведет.
Сердце бьется при виде Долины смерти.

Однажды я человека остановил,
С вопросом обратился, чья здесь могила.
Он мне ответил,
Что погребен в ней Карукая³⁸.
Весенняя трава, что бурно разрослась,
О нем напоминает.
Грустный вопрос — печальный ответ.
Карукая, горячий сердцем,
С луком в руках весенней лунной ночью
Сидел под цветущей вишней.
Лепесток упал в чашку.
Тогда решил он расстаться с мирской жизнью.
История ночная о хрупкой жизни человека подходит нам.
Мне девятнадцать, восемнадцать — тебе.
Короткая слава — ранней вишни цветенье —
О водопад Тигогатаки³⁹ разбивается.

Р а с с к а з ч и к

Его глаза наполнены слезами.

О - У м э

Вон там, когда мы перейдем Аmano,
Начнется восхождение на Гору.
Я не могу забыть, как в прошлый год
Сюда мы с матушкой пришли, чтоб помолиться.
А вот скала, которую свернула мать Кобо Дайси⁴⁰ в гнев.
Ее преступление лишь в том,
Что женщиной родилась.
Твоя любовь обильна и сильна,
Как дождь в июне.
Но в конце концов и она исчезнет,
Словно воды с полей осенних.
В сон горы погрузились,
Вокруг все тишиной объято.
Река в долине твой голос не разносит,
О нас никто не будет знать.
Мне нечего скрывать.
Как только называю имя Будды,
Ты говоришь «посторонний Фудо»⁴¹,
Как будто меня отвергаешь.
Мой брат Хана!
С ним тяжелей расстаться,

Чем с матерью и отцом.
Горькими упреками меня осыпать должен.
С горы Тэндзику дует ветер —
послан в наказание нам.
Он не дает в объятьях слиться нам.
Как печальны минуты эти!
Мысли об ужасах ада в голову лезут.
Священный мост не можем пересечь —
Так тянет груз грехов.
Не можем подойти к Внутреннему храму⁴².
Предупреждение послали —
Опасность ждет нас впереди.
У Змеинной Ивы⁴³ демонов тысячная рать нас атакует.
Но, несмотря на муки и страдания,
Что выпали на нашу долю,
Ничто нас не разлучит.

Р а с с к а з ч и к

За рукава, мокрые от слез,
Друг друга ухватили,
В руках перебирают четки,
Убеждают себя: «доверься, доверься».
Сердце преисполнено молитвой,
Глубоким почтением к Будде,
Тайным силам его Истинного тела.
«Буддами мы станем
Иль будем обречены бродить по трем дорогам ада,
За нас молитесь,
Налейте воду⁴⁴
И брызните на ветви цветущей сливы», — говорят они.
Как только из последних сил
На склон Ханаоридзака поднялись,
Утренняя луна скрылась
В облаках Пяти препятствий⁴⁵.
Достигли храма Нёниндо — храма женщин.

Сцена 2

Р а с с к а з ч и к

При мысли о том, что ждет после смерти,
Сжимаются молодые сердца.
Но, храм увидев, расслабились они.

О - Умэ

Я счастлива, что наконец мы здесь.

Рассказчик

На смену радости
Скоро огорчение придет.
Раньше, чем они,
В храм женщина прибыла.
Услышав голоса,
Она проснулась и заговорила.

Сацу

Прошу меня простить.

Рассказчик

От страха вцепились друг в друга,
Боясь в ответ хоть слово проронить.

Сацу

Не бойтесь, я Сацу из Сикама,
Живу в Харима,
Дочь Нарита Буэмона.
Пришла проводить младшего братишку Кумэносукэ,
Который служит в храме Китидзё в Южной долине.
Сегодня вечером послала служанку на Гору,
Чтоб справиться о нем.
Но из ее слов так и не поняла,
Где он.
Совет мне дали спросить о нем в Камия,
Что у подножия Горы.
Вы не из тех ли мест?
Брата моего не приходилось видеть?

Рассказчик

Как чужая с братом она себя ведет.
Такое поведение — знак того,
Что темные дороги ждут ее в мире ином.
Обливаясь слезами любви к родному человеку,
Брат не в состоянии ни слова проронить.

Кумэносукэ

О Кумэносукэ приходилось слышать.
Говорят, что вчерашним днем
Его свалил недуг тяжелый
И до вечера не дотянуть ему.
С рассветом мы узнаем,
Жив он или нет.

Рассказчик

Не узнаёт сестра родного брата.
Пытаясь слезы скрыть,
Он голос изменил.

Сацу

Я в страхе за него.
Говорят, что если намочить очиток,
Сорванный на Святой Горе,
То листья скажут,
Жив человек иль нет.
Напугана я слухом о Кумэносукэ,
Решила поставить в воду из реки,
Текущей по Долине, сухой очиток,
Который храню в мешочке для амулетов.
О брате были все мои мысли.
На полчаса поставила очиток,
А он как был сухой,
Так и остался,
Только съежился еще.
Не знак ли подает Учитель,
Что брат мой мертв?
Чтобы найти его, проделала я долгий путь.
Приди пораньше, последние минуты,
По меньшей мере, побыла бы рядом с ним.
Будь я мужчиной, бросилась бы искать его повсюду,
Даже если бы всю Гору пришлось излазить.
Как бессердечна ко мне судьба!

Рассказчик

Громко плачет она.
Влюбленные тоже заходятся в рыданиях.
Сквозь слезы произносит О-Умэ:

О - Умэ

Одна вы иль с родителями пришли сюда?

Сацу

Откроюсь, почему я здесь.
Отец с зимы болел,
А 22 марта в 69 лет ушел из жизни.
На следующий день его сожгли.
Сегодня седьмой день траура.
Я пепел принесла в надежде
Вместе с братом молитву вознести.
Но, узнав, что брат тоже мертв,
С тяжелым сердцем возвращаюсь.
Что матери скажу?
Какие еще несчастья нам мир готовит?

Рассказчик

Горько зарыдала.
Кумэ обезумел,
Услышав, что здесь пепел отца,
А перед О-Умэ — пепел свёкра,
Которого не довелось увидеть.
Какие извивы судьбы
Иль прежняя связь к этому привели?
При мысли такой ее сердцем печаль овладела.
Рукава намокли так, что
С них вода стекала.
Как ни пыталась слезы скрыть,
Но это было невозможно.
Служанка Сацу с постели говорит:

Служанка

Послушайте. Колокол в четыре прозвонит,
И с рассветом будет ясно, в порядке он иль нет.
Этот разговор утомил меня.

Рассказчик

Она зевает. Со сна не понимает,
Какая рядом с ней трагедия вершится.

Са цу

Да, это правильно.
Простите меня, что задержала.
У вас свои дела.
Быть может, связь между нами в прошлой жизни
Сейчас свела нас вместе.
Прошу вас, дайте знать,
Коль что-нибудь услышите о Кумэносукэ.
Мне тяжело расставаться.
Как будто вместе мы сидели у постели умирающего
Кумэносукэ,
А сейчас прощаться миг пришел.
Ужасно и печально все!

Рассказчик

Родная кровь тайно знать о себе дает —
Источник еще больших слез.
Безмолвно они расстаются.
Душа разрывается от горя.
В тени храма О-Умэ и Кумэ исчезают.

Кумэносукэ

Каждая минута, что мы остаемся в этом мире пыли,
Все, что видим и слышим,
Ляжет препятствием на пути к спасенью.
Близится рассвет.
Зачем нужны нам лишние страдания и позор?
Давай сейчас умрем.

О - Умэ

И я хочу скорей расстаться с жизнью.
Завидую, что смог с сестрою повидаться.
Хоть тебя она и не узнала.
Сможешь умереть рядом с отцовским прахом.
Страдаю, что мой отец и мать,
Печалюсь обо мне, при этом
Бранным словом будут поминать
Свою безнравственную дочь.
И в будущем не избежать страданий.

Кумэносукэ

Смотри. Вот чара, что мать дала вчера.
Хранит она ее тепло.
Памятный подарок,
В который частичку сердца своего она вложила.

Рассказчик

Протягивает чару.

О - Умэ

Спасибо.
Для матери всегда ребенком я была,
Даже взрослую во сне она ласкала.
Вспоминая это, умру с чарой,
Которой она касалась.

Рассказчик

К себе ее прижала, сложив в молитве руки.
Кумэ в лицо любимое глядит.
Ждет, когда кинжалом ее сразит.

Кумэносукэ

Ты прекрасна! Как хорошо все обернулось!
С тобой памятный подарок матери,
А я рядом с отцовским пеплом.
В одной чаше лотоса мы возродимся.
Вот час назначенный пришел!
Нельзя откладывать.
Момент настал!

Рассказчик

Кинжал он вынул и в грудь ее вонзил.

Кумэносукэ

Купаться будем в лунном свете Будды,
От грехов освободимся.

Рассказчик

Раздался стон, как только лезвие вонзил
Прямо в печень.
О-Умэ откинулась назад.

Творя молитву, он повернул кинжал,
Пока дыхание любимой не прервалось.
Сацу и служанка, услышав звуки падающего тела,
На стоны О-Умэ прибежали.
Завопили во всю мочь: «Убийство, убийство!»
Но в горах среди ночи
Никто их голоса не слышал.
Рыдая, вниз они бегут.
Кумэ спрятался.
Дождавшись их исчезновенья, он возвращается.
В руках анисовая ветка.
Кладет ее на ящик с отцовским пеплом.
С почтением его поднимает,
Отвешивая трехкратный поклон.

Кумэносукэ

Возвращаю плоть и кость,
Что ты мне дал.
Мы снова вместе.
Всё создано навсегда.
Вот удар последний.
Он вечность принесет.

Рассказчик

Вонзает в горло нож
И падает рядом с мертвой О-Умэ.
Покрытые цветами сливы, безжизненно они лежат.
Сейчас вернутся в землю, воду, огонь и ветер⁴⁶,
Согласно учению Сингон,
Что принесет спасение.
В горах гуляет ветер, вода плещется в потоке,
Земля превращается в песок,
Что на их телах разбросан.
Сия история о смерти во имя любви
Достойных мужчины и женщины
Случилась в храме Нёиндо.

НОВОГОДНЯЯ СОСНА, ВЫРВАННАЯ С КОРНЕМ ¹



Действующие лица

Ёдзибэй из Ямадзаки.

Адзума, куртизанка высокого ранга, его возлюбленная.

Дзёкан, его отец, богатый купец.

Дзибуэмон, самурай, потерявший службу, его тесть.

О-Кику, жена Ёдзибэя.

Ёхэй, молодой человек.

Хикосукэ, табачный купец.

Мать Ёхэя, старая женщина.

Куродзаэмон, хозяин чайного домика Идзуцу.

Канъэмон, владелец контракта Адзума.

Синсукэ, молодой слуга.

О-Кая, наперсница Адзума.

Куртизанки, женщины различных рангов из «веселых домов», слуги.

АКТ I

Сцена 1

Рассказчик

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8...

Вот улица Девяти Домов.

Новый год. В волан играют:

Туда-сюда порхает он,

Как алмазы-брызги водопада,

Летящего с горы Цукуба.

До полного блеска его полирует

Пара ракеток: принц и принцесса —

Союз двух влюбленных.

Юные помощницы гетер,
Листочки молодые приоткрыв,
Через любовь достигнут совершенства.
Неохотно они отбивают волан:
Три-и, четы-ыре, пя-ать.
Ах, эти сосны молодые
С обвитыми ветвями!
Тянут последние слоги,
Как принято в их среде.
Подобная манера говорить известна
И новогодним соснам, и куртизанкам,
Что ждут своих клиентов.
В Симмати в День Крысы² —
Посетителей первый прием.
Сосна, что выкопали в этот день,
Зелени своей не утратит,
Хоть и века пройдут.

С л у ж а н к а

Эй, Синсукэ! Ты продолжаешь сильно бить,
Но я же против.
Смотри, волан забросил на сосну.
А ну, достань.

Р а с с к а з ч и к

Хватает Синсукэ за рукав.

С и н с у к э

Отпусти! Прежде надо знать,
Что, коль мужчина бьет,
Волан застрять в деревьях может.

Р а с с к а з ч и к

Освободив рукав,
Он хлопает в ладоши.

С и н с у к э

Ха-ха! Но это не моя забота.
Доставайте сами.

Р а с с к а з ч и к

В дом спешит.

С л у ж а н к и

Не убежишь. Хватай его!

Р а с с к а з ч и к

Они летят за ним,
Затеяв свару якобы из-за волана.

Вдоль улицы Этиго,
Ослепив цветами яркими,
Идет процессия.
Впереди юные служанки и девушки,
Вступившие на путь любви недавно.
Они так прекрасны,
Что могут соблазнить любого ростками первыми любви,
Которые в долине пробиваются сквозь снег,
Такой же белый, как ступни ног их.
Рукава подернуты туманом,
Благоухают редким ароматом.
Ярки, как радуга, их пояса.
А на плечах — покров из облаков.
Все разодеты в пух и прах.
На них иссиня-черные и густо-желтые,
Оттенков благородных и светло-голубых
Шелка узорчатые и с вышивкой,
Окраски разной с набивным рисунком,
Тройной, двойной окрас.
Пестрые шелка лазоревого цвета,
Зеленого, с едва заметной желтизной.
Лиловые³ шелка с печалью лет минувших
И ярко-красные, как маки, которые стирают память.
Весенней буйностью сверкают три улицы,
Они полны людьми.
Сейчас то время, когда побеги молодые
Пускают сосны и зацветает слива⁴.
Под пьянящим небом ярко-красным,
Цвета утренней зари — алеют
Передники наперсниц куртизанок.
Мужчины охмелели от первых чарок,
Что уже успели осушить в году пришедшем.
Куртизанки, за Новый год тост провозгласив,
Друг друга навещают.

Их обуви стук — мелодия первая этого года.
Среди них нет цветка, сравнимого с Адзума,
Известной гетерой из Дома Глициний.
Ей первенство принадлежит в квартале «веселых домов».
Так благородный пурпур царствует среди оттенков и цветов.
Любовью, мудростью ее глаза сверкают,
А облик излучает нежность.
Выйдет на прогулку — и взгляды всех стремятся к ней.
А гуси, что от буйности весны на север улетают,
Сюда вновь рвутся, чтоб только на нее взглянуть.
Вот женщина семидесяти лет,
Ни возраста, ни положенья ей не скрыть.
На голове обычный капюшон,
Коричневого цвета кимоно на вате.
По случаю весны его пришлось ей
Выкупить из лавки закладной.
На пятки наступая Адзума,
Старуха рукавом ее коснулась.
И тут О-Кая закричала:

О - К а я

Старуха, дорога широка,
А ты как будто прилепилась к госпоже моей.
Не отстаешь, как бабушка из пьесы «Такасаго»⁵,
Не покидающая мужа своего.
Ты так назойлива!
А кто тот юноша, что за тобой крадется?
Неужто он несет твой паланкин?
Он твой сообщник.
Оба прочь с дороги!

Р а с с к а з ч и к

Она старуху оттолкнула,
Но та не отстает.

С т а р у х а

Ты вправе говорить так.
Прости мое нахальство.
Но я б хотела с глазу на глаз поговорить
С известной Адзума.
Я обошла квартал весь в поисках ее.

Прошу, помилосердствуйте.
И это мне поможет.
Как стыдно!
Я понимаю, что такая госпожа
Не может воспринять меня, старуху, иначе
Как прилипалу странную.

О - К а я

С тобою интересно перекинуться словцом.
Но это старый трюк:
Следить за куртизанкой,
Идущей в процессии пышной.
А потом вдруг назваться тетей или бабушкой ее.
Но я тогда на что?
Мои глаза остры — остерегись!

С т а р у х а

О, что за вздор несешь ты!
Неужто я похожа на обманщицу?
Бедность — мое проклятье!
Мой муж — Ёдзаэмон, владелец лавки Нанива,
Всем был известен в Сэмба.
Тысячу каммэ⁶ пускал он в оборот.
Но как-то опоздал с оплатой —
Был вынужден закрыть контору.
В Явата переехал, там и умер.
Старуха перед вами — его жена,
А этот юноша, лицо закрывший —
Его единственный сынок.
Он вырос в доме,
Где грелся паром от котелка,
Наполненного тысячью каммэ,
А ныне за душой его — монеты медные,
И то лишь несколько.
Прозвище ему подходит:
Ёхэй-неудачник⁷ — так его зовут
В поденщики подался он
И зарабатывает ровно столько,
Что хватает день один прожить.
В хитрости меня вы вправе заподозрить.

Р а с с к а з ч и к

В ее глазах блеснули слезы.
А мысли прыгали,
Как это бывает у старых людей.
Она не просила слушать ее,
Теряясь в своих воспоминаниях.
Служанки дерзко говорят:

С л у ж а н к и

Не о тебе ли, бабулька, поют, пританцовывая:
«Я, я, Ямадзаки, Ямадзаки,
Мамаша неудачника Ёхэя из Ямадзаки». —
«Подайте, подайте, — просит он, —
Мне денежки нужны». —
Чтоб ноги твоей здесь больше не было!

Р а с с к а з ч и к

От смеха давятся они,
А Адзума сочувственно всплакнула.

А д з у м а

Над чем смеетесь вы?
Попал в несчастье человек —
Любовь тому причина или нет, —
Мы, куртизанки, его не бросим.
Милая бабуля! Твое доверие тронуло меня.
Клянусь судьбою куртизанки,
Тебя я выслушаю.
Народу много здесь.
Сигэяма, найди местечко нам
В квартале Агэя, в проулке,
В маленькой харчевне.
Мы там поговорим. Пошли!

Р а с с к а з ч и к

За руку берет старуху,
Та рыдает.

С т а р у х а

Спасибо, спасибо. Тебе, наверное, интересно,
Что у меня за просьба?

Ёхэй — негодник.
Но он луна и звезды моей жизни.
Хозяин попросил письмо в Симмати отнести.
А тут тебя он повстречал
И сразу полюбил.
Мне, матери, такое стыдно говорить.
Но у мальчика любовная болезнь.
Бранила я его, корила,
Говорила, что хозяин и соседи прознают,
И это станет верным знаком,
Что испьет он чашу нищеты.
Я думала прогнать его из дома
Тотчас и навсегда.
Мне в голову пришло:
Имей мы состояние, как прежде,
Отбоя не было б от содержанок и любовниц.
Прости меня, что говорю такое,
Но мы могли б купить
Куртизанку дорогую ему на год иль два,
Не испытав при этом затруднений.
Таков был жизненный уклад,
В котором рос он.
Его любила и хотела чем-нибудь помочь.
Но враг — ему названье деньги —
Мои стремленья и надежды пересилил.
Нет выбора — я только наблюдаю,
Как проскользает мимо жизнь сына моего.
Но тут ему сказала я:
«Зачем берешь ты в голову?
Любовь — занятие Адзума.
Я попрошу ее испить с тобой сакэ,
И с ним уйдет твоя присуха к ней».
Преследую тебя.
А все виной — моя к нему любовь.
И если жизнь матери по ценности равна
Ночи с куртизанкой,
Сейчас и здесь покончу радостно с собой.
Это не значит, что я заставляю тебя.
Но все-таки, не хочешь ли испить из этой чашки?

Р а с с к а з ч и к

Достала бутылочку с сакэ,

Любовью материнской наполненную с верхом,
К ней лаковую чашку с изображеньем обезьян.
Все улыбнулись,
Но скоро смех их плачем обернется.
Наперсница, которая не знает, что такое слезы,
Растрогалась и отвела свой взгляд.
А Адзума, чем больше слушает,
Тем ниже голову склоняет.

Адзума

Ты умная старуха,
Твои слова меня смутили.
А где ж Ёхэй?
Хотела бы в лицо ему взглянуть.
Пусть подойдет поближе.

Рассказчик

У старухи такое предчувствие,
Что вот-вот на тысячу лет
Продлится жизнь ее,
Как у сосны новогодней,
В тени которой прячется Ёхэй.
Его позвали, и он, смущаясь, появился.
Адзума за рукав его берет и тянет.

Адзума

Для женщины профессии моей большая честь,
Когда обычный посетитель в любви клянется.
И пусть слова такие — только фраза,
Я счастлива, что острые волнения
Рождаю я в мужчине, подобном Кимпира⁸.
Спасибо. Я не отказалась бы
Иметь тебя своим возлюбленным
И отдала б себя всецело.
Но обязательством уже я связана
И не могу любовными словами с другими обменяться.
Это Ёдзибэй из Ямадзаки.
С той первой ночи, когда вступила я на путь гетеры,
Себя мы изнуряли любовными утехами и печалью.
Я куртизанка только по названью.
Мы с ним супруги.
Мы так близки, что между нами нет места никому.

Но вот сейчас, услышав искреннюю просьбу матушки твоей,
Не ограничусь я обменом чашками с сакэ.
Сигэми, дай то, что у тебя хранится.

Р а с с к а з ч и к

Сигэяма, махнув в ответ,
Из рукава достала шелковый пакет.
И стало ясно всем, что золото там скрыто,
Примерно десять рё⁹.

А д з у м а

Для Ёдзибэя дорогого и меня
Немало эти деньги значат.
Но их дарю тебе.
Пожалуйста, купите из одежды что-нибудь Ёхэю,
Чтоб стал заметным он в Квартале.
Я тело отдаю своим клиентам,
Но это не продажа.
С тобою никогда подушку не делили,
Так выпьем мы сакэ,
Чтобы исчезли годы дурных воспоминаний.

Р а с с к а з ч и к

Взяв деньги, Ёхэй бросает их к ее ногам.

Ё х э й

Нет сердца у тебя.
Как ты не понимаешь?
Я полюбил совсем не из-за денег.
Меня за бедность презираешь ты и полагаешь,
что золотом способна рот закрыть мне.
Наш дом так мал:
Всего семь татами¹⁰ и половина,
Там же и очаг.
Бог бедности в нем обитает.
И холодной зимой у меня одна одежда.
Но посмею ли я показаться на людях,
Если скажут, что деньги взял у куртизанки,
Чтобы «веселые кварталы» обойти?
Во мне ошиблась ты,
Коль думаешь, что я прикинулся влюбленным,
Чтоб завладеть деньгами.

Свою старушку мать подверг я испытанью.
Презрительные взгляды на нее бросают
Собравшиеся здесь.
Стыдно мне. Простите, матушка, меня.

Р а с с к а з ч и к

Его душат слезы.

Ё х э й

Я к мысли прихожу,
Как глупо быть таким жестоким.
Женой ты станешь Ёдзибэя,
Как только выкупит он тебя.
В один из дней приду к вам наниматься,
Неловкость испытаешь ты,
Коль я начну со слугами болтать.
Ведь ты благоразумна, чтоб это не учеть.
Вот доказательство моей любви.
Я слов на ветер не бросаю.

Р а с с к а з ч и к

Кинжал он обнажает,
Готов отрубить себе мизинец.
Но Адзума ему мешает, хватает за руку.

А д з у м а

Стой! То была моя ошибка.

Р а с с к а з ч и к

В конце концов ей удалось его сдержать.

А д з у м а

Нет, не права я, деньги предлагая.
Не имею низких намерений,
Рассчитывая в будущем выгоду извлечь
И положение укрепить.
У Ёдзибэя достойная жена,
Любимая им с детства.
Его отец — честный старый господин.
Трудно описать, каких домашних неурядиц
Причиной стала я!
Жена ревнует, в негодовании отец.

Лишь в прошлом месяце, в конце,
Мы виделись в последний раз.
И только в письмах сообщали,
Что нет возможности встречаться.
Носильщики и слуги их передавали.
Отблагодарить была обязана я их
И себе подарки сделать от имени Ёдзибэя.
Контракт мой истекал,
Но я его продлила, чтоб заработать деньги.
Чем больше я скрывала чувства,
Тем увеличивались страдания оттого, что здесь останусь
навсегда.
Видать, судьбой предрешиено состариться в Квартале.

Р а с с к а з ч и к

Свой стыд и горе обнажила.
Слезы лились сами собой
И не вязались с Новым годом,
Хотя на красоту лица ее они не повлияли.
Снимает верхнее тонкое кимоно,
Рукава от слез намокли так,
Что впору выжимать их.
Развязала пояс.
Тут показалась чернее черного
Кимоно Ёдзибэя, с его эмблемой,
Толстое, способное хранить любовного ложа тепло
Вплоть до новой встречи.

А д з у м а

Это — Ёдзибэя кимоно,
Не расстаюсь я с ним.
В нем мое сердце.
Носи его и думай,
Что ты — мой благодарный посетитель.

Р а с с к а з ч и к

Она его снимает и отдает Ёхэю.

Ё х э й

Вот истинная доброта!
Любовь меня переполняет.

Р а с с к а з ч и к

Приложив одежду ко лбу¹¹, рыдает.
Мать слушает в недоумении.

С т а р у х а

Как сложно с куртизанкой в лад войти!

Р а с с к а з ч и к

Она напряжена, понять пытаюсь,
В чем же дело.
Ёхэй вытирает слезы.

Ё х э й

Лишь с той минуты, как повстречались мы,
Я понял, что такое истинные слезы.
Счастливчик Ёдзибэй, его ты любишь.
Он не найдет подобную тебе,
Даже если железные сандалии в поисках износит.
Верну я кимоно, но не откажусь от денег,
Которые с любовью ты мне предложила.

Р а с с к а з ч и к

Мать резко за руку его хватает,
Как только к деньгам он протянул ее.

С т а р у х а

Нет, это не мужской поступок,
К тому ж вразрез вступает с тем,
Что раньше ты говорил. Негодяй!
Пытаешься покрыть позором наше имя.

Р а с с к а з ч и к

Ёхэй качает головой от таких упреков.

Ё х э й

Нет, поступок этот не жадностью моею вызван.
Я, как мужчина, был бы посрамлен,
Не вняв тем чувствам, что связали Адзума и Ёдзибэя.
Сейчас я знаю, как влюблены они друг в друга.
И если не приму я эти деньги,
Все кончится подарками для Дома,

И станут бесполезны, словно пыль.
Подарки эти могут быть похожи на монеты золотые.
Но на самом деле — это пот тела Адзума¹².
За эти деньги отвечаю я
И вместе с потом тела моего
Начну торговлю маслом.
Тотчас же отправляюсь в Эдо.
Удачу можно там поймать
Иль выпустить из рук.
Из десяти монет все сто я сделаю,
Из сотни — две,
А их я превращу в пятьсот.
Доход начнет расти
Так быстро, как летит стрела.
Я превращу свое богатство в тысячу золотых.
Торговля в области Канто¹³, ее секреты
У нас в семье известны были.
Я никогда не искуплю позор,
Не отплатив за ту любовь,
Что выказала мне Адзума,
Пока не выкуплю ее и не увижу
Счастливой вместе с Ёдзибэем.
Часто думал: имея деньги,
Куплю я здесь, продам я там.
От мыслей пухнет голова.
Для путешествия в Эдо и половины денег, что имею,
Мне хватит, и даже меньше.
Матушка, тебя на попеченье зятя в Ёкобори я оставлю.
Так мне спокойней будет.
Скоро пришло я деньги из Эдо.
Успех мой — залог освобождения Адзума,
И грезы Ёдзибэя явью обернутся.

Р а с с к а з ч и к

Вот перед нами
Недюжинных способностей мужчина.
Один лишь шаг,
И расстоянье в тысячу ри¹⁴ он покрывает.

А д з у м а

Чем больше слушаю его,
Тем больше доверяю.

Подумать только —
Меня ты любишь, а едешь в Эдо,
Чтоб навсегда соединить нас с Ёдзибэем.
Ты — бог, желающий союза между нами.
Позволь испить с тобою чарку расставанья
И тепло поблагодарить тебя.
Зайдемте в Дом Идзуцу.
Не желаете ли, матушка, присоединиться к нам?

Старуха

Коль мой Ёхэй имеет все, что хочет,
Мне больше ничего не надо.
Мне кажется, что уже при жизни
Попала в царство Будды я.
Госпожа, прощайте.
Надеюсь, Ваша доброта к Ёхэю не иссякнет.

Рассказчик

Легонько в спину стукнула она Ёхэя.

Старуха

Счастливчик, небось радешенек, сыночек мой?

Рассказчик

Ее веселые слова снимают напряжение.
Она играет роль шутихи
За покровительство, оказанное сыну.
Вот гость,
Который наслаждается любовью Адзума больше,
Чем самый расточительный клиент.
В то время как мать спешит домой
Дорогой оживленной, шумной,
Куртизанки в чайный дом направились.
За ними — сундуки с вещами.

О - Кая

Адзума, смотри, идет тот пристава.

Служанка

Верно. Да это ж горлопан Хикосукэ!
Едва переставляет ноги.
Не приведи господь, увидит нас.

Должно быть, пьян мертвецки.
Тогда не избежать нам оскорблений.

Сцена 2

Чайный домик Идзуцу в Симмати

Р а с с к а з ч и к

В дом они втолкнули Адзума
И под его защитой оказались.
Хозяйке нашептали, что произошло.
Ее реакция была проста:
«Все ясно».
Ёхэй в одежде Ёдзибэя —
Заступится за всех.
Он погружается в суету, неразбериху Дома,
Которая ему вовсе не знакома.
От любви своей трепещет,
Чувствует себя не в своей тарелке.
Хикосукэ на ногах едва стоит,
Но смотрит зорко.
Всю улицу собой занимает,
Шатаясь влево-вправо.
Растрепана на нем одежда.
Спотыкаясь, он вваливается в Дом Идзуцу.
Адзума, ртом трубку сжав,
В сторону глядит, не проронив ни слова.
Ёхэй не хочет, чтоб заметили его,
Скрывается за очагом-котацу.
Накрывшись одеялом из камки,
Он думает о разном.
Хикосукэ оттолкнул хозяйку.

Х и к о с у к э

Внимательно слушай, почтенная сводница,
Что я скажу.
«Наилучшие пожелания в Новом году», —
Так все тебя поздравляют.
Я пьян от новогоднего сакэ
И выразить готов свое я недовольство.
Не хочешь слышать?
А это очень интересно, я обещаю.

Эй, ты там, наперсница, внимай.
Ты можешь называть госпожу свою
Великой куртизанкой, как хочешь.
Но на самом деле она просто дорогая шлюха.
Я прав? Этого не можешь отрицать.
К тому же себя Ёдзибэю она продает.
А почему не мне, табачнику Хикосукэ?
Цену я снизить не просил,
Никогда ни мона ни сэна¹⁵.
«Кто ты такой?» — вопрошает она.
Я гордо заявляю, что имею честь быть
Хоть не прямым, но все-таки потомком императора Камму¹⁶.
Я, табачник Хикосукэ,
Уроженец Хаттори провинции Сэцу,
Большой лавкой в Осака владею.
Не понимаешь, как я богат?
Невозможно не знать того,
Что сам я говорю.
Состояние потратил на Такахаси из Симабара, что в Киото,
И прядь волос от нее я получил.
Дал деньги я и куртизанке Такао из Фусими.
Ноготь сорвала она
И в знак любви прислала мне,
Тем самым выказав готовность совершить самоубийство.
Почему веселые девчонки
Дарить мне рады кусочки носа и ушей?
Все это потому, что их я покровитель.
Но Ёдзибэю отдается предпочтение здесь,
А мне ж отказывала три или четыре раза
Адзума из Дома Глицинии.
Мне гордость не позволит отступить
Ни шаг назад и даже ни полшага:
Сейчас возьму ее и продержу три дня,
И будет это первое приобретение шлюхи дорогой.
Бьюсь я об заклад, что если золото и серебро вокруг посыплю,
То Адзума в согласие со мной войдет.
Так или иначе я ее куплю.

Р а с с к а з ч и к

Хикосукэ тянется к Адзума.
Она бьет его по щекам,
Дает понять, чтоб остерегся он.

Адзума

Твое бахвальство надоело.
Полагаю, что и Такахаси и Такао,
Так, что ли, их зовут,
На самом деле отрезали пряди и срывали ногти
Для тебя, глупца, чтобы монетами разжиться.
Ничего не знаю о Киото и Фусими,
Но здесь, в Симмати, куртизанки из другого теста.
Уверена, что бы ни случилось,
Пусть даже проведу остаток жизни,
Сама оплачивая ночи,
Которые намерен провести со мной,
Но твоей не буду.
На меня не можешь ты, подлец, влиять и силой денег.
Если так смел, как говоришь,
Смотри, как ты далек от власти надо мной.

Рассказчик

Внезапно встает она.

Хикосукэ

Гордый кичился, да во прах скатился.
Я покажу тебе, что сверху я.
По-моему заговоришь.
Вон рожа у О-Кая завертелась
И комната вращаться стала —
Так кружит горная старуха от горы к горе¹⁷.
Ха-ха, чудно! Не так, так эдак,
Но я отволоку тебя в глубь дома.

Рассказчик

От природы он груб, к тому ж и пьян.
Все это силу придает ему.
От страха служанка кричит,
Вцепляется в спину ему.
Хикосукэ набрасывается на нее,
Швыряет хозяйку, толкает служанку.
Все в стороны от него летят.
На осыпающейся сливы цвет похоже это.
Ёхэй всегда был вспыльчив по натуре.
И как бы он ни сдерживал себя,

Но есть всему предел.
Он руку протянул из-за очага-котацу,
Схватил Хикосукэ за лодыжку
И с силой вывернул ее.

Хикосукэ

О-о, моя нога!

Рассказчик

Лицо скривилось от боли,
Но говорить он продолжал.

Хикосукэ

Должно быть, волк засел за очагом.

Рассказчик

Пытается высвободить ногу,
Но не дает Ёхэй.
Отбросив одеяло, выскакивает он,
Встает на ноги,
Широко расставив их.
Нос к носу сталкивается с Хикосукэ,
От которого так и разит спиртным.

Хикосукэ

Кто этот негодяй?

Ёхэй

Открой глаза, если можешь,
И увидишь, что перед тобой человек.
Я — мужчина,
Взгляни, как выглядит мужчина настоящий.
А кто ты, мерзавец?

Хикосукэ

Меня зовут Хикосукэ,
Купец табачный.
Смотри получше.

Ёхэй

Как смеешь называться ты мужчиной?
За собой следишь:

Ежедневно выдергиваешь волосы на лбу,
А после мучаешь девиц несчастных.
Коль уверен, что ты мужчина,
Объяснись со мной.
Трусишь?
Я покажу тебе, как бьется истинный мужчина.

Р а с с к а з ч и к

На Хикосукэ бросается он
И хватает его за запястье,
Поднимает и на пол бросает через плечо.
Пятками голову зажимает,
Которой тот пытается вертеть.
С силой бьет в живот,
Семь иль восемь раз пинает в спину.
Затем встает, что-то бормоча под нос,
И удовлетворенно скрещивает руки на груди.
Адзума и остальные, едва сдержав улыбки
На своих губах, вдруг испугались,
Как только осенила мысль их,
Что же будет дальше.
Хикосукэ с трудом встает на ноги.

Х и к о с у к э

Я понял. Ты приспешник Ёдзибэя.
Вот почему ты на меня напал,
Ёдзибэй из Ямадзаки!
Припомню это я тебе.
Меня побил ты,
Но семь из десяти — моя победа.
Меня, мою судьбу ты растоптал,
Едва начался год.
Но это год Собаки,
А собаки на земле лежат.
Я буду делать точно,
Как предсказание велит.
Открылась мне судьба на год.
Юго-юго-восток счастливым направленьем станет.

Р а с с к а з ч и к

Выставив локти вперед,
Гордо он уходит.

О - Ка я

Если так важничает после того, как побили его,
Как же ведет себя, когда сам одолеет другого?

Рассказчик

От смеха становится шумно.
К тому ж суета началась —
Сегодня день первой встречи девиц
С клиентами в Новом году.
По случаю праздника Дом разукрашен,
Звучит сямисэн.
За лестницей спрятан удачи мешок.
Человек года, бобы разбрасывая, повторяет:
«Черти вон — счастье в дом».
А также провозглашает:
«Женщина, которая с Дайкоку¹⁸ спит,
На весь год любовнику счастье принесет.
Эбису¹⁹, сушеным окунем и мандаринами
Различных видов увешанный,
Тоже удачу дает.
Здесь собрано все,
Что сопутствует счастью:
Торрейя вечнозеленая из Ёсино,
Сушеные каштаны, водоросли,
Со сладостями подносы лакированные».
Он предлагает сакэ в обычных чашках,
Вдруг кто-то говорит:
«Постой. Вначале вознесем молитву,
Чтоб этот год был более удачным, чем прошедший,
И чтоб хозяйка была моложе, чем всегда».
Первая водица года бьет ключом
Со страстью, приносящей радость
В Дом Идзуцу²⁰.
Через Западные ворота в Квартал
В паланкине въезжает Ёдзибэй из Ямадзаки.
Он преуспел в любви,
В обхождении изысканность сама.
Носильщики громко кричат:
«Большой хозяин прибыл!»
Все из дома к воротам выскочили
Как были босиком,

Чтоб оказать прием, достойный божества удачи.
Радостно встречают Ёдзибэя
И провожают в дом прямо к очагу.
Хозяин лаковый поднос приносит,
хозяйка — бутылочку сакэ,
А чарку — дочка подает.

Куродзаэмон

Видишь, я стар,
Но вышел поприветствовать тебя.
Адзума сейчас в зените славы —
Нам удалось на исходе года с долгами расплатиться.
Не начать ли с чая новогоднего тебе?
А Адзума расскажет,
Необычную историю, что приключилась здесь.

Рассказчик

Ёхэя представляет Адзума и говорит о том,
Что произошло недавно.

Ёдзибэй

В прошлом с меня хватило
Неприятностей от Хикосукэ.
Я собирался разобраться с ним.
Тебе, Ёхэй, спасибо за поддержку.
Надеюсь, станем мы друзьями.
Пожалуйста, не гнись передо мной. Расслабься.

Рассказчик

Вот это встреча!
Ёхэй смущен таким приемом.
Он не привык к такому обхождению.
Но более всего страдает оттого,
Что онемели ноги от долгого сиденья в одной позе.
Слегка постанывает он.

Ёдзибэй

Твоя сила — великий дар.
Твой план отправиться в Эдо — прекрасен.
Об Адзума не беспокойся.
Думай, как сотворить себе блестящую судьбу.
Когда придет успех, вернешься в Осака.

В честь твоего отбытья
Мы славно время проведем:
«За чаркой и песней —
Кто знает, что завтрашний день нам принесет».

Ёхэй

Но прежде, чем мы узнаем,
Темнота наступит.
Волноваться будет мать, коль задержусь.
Ёдзибэй и Адзума, я вам признателен за доброту.
А также всех благодарю.
Прошу прощенья, что причинил вам беспокойство.
Я покидаю вас.

Рассказчик

Он встает.

Ёдзибэй

К чему такая спешка?
Расслабиться не плохо этой ночью.

Ёхэй

Малая слабость — начало большой!
Беззаботность делу вредит.

Рассказчик

Он пояс развязал, намерен
Ёдзибэя кимоно вернуть.
Но Адзума мешает сделать это.

Адзума

Прошу без церемоний.
На улице так холодно!
Носи ты это кимоно.
По дороге в Эдо Оикава-река протекает.
Говорят, она опасна.
Будь осторожен.
Мы ждем хороших новостей о том,
Что ты добрался.
Скоро свидимся опять.

Р а с с к а з ч и к

Так Адзума прощалась с ним.
И Ёдзибэй дает напутствие Ёхэю.

Ё д з и б э й

Поверь, что в Ямадзаки брат ждет тебя.
Ты можешь положиться на меня.

Ё х э й

Прошу прощенья, что самонадеян.
Но знай, что в Эдо у тебя есть брат.
Давай друг другу сообщать,
Что все у нас в порядке.

Р а с с к а з ч и к

Как только он покинул дом,
Закрылись двери и перегородки-сёдзи.
Луна уснула в облаках,
И ветер в соснах похрапывать стал.
Удары барабана известили,
Что время закрывать ворота.
Ёхэй ступал по улице Девяти Домов.
Спустилась тишина в Квартал.
Хикосукэ, купец табачный,
В ожиданьи затаился.
Полагая, что по эмблеме на кимоно
Узнал он Ёдзибэя,
Стрелой метнулся в сторону Ёхэя.
Тот проворно отскочил.

Ё х э й

Болван ночной!
Ты хочешь отыгаться?

Р а с с к а з ч и к

Ёхэй схватил и повалил Хикосукэ наземь,
Держа над ним кинжал.
Хикосукэ, получив меж глаз, стал корчиться от боли
И завопил: «Убивают!»

Ёхэй

Коль буду здесь я обнаружен,
То не удастся мне разбогатеть.

Рассказчик

Обычно враг не видел его спину,
А тут, как ветер, он понесся.
Квартал вдруг прорвало:
«Палки, грабли, фонари!
Ворота на запор!»
И Хикосукэ пронзительно орал:

Хикосукэ

Ёдзибэй из Ямадзаки нанес удар кинжалом мне!
Сейчас в Идзуцу он.

Рассказчик

Ёдзибэй, услышав крики, мгновенно понял,
что случилось, и выбежал из дома.

Ёдзибэй

Вот я. Кому-то нужен Ёдзибэй?

Рассказчик

Хикосукэ на голос идет,
Хватает сзади Ёдзибэя и крепко держит.

Хикосукэ

Поймал того, кто на меня напал.
Держу обеими руками.
Не вздумай что-то предпринять сейчас.

Рассказчик

Адзума и служанки вылетают из дома,
Пытаясь его успокоить.
Крепче сжимает он Ёдзибэя.
Все заливаются слезами,
Но тщетно это.
Сомнительна судьба Ёдзибэя.
Что ж будет с ним?

АКТ II

Сцена 1

Дом Дзёкана в Ямадзаки

Р а с с к а з ч и к

«Какое любопытство странное
В этом человеке времен ушедших
Привело к желанью наблюдать „луну в изгнании“,
Хоть узник в преступленьи не виноват?»²¹ —
Так изумлялся Ёдзибэй,
По приказанию властей попав в домашнюю тюрьму,
Куда и солнца луч не проникает.
Обвинен он в драке на улице Девяти Домов,
В которой пострадал Хикосукэ.
Зачинщиком был признан Ёдзибэй,
И чувство чести ему не позволяло Ёхэя выдать.
Смиренно нес он наказание.
Под поручительство своего отца Дзёкана
Томился он в темнице,
И жизнь его зависела от исцеления Хикосукэ.
Как неизвестна глубина реки Асука,
Так Ёдзибэй, надежды не питая,
Грядущий ожидает день.
От горя обезумела его жена О-Кику.

О - К и к у

Ни дня лишения не знал он.
Боюсь, что это заключение болезнью обернется.
О, если б только как-нибудь смогла его утешить!

Р а с с к а з ч и к

Поджаривает ему лепешки, а они горят,
Как пламя желаний в ее груди.
По садовой дорожке в темницу идет,
Перегородки раздвигает.
Бледный Ёдзибэй безучастно на пол смотрит.
В полном унынии он.

О - К и к у

Несколько дней ты не касаешься еды.

Прими лекарство, если что-то беспокоит.
Горячий нрав — источник бед твоих.
Если бы меня в неверности ты заподозрил,
Тогда я понимаю твое желание
Побить или убить того, кто искусил.
Но куртизанка — для продажи,
И дело Адзума за деньги
Предлагать себя другим мужчинам.
Виной всему — бессмысленная ревность.
А может, Адзума ты любишь
Больше, чем меня?
Вообрази такое,
Тебя из дома не пустила б я.
Сожалею, что не была ревнивой.

Р а с с к а з ч и к

В ее слезах смешались и горе, и возмущенье.

Ё д з и б э й

Пожалуйста, не говори так.
Мне стыдно перед тобою,
Как ни перед кем другим на свете.
Храм бога Хатимана в Ивасимидзу свидетельствовать может,
Что не я нанес удар Хикосукэ.
Нарочно он затеял драку,
Заранее решив: коль не убегу,
То, значит, я его побил.
Вдобавок его противник тот,
Кому обязан я.
Даже если в ад низвергнусь, не перестану говорить,
Что это я нанес удар Хикосукэ.
А если он умрет, меня убьют —
И с этим я смирился.
И еще ты знаешь,
Его ранение не так серьезно.
Все ясно, как будто в зеркале отражено.
Уловка в том, чтоб деньги выманить.
Жизнь мою выкупить возможно,
Но, кажется, в этом доме деньги
Из сундука не вынут.
День, когда был заключен в темницу, —
Годовщина смерти матери моей,

И это верный знак того,
Что был плохим я сыном.

Р а с с к а з ч и к

Склоняет голову. Вид его жалость вызывает.

О - К и к у

То же мой отец сказал:
«Не понимаю я Дзёкана,
Всю жизнь не может скаредничать человек.
Быть может, это обойдется в 1000 или 2000 золотых,
Но разве сумма так велика,
Чтоб заплатить за жизнь единственного сына?
Вопрос уладился б мгновенно,
Когда б о жадности Дзёкан забыл.
Какой великий стыд!
О, если б не был я бывшим самураем!»
Он так страдает и только говорит об этом.
Возможно, он придет сегодня.
Я сама поговорю с ним
И настою, чтоб пристыдил он твоего отца.
Уверена, ему удастся убедить,
Хоть тот и скуп.
О, я слышу голос моего отца.
С хорошими вестями вернуться я надеюсь.

Ё д з и б э й

Уходишь? Приходи попозже.
Бедняжка! Я знаю, как одинока ты.

Р а с с к а з ч и к

Оба опустили головы.
Ёдзибэй задвинул сёдзи, чтоб не разрыдаться.
Свет падал из приоткрытых створок в доме.
А на сердце было мрачно.
Кадзита Дзибуэмон, на пароме через реку Ёдо перебравшись,
Каждый день навещает Ёдзибэя.
О зяте его мысли,
Старым сердцем тревожится о нем.
А родной отец безучастен.

Д з ё к а н

Тебя приветствую я, Дзибу.
Партию в сёги²² вчера отложили,
Продолжим сегодня. Входи.

Д з и б у э м о н

Дзёкан, довольно!
Каждый день на старых ногах ковыляю сюда
Не в шахматы играть.
Имеет ли значение, кто выиграет!
Волнуюсь я о Ёдзибэе.

Д з ё к а н

Нет, этот глупец ответствен сам за свою судьбу.
А шахматы там, где и были вчера.
Идем, сыграем.

Д з и б у э м о н

Хорошо. Но кто б ни выиграл,
Это в последний раз.
С тем, кто просидел всю ночь над доской,
Сразиться трудно.
Твой ход? Вперед!

Д з ё к а н

Сначала ставлю пешку перед ладьей.

Д з и б у э м о н

Сделаю я ход сюда
Вот эту фигурой «нарикин».

Р а с с к а з ч и к

Дзёкан бьет себя по голове.

Д з ё к а н

О боже, мой конь в ловушке!
«Когда свою я лошадь гнал
По рисовым полям,
Поводья натянул,
Но конь не встал,
Хотя его хлестал.

Он больше не бежал,
И он пропал»²³.
Какая досада!

Р а с с к а з ч и к

Он оценил ситуацию.
О-Кику подошла к доске.

О - К и к у

Отец, ты что, не видишь?
Противника побьешь — и он тебя сразит.
В такой позиции исход игры неясен.
В опасности одна фигура,
А у Дзёкана в запасе много «золота» и «серебра»²⁴.
Если бы не жадничал, не пожалел своих сокровищ,
Твой конь спасен бы был.
Прошу, подумай, как вытеснить фигуры «золото» и «серебро».
Меня ты понял?

Р а с с к а з ч и к

Дергает за рукав его.
Дзибуэмон кивает головой.

Д з и б у э м о н

Ха-ха! Спасибо за совет.
Я так и поступлю.

Р а с с к а з ч и к

Дзёкан недоволен.

Д з ё к а н

Ты не должна советовать ему
Только потому, что он твой отец.
Я для защиты поставлю пешку здесь.

Д з и б у э м о н

А что в резерве у тебя?

Д з ё к а н

Три «золота», три «серебра» и пешки.
Если ими сделаю правильный ход,

В прибавке «золота» и «серебра» уверен.
Завидуешь богатству моему?

Д з и б у э м о н

А прежде чем начнешь бахвалиться богатством,
Мой слон припугнет тебя.
Сюда поставлю —
Пожертвуешь ты «золотом» и «серебром».

Д з ё к а н

Нет, их не уступлю.
Лучше коня я потеряю.

Р а с с к а з ч и к

Терпенье Дзибу на исходе.

Д з и б у э м о н

Ну и скряга ты!
Что будешь делать с тем «золотом» и «серебром»,
Что хапнул?
Намерен взять с собой в тот мир?
Смотри! Отойди моя ладья сюда —
Единственный король твой окажется в плену
И попадет в темницу.
И тут же ты его лишишься.
Не хочешь ли спасти его
В обмен на «золото» и «серебро»?

Д з ё к а н

Прекрасно знаешь, что я скуп.
Но меня не трогает,
Что в угол будет загнан мой король
Иль в центре попадет в ловушку —
Из рук не выпущу ни «золото», ни «серебро».
Покажу, каких я неприятностей
Своими пешками тебе доставлю.

Д з и б у э м о н

Не жаль? Пока ты занят пешками,
Моей же пешкой король твой будет обезглавлен²⁵.

Д з ё к а н

Все это ерунда!
Попробую я отойти сначала.

Д з и б у э м о н

Тем временем фигурой «кёся»
Король твой будет поражен.
Ты все еще богатствами делиться не намерен?

Д з ё к а н

Этого не стоит делать.
Пусть мой король заколот будет,
Пусть выставят на обозрение голову его,
Но не откажусь от «золота» и «серебра».

Р а с с к а з ч и к

Скаредность его сравнима с фигурами,
Что сильными позициями владеют.
О-Кику в печали рядом наблюдает.
Рукою слезы прикрывает,
Как тот игрок, что не желает с запасами расстаться.
Ей кажется, что жизни Ёдзибэя
Поставлен шах и мат.
Дзибуэмон, разгневавшись, с доски
Фигуры все сметает и Дзёкану
Прямо в лоб швыряет.
Изумлена О-Кику,
Но у Дзёкана не дрогнул ни единый мускул.
Дзибуэмон не встает, но расправляет плечи.

Д з и б у э м о н

Стыдись, Дзёкан!
Для тестя я, наверно, очень странный.
Напрасно сотрясаю воздух.
Я знаю, что с тем, кто стыду не внимлет,
Бессмысленно что-либо обсуждать.
Не реагирует он и тогда,
Когда летят в него фигуры.
Под предлогом разговоров об игре
Пытался намекнуть, что
Дело с Хикосукэ ты должен деньгами уладить

И тем самым Ёдзибэю жизнь спасти.
Не поверю, что не понял ты моих намеков.
Как можешь с деньгами не расставаться,
Когда любая пешка сыну голову снесет
Иль будет он заколот?
Радость доставляет злить меня?
Сын у тебя один,
И у меня единственная дочь.
Никто не может заменить их.
Зятя я люблю как сына.
А жену его ты не считаешь дочерью своей?
Не беспокоишься совсем.
Ведь если Ёдзибэй лишится головы,
Не выдержит сердце бедной О-Кику.
Я весь киплю от злости.
Моя жена хотела помешать,
Когда еще была помолвка.
Она желала, чтоб самурай,
Пусть даже бедный,
Стал О-Кику мужем.
А если муж — купец, как бы богат он ни был,
Не жить в ладу им, так она считала.
С женой я спорил, говорил, что
Дзёкан из Ямадзаки — человек известный,
И самураями он принят.
Отстоял свое я мнение.
Упреками осыпала меня жена.
Твоя жадность и жесткость рассорили меня с женой,
С которой вместе прожил я полвека.
Не представляю, как тот, кто не может
С деньгами расстаться во имя спасения сына,
Заботиться станет о близких,
Окажись они на грани смерти голодной.
Я разорился и уже не самурай,
Но самурайский дух живет в моей семье.
Словами трудно передать,
Как, породнившись с таким упрямым дураком,
Мы запятнали наше имя родовое!

Р а с с к а з ч и к

Всхлипывает он, и глаза Дзёкана блестят от слез.

Д з ё к а н

Самурая ребенок, воспитанье родителей получив,
Воинский кодекс усвоив,
По жизни идет самураем.
Ребенок купца, купцами возвращенный,
С детства науку торговли поняв,
С годами сам станет купцом.
Самурай ищет славу,
Выгодой пренебрегая,
А купец из всего ее извлекает
И умножает богатство без мысли о славе.
У каждого своя дорога в жизни.
Для избавленья от болезни
Неважно, насколько тяжело ее лечить,
На каждую свое имеется лекарство.
А если человек закон нарушил,
Опасности себя подверг,
Не впрок пойдет настойка из женьшеня.
Но деньги его спасут.
А если б Ёдзибэю было ясно,
Что золото такая ценность,
Что на него и человеческую жизнь купить возможно,
Тогда беды бы не случилось.
Я знаю, что я скуп, и не сорю деньгами.
Я их коплю.
И только саван из пеньки мне нужен после смерти.
Но, пока я жив,
Я золото и серебро обязан уважать,
Как Будду и богов.
То путь, что Небеса купцам предназначтали.
Ну, предположим, дал ему я деньги,
Щедрость проявив.
Но все равно наказан будет он
За свой безнравственный поступок.
Как страшно наказание, что ждет его!
С каким несчастьем он столкнется!
Чем больше чувствую любовь я к Ёдзибэю,
Тем труднее деньги дать ему.
У меня репутация скряги.
Но не только деньги я ценю.
Не собираюсь расставаться

Ни с пылью я, ни с пеплом.
Как могу так просто лишиться
Единственного сына своего?

Р а с с к а з ч и к

Над доской склонил он бритую голову
И зарыдал.

Д з ё к а н

Я понимаю, Дзибу, что
Из-за привязанности к сыну моему
Ожесточился ты ко мне.
Но если любишь Ёдзибэя,
То почему не приглашал поговорить и дать совет?
Тогда б такое не случилось.
Забываю, что глупец мой сын, а не твой.
Пойду-ка в дом,
Вдруг не то еще скажу.
Счастье для моей жены, что
Не дожила до этого момента.

Р а с с к а з ч и к

Он поднимается, слезы душат его.
Дзибуэмон в упрек не в состоянии произнести ни слова.
В рыдании уходит.
Беспомощно стоит одна О-Кику.
Хотела б знать, что делать ей с доской,
Или собой заняться.

О - К и к у

В словах Дзёкана что-то есть.
Ясно, без денег Ёдзибэя жизнь обречена.
Что толку в припрятанных деньгах?
Коль не воспользоваться ими,
Бесполезны будут, как эти фигуры.
Какое бессердечье со стороны отца!

Р а с с к а з ч и к

От понимания изменчивости мира
Глаза туманятся слезами.
Чувство непостоянства того, что окружает,
Овладевает ею.

Так колокол вечерний
Весть скорбную несет.
Темнота вокруг все покрывает.

Сцена 2

Р а с с к а з ч и к

На фоне луны в тумане
Летащих гусей можно сосчитать. .
Как одинокая птица ищет гнездо,
Беззащитная, спешит в провинцию Адзума из Дома Глициний.
Колотит ее от волненья,
И паланкин от этого трясется.
Неустойчива жизнь
Как течение реки Ёдогава.
Адзума несут по тропинкам,
Туманом покрытым,
Через поля, где зреет рис.
«В Ямадзаки иду и вернусь,
Успокоюсь в Ямадзаки...»²⁶
Через реку перекинут мост из бревен.
Вид необычный его Адзума удивил.
Паланкин встал, Адзума выходит.
На ней одежда горожанки.
Бесчувственный ветер ночной в соснах гуляет,
Задирает полы ее кимоно.
Вот прохожий идет,
У него она спросит, где любимый живет.
Указал он на дом необычный.
Взглянула на задние ворота и стены —
Ей стало ясно, что здесь тюрьма.

А д з у м а

Носильщики, вот жилище Ёдзибэя.
За стеной комната, где он томится.
Бедняга. Уверена, что в заточенье он.
Пойду к нему.
Меня дождитесь, скоро я вернусь.
Должны меня вы отвезти назад.
Дам вам табак, коль нет его у вас.
Скоро буду.

Р а с с к а з ч и к

Приподнимая полы кимоно, она идет к стене.
Подходит ближе, на цыпочки встает,
Пытаясь заглянуть.
Дом так укреплен,
Что и луч света не пробьется.
Сильный ветер калитку качает.
От предстоящего свиданья трепещет сердце.
Ухо к стене приложив, слушает,
Но там тишина.

А д з у м а

Вечность могу простоять,
Но так Ёдзибэй не узнает, что я пришла.
Кликну его.

Р а с с к а з ч и к

Сомнения ее одолели.
Ночи холодны как лед —
Ее знобит.
Беспокойство овладело О-Кику:
Муж спит или нет в своей без очага темнице?
Она идет к нему.
Услышав шаги по садовой дорожке,
От радости прыгает Адзума,
Решив, что Ёдзибэй идет.

А д з у м а

Ёдзи, ты? Я Адзума.
Пришла с тобою повидаться.
Не могу стоять здесь больше.

Р а с с к а з ч и к

От этих слов О-Кику затрясло.

О - К и к у

Зачем явилась эта потаскушка?
Сейчас ее я испытаю.

А д з у м а

Он услышал меня. Все ходы, думала, закрыты
И не смогу я внутрь попасть.
Поэтому в письме все написала.
Внимательно прочти и дай ответ —
Об этой благодати великой прошу я.

Р а с с к а з ч и к

Через стену бросает письмо.

О - К и к у

Какая дерзость!
Здесь, у женатого мужчины в доме,
Разбрасывает письма, не зная,
Кто их подберет.

Р а с с к а з ч и к

Она письмо вскрывает.
Женская рука знакома ей.
И при слабом лунном свете
Не может ошибиться,
Что это почерк Адзума.
Письмо написано, как подобает куртизанке:
«Моей любовью лезвие отточено.
Не позволяй, чтобы палач
Судьбой твоей распорядился.
Умри достойно!
Возможно, не в тот же час,
Но в тот же день
И со своею жизнью расстанусь я.
Хотя в час смерти не рядом будем мы,
Но в мире ином нас ожидает вечность
В лотосовой чаше.
Счастье ждет нас!»

О - К и к у

Додумалась лезвие в письмо вложить!
Жизнь Ёдзибэя так дорога нам,
Что мы с отцом уже от слез ослабли.
Повздорили с Дзёканом.
А она под видом доброты шлет ему письмо,

Толкая на путь самоубийства.
А что концовка означает?
«Счастье ждет нас!»
Должна ль я приказать слугам вытолкать ее?
Нет, так поступив,
Я мужа репутации нанесу урон.
Ее я встречу и укажу на место.

Р а с с к а з ч и к

Открыв калитку, на улицу выходит.

А д з у м а

Ёдзибэй, я так скучала!

Р а с с к а з ч и к

О-Кику цепкими руками ее хватает.

О - К и к у

Итак, ты Адзума.
Мне много приходилось слышать о тебе.
Твое письмо попало в мои руки.
Я — Кику, жена Ёдзибэя.
Похвально, что пришла сюда,
Преодолев такую даль.
Хотела бы на мужа моего взглянуть?
Но он в темнице по причине, тебе известной.
И нет желания у меня тебя туда сопровождать.
Не допущу свиданья с ним.
Давно должна была к тебе воззвать,
Чтоб выказать признательность свою.
Благодарю за то, что муж семейную торговлю бросил,
Полнейшее пренебрежение к дому проявив.
Днем и ночью он посещал тебя,
Отцовское неудовольствие вызывал
И злые сплетни порождая.
Сейчас как никогда смеются люди над его бедой
И задают вопрос: «Подобное видали?»
Ты полагаешь, что я, его жена, могу помочь тебе,
Когда я в ярости?
Всегда себя в руках держала,
Чтоб не прослыть плохой женой
И тень позора не уронить на мужа.

«Как женщина, она великолепна,
Достойный образец жены,
Не знающей, что такое ревность».
Мне нравилась моя смиренность.
На посмешище меня ты выставила, Адзума.
Тебя как шлюху я воспринимала,
Но думаю сейчас,
Не дьявол иль злой дух в тебя вселился?
Что значит лезвие послать женатому мужчине,
Призвав его с собой покончить?
Коль ты считаешь, что смерть желанна,
То умри сама.
Кто будет виноват,
Что опустошится душа драгоценного супруга,
Откроются сердечные тайны,
Перед людьми он будет опозорен
И доведен до состояния такого,
Что будет сомневаться:
Жить дальше или умереть?
И все из-за тебя, госпожа куртизанка.
Шлюха проклятая! Бессовестная тварь!

Р а с с к а з ч и к

Услышав ее гневный голос,
Ёдзибэй приоткрывает сёдзи.
У каждой свои притязанья,
А у него — никаких оправданий:
Сердце рвется к обеим.
И хотя его лицо пылает, как раскаленное железо,
Холодный пот струится.
Одно желанье он имеет — совсем исчезнуть.

А д з у м а

Вот мы и встретились,
А в оправданье мне нечего сказать.
Ты можешь осудить меня.
Куртизанке, как женщине любой,
И чувство зависти, и ревности знакомо.
Я понимаю, что тот, кто в строгости воспитан,
Считает дрянью и обманщицей меня,
Жуткой женщиной, которая мужчин всех предает.
Когда была я с Ёдзибэем, не думала,

Что его женой, любовницей иль содержанкой стану.
Вначале он пришел ко мне как к куртизанке.
Но позже сблизились. Любовь росла от ночи к ночи.
Твой муж прекрасен, при взгляде на него
Все женщины влюбляются.
Но только ты одна заботишься о нем.
Все беды Ёдзибэя начались тогда,
Когда он принял на себя вину другого.
Но причина глубже — она во мне.
Сегодня вечером я слышала, как женщины болтали:
Якобы Хикосукэ на грани смерти.
И эта весть меня сразила.
Я выскользнула из Квартала, чтоб Ёдзибэя подготовить.
Знала: поймай меня,
И я подвергнусь наказанию —
Всем женщинам Квартала в назиданье.
Я захватила лезвие.
Умри Хикосукэ, Ёдзибэй бы смог с собой покончить.
А я б к нему примкнула.
Мое желанье — от позора спасти его.
Самоубийство вслед —
Не более чем благодарность за его любовь.
Нет в планах у меня вмешаться в ваши отношения.
Позволь глянуть на него.
Затем глаза свои закрою.
Сжался надо мной!

Р а с с к а з ч и к

Лезвие, что на груди ее хранилось, достает
И приставляет к горлу.
Печаль так сильна, что слезам сожаленья
Нельзя не поддаться при уходе из этого бренного мира.
Сердце О-Кику смягчилось.
Соперницу за руку она схватила.

О - К и к у

Адзума! Обманывать не может тот,
Кто готов проститься с жизнью,
Даже находясь во власти долга.
Искренностью я тронута твоей.
Мой муж, уверена, желает тебя видеть.
Тайком к нему я отведу.

А д з у м а

Спасибо. Как понимаешь ты меня, О-Кику!
Прости, что обнимала мужа, тобой любимого,
Делила ложе с ним.

О - К и к у

Не изменить того, что уже случилось.
Считай, что счастье было у тебя.

Р а с с к а з ч и к

Они стояли на дорожке сада.
Сердца растаяли.
Дзёкан к ним приближается, зовя О-Кику.
В руках он держит мышеловку.

Д з ё к а н

А где моя невестка?

О - К и к у

Отец! Не вовремя. Немного подождите.

Р а с с к а з ч и к

В тени стены она прячет Адзума.

О - К и к у

Еще не спишь?
Что привело тебя сюда так поздно?

Д з ё к а н

Так, ничего. Взгляни, О-Кику.
Вот мышеловка. Молодые слуги поставили ее.
Услышал, как хлопнула пружина.
Открыл, но мышь успела убежать.
В мышеловке пусто.
И этот случай помог понять мне,
Что такое жизнь.
Если жадность съесть приманку
Мышь делает неосторожной,
Капкан ей обеспечен,
Она погибнет тут же.
Но если не польстится на приманку и убежит,

Не только свою жизнь спасет,
Но и всего мышиною семейства.
А это — мышь-отец, тесть и жена.
Все радоваться будут.
Представить можешь, какое облегчение и счастье
Для старого отца.
Возможно, молодая мышь
В своей беспечности предполагает,
Что после ее бегства
Мыша-отца захлопнет та же мышеловка.
Она может развлекаться глупыми идеями такого рода,
Но у отца-мыша хитрость старика —
Не даст себя поймать в капкан.
Уверен, что и дядя-мышь такой же.
Пока мышонок прячется в родительском гнезде
И не показывается здесь,
Ни звука не услышим мы из мышеловки.
О, если б только этот опыт с мышеловкой
Заставил молодую мышь забыть
О лазанье по балкам еженощно,
Проникновении в шкафы,
Поедании того, что чашках
И тайном бегстве с золотом отца,
А также о других безумствах!
Вообразить ты можешь,
Как возрадуется мышь-отец,
Когда увидит, что сын благополучьем
Белой мыши будет наслаждаться²⁷.
Не мог уснуть я, все размышлял,
Как мышь глупа и нерешительна,
Не в состоянии понять,
На что она должна решиться.

О - К и к у

Как благородно с вашей стороны
Такое сделать заключение,
Прибегнув к образу мышей.
Я буду убеждать его исчезнуть.

Д з ё к а н

Я рад. Мне больше нечего сказать.
Свалился с сердца груз тяжелый.

Меня так это мучило,
Что, молясь перед божницей,
Не видел лика Будды я.
Я чувствую такое облегченье.
Сегодня ночью я читать смогу
Сутры в согласьи с разумом.

Р а с с к а з ч и к

О-Кику наблюдает, как Дзёкан уходит.
Вера в силу молитвы укрепила духом его,
А ею овладела грусть.
Ёдзибэй рвался наружу,
Взгляд устремив туда,
Откуда отцовский голос доносился.
Слезы признательности на глаза навернулись.
О-Кику коснулась земли,
По которой ступал ее свёкор.

О - К и к у

Ёдзибэй, слова состраданья ты слышал?
Чем быстрее исчезнешь,
Тем легче будет твоему отцу,
Тем лучшим сыном ты себя проявишь.
Останусь за Дзёканом присмотреть,
Обещаю как никогда заботиться о нем.
Не беспокойся, прошу тебя,
Во что бы то ни стало беги отсюда.
Надо бы с тобой кого-нибудь отправить.
Что ж делать мне?

Р а с с к а з ч и к

Она задумывается на минуту.

А д з у м а

Я здесь, О-Кику.
Пришла сюда с тем же намереньем.
Покинула Квартал, рискуя жизнью,
И нет желания туда вернуться.
Я буду очень благодарна, если согласишься
И скажешь: «С ним иди!»
В Квартал я больше ни ногой.

Р а с с к а з ч и к

Настойчивость в ее словах О-Кику слышит.

О - К и к у

Сложилось все как нельзя лучше.

Спешите, пока совсем не станет поздно.

Р а с с к а з ч и к

За рукав тянет Ёдзибэя,
Чтобы быстрее покинул дом.
Но он освобождает руку.

Ё д з и б э й

Нет, это невозможно!

Говорят, что величайший долг мужчины, как отца,

Есть сострадание по отношению к сыну,

А сына — служить отцу²⁸.

А если я исчезну и умрет Хикосукэ,

Отца тут же арестуют

И как преступник он будет обезглавлен.

Поправится Хикосукэ, все равно

Виновником останется отец за то, что

Не помешал мне убежать, —

И соответственно его накажут.

Отец выполнил родительский свой долг,

Опасностью пренебрегая,

Продемонстрировал ко мне он состраданье.

Но сейчас иду я против его воли.

Если, в довершение своих грехов,

Бежал бы я, тем самым жизнь свою

За счет отца спасая,

Не смог бы в обществе людей снова появиться,

Хоть проживи сто иль тысячу лет.

Жизнь в этом мире стала бы невыносима.

Не желаю непочтительным быть снова.

Печаль отца радости не принесет.

Позволь мне умереть.

Хотел бы я, расставшись с жизнью,

Выполнить сыновний долг.

Р а с с к а з ч и к

Он говорит сквозь слезы.

О - К и к у и А д з у м а

Разумно все, что ты сказал.

Р а с с к а з ч и к

Обе не в состоянии противиться его решению.
Единственное, что остается им — это плакать.
Дзёкан зовет.

Д з ё к а н

О-Кику, О-Кику! То, что слышу — правда?
Негодник! Бежать не хочет?
Бессердечный, жестокий!
Из боязни, что люди скажут, будто
Старый Дзёкан в свои семьдесят лет
Позволил сыну шантажировать себя.
Я никому не говорил,
Но тайком к Хикосукэ слугу отправил.
Честно пытался уладить дело,
Две сотни посулив ему.
Хикосукэ воспользовался моим положеньем,
Сказал, что и 1000 рё он не желает.
Я слышал, что его рана неглубока,
Но он смертный человек и, в конце концов,
Неизвестно, когда умрет.
Представить можешь, через какие муки
Прошел я как отец?
Отвлечь шахматами себя пытался я.
Но чем больше мне напоминали о затруднениях Ёдзибэя,
Тем было мне больнее.
Весь вечер я истязал свой мозг,
Продумывая план, как выскочить из западни.
Попробуй понять, насколько велика моя любовь к тебе.
Не можешь всю жизнь оставаться ребенком.
Когда-нибудь сам станешь ты отцом.
Как я хотел, чтоб понял те чувства,
Что возникают в душе отца по отношению к сыну!
Скажи сейчас же —
Исчезнешь ты отсюда или нет?

Р а с с к а з ч и к

Жестко говорит Дзёкан.
Но даже те, кто его не видит,
Догадаться могут, что слезы по лицу текут.
Ёдзибэй, рыдая, падает ничком.

Ё д з и б э й

Из-за любви к тебе побег мой невозможен.
Прошу, прости меня!

Р а с с к а з ч и к

Склоняет голову и плачет.

Д з ё к а н

Естественно, когда сын надеется прожить
Хоть на день больше, нежели отец,
Старается держаться в форме он,
Чтоб в годовщину отцовской смерти
Мог помолиться за счастье его в другом мире.
А ты предпочитаешь, чтоб я оплакивал тебя
И пребывал в страдании?
Хорошо, здесь оставайся, если хочешь.
Но прежде вонжу кинжал я в старый свой живот.
Наму Амида Буцу!²⁹

Ё д з и б э й

Отец! Постой! Я ухожу.

Р а с с к а з ч и к

От слез он изнемог.

Д з ё к а н

Клянешься?

Ё д з и б э й

Могу ль обманывать тебя?

Д з ё к а н

Я счастлив. Я успокоился.
Прощаю твое непослушание в прошлом.
Воспринимаю этот шаг, как

Исполнение долга сына в течение трех десятков лет.
Матушка почившая твоя, должно быть, рада.
Отец есть у О-Кику, а у меня О-Кику.
О нас ты не волнуйся.
Вижу, со спутницей отправишься в дорогу.

(Обращается к Адзума.)

Запомните, что Ёдзибэй прижигается моксой³⁰,
Но много вредно для него.
Не позволяйте пить ему сакэ.
Передвигайтесь только в паланкине,
Хоть это дорого.
Верхом на лошадях узнать вас могут.
Делайте, как я прошу.

Р а с с к а з ч и к

Слова его отрывисты,
Взволнованное сердце разрывается на части.
Их так много как полосок на кошельке,
Который бросил Ёдзибэю.
«Прощай», — единственное слово молвил он,
Остальное заглушили слезы.
Отцовской добротой сраженный,
А также любовью жены,
Ёдзибэй, казалось, онемел от горя расставанья.
Как будто в забытии, не понимая,
Что происходит,
Пошел, шатаясь.

А д з у м а

Я — Адзума, не узнаешь меня?
А вот твоя жена О-Кику. Попрощайся с ней.
Как духом слаб ты!

Р а с с к а з ч и к

Она пытается его приободрить.
Сегодня ночью ей тоже нужно скрыться.

А д з у м а

Пошли, вместе сядем в паланкин.
Никто нас не заметит.

Р а с с к а з ч и к

Шепчет ему и, стряхнув иней, что лег на рукава,
Носильщиков зовет.
Голос О-Кику сел от слез.

О - К и к у

Как только вы прибежище найдете,
Дайте знать, что все в порядке.
Известия мы будем ждать.
Остерегайтесь вы простуды,
Что так легко схватить холодным утром
Или ночью, когда ночлег найдете.
Так много я хочу сказать,
Но все слова остались в сердце
И не выходят на уста.
Одно могу желать — себя вы берегите.

Р а с с к а з ч и к

Только это молвила она,
А дальше зарыдала.

О - К и к у (себе)

Ведь это я должна исчезнуть с мужем —
Таков достойный выход.
Почему со мною это приключилось?
Я отправляю мужа в паланкине
Вдвоем с той ненавистной женщиной,
Которая ревность во мне вызывала.
Невыносимы страдания мои!

Р а с с к а з ч и к

Много причин для слез О-Кику,
Но все они слились в одну —
Любовь к мужу Ёдзибэю.
Вслед удаляющемуся паланкину она глядит.
Удары отбивает колокол ночной,
В них тонут слова последнего прощанья.
Похоже, что с неба исчезают облака.
Но паланкин без остановки спешит вперед.
Носильщики, не зная отдыха, бегут.
К тяжелой ноше любви,

Которую несли в паланкине,
Добавилась печаль отца и сына,
Что при прощании родилась.
Ёдзибэй отправился неведомо куда.

АКТ III

Сцена 1

Митиюки. Путешествие Адзума и Ёдзибэя из Ямадзаки в Нара.

Р а с с к а з ч и к

Бабочка, вишневым цветом избалованная,
Вкуса капусты не знает.
Капустница той же весной на свет появилась,
Но вишни цвет неведом ей.
Друг с другом они не только незнакомы,
Но даже не подозревают о том,
Что рядом существуют.
Никогда не познают первую радость любви,
Безумие страсти!
Как Ёдзибэй не похож на себя!
Адзума прижалась к нему.

А д з у м а

Как счастлива я! Тебе лучше?
Смотри, даже бабочки летают неразлучной парой.
Мы тоже вместе.
В любви мы знаем толк.
Все еще боишься?

Р а с с к а з ч и к

Старается его приободрить.

Ё д з и б э й *(напевает)*

Выкупи, Ёдзибэй, Адзума.
Выкупи ее, выкупи, Ёдзибэй!
Когда же это было?
Любовное томленье утолилось,
С завязками одежды развязалось.

Думы о прошлом печальны и горьки.
Как тягостно воспоминанье!
Какая печаль!

Адзума

Увы, кто бы это мог быть,
Как не Ёдзибэй из Ямадзаки?
Тот, которого никто и никогда не одолел,
Который франтом выглядел всегда.
Но сейчас твои чувства в смятении.
Ты даже забыл лицо Адзума,
Лишился рассудка.

Рассказчик

Руку кладет на него.

Ёдзибэй

Это ты, Адзума из Дома Глициний?
Жестоко я с тобою обошелся.
Как плохо выглядишь, бедняжка!
Думал, что скоро выкуплю тебя,
Дам возможность жить нормально.
Имели бы мы дом, ребенка
И шествовали б гордо по Ямадзаки.
Кормилица несла бы малыша,
А муж ее держал бы зонт от солнца.
Но доброту отца отверг,
И сейчас в твоей я власти.
Я уже не тот, кем был.
Из Отокояма отправимся в Акисино³¹.
Сейчас устал я от людей.
О, сосны Тояма!
Хочу спросить я вас:
Что больнее — ожидание иль разлука?
Жену мне подыскал отец,
Поэтому не надо было ни ждать, ни расставаться.
Я нес в душе любовь и долг,
Но, видимо, напрасно.
Не суждено нам оставаться вместе.
Сейчас я — лошадь без поводьев,
Что бродит по краю поля.
Вчера спешил с любовью в Адзума³².

Сегодня в тоске я плачу,
Душой тянусь домой.
Ношусь, как лист осенний,
Сам от себя обезумев.
Пристанище я не найду:
Ни встать, ни лечь не в силах.
Рукав слезами ожидания оросил.
Лучше тебя пусть ждут,
Чем самому в надежде томиться.
Между мной и отцом горы стоят,
Мешают известиям прийти из Ямадзаки.
Моя жена от ожидания долгого,
Должно быть, обезумела уже.
В прическу волосы не убирает.
Ее последние слова ко мне —
Моя в них сила.

Адзума

Любовь, как пояс —
Три раза тело обхватив,
Связала нас с тобой
В течение ночей, которые мы вместе проводили.
Ни ревности, ни зависти я не питаю.
Говорят: «Хозяин вещи тот,
Кто на хранение получил ее».
Ты не забыл ту нашу ночь, последнюю,
Когда луной мы вместе любовались в Домике Идзуцу?
При лунном свете,
Что в каждый угол проникал
Той ночью, принадлежавшей нам,
Мы до рассвета танцевали.
Прекрасно было!
До ста лет проживу — но не забуду!

Ёдзибэй

Тоже буду помнить.
Не мог я наглядеться на тебя.
Ступала ты — носки смотрели не вовнутрь,
Как принято у женщин.
Ты так была прекрасна,
Что могла сразить любого, бросившего взгляд!
Одним видом лишаешь ты мужчину сердца.

Верный спутник куртизанки — поднос с косметикой.
Он так желанен ей, что впору стать подругой.
А выкупить решишь, дно и отвалится.
Лунный свет здесь больше не найдет приюта.
После ночи с тобой
Я плачу об отце, которого оставил,
И о жене тоскую.
Сердце одно, но разорвано на два.
Так «ку-ку» кукует кукушка,
Что сейчас над нами пролетела,
Доказывая свое имя:
«Ты похож на отца своего,
Но поешь другую песню»³³.
Первая песня сына,
Принесшая славу ему в «веселом квартале».
Нет у меня головного убора министра,
Но меня называют министром³⁴.
Проходил через ворота, где
Клиентов пропускала стража.
Видел, как наперсницы шлепают сонных служанок.
Все это — мир сквозь сон,
И, когда я просыпался, изысканность
И грубость казались мне одним и тем же.
Все это знал,
Но, когда меня схватили,
Был похож на ветви ивы,
Которые сплелись под сильным горным ветром.
Жестокие слова укора моего отца,
Одно лишь слово при прощании,
Произнесенное женой,
Страстью и любовью наполнили меня.

Р а с с к а з ч и к

Берут друг друга за руки
И в горе заливаются слезами.
Заходящее солнце спешит к вершине горы.
На северо-западе ветер поднялся,
И тучи погнал на юго-восток.
В верхушках деревьев гуляет.
Вода журчит в речушках.
Облака по небу распустили перья-рукава,
То туда, то сюда влюбленных склоняя идти.

Кружат, кружат они.
Луна путь им освещает.
Страдания Ёдзибэя безграничны.
Кара отца настигает его.
Бросается своей судьбе навстречу.
Бежит, а отражение в реке — за ним.
Стоит — оно замирает.
И Адзума в смятении душевном.
Жестока судьба к куртизанке.
Ищут простую лачугу,
Где смогут передохнуть
От своего скитания по миру.

Сцена 2

Р а с с к а з ч и к

Цветеньем сливы берега Нанива³⁵ всем известны,
Соснами густо покрыты они.
Что днем, даже ночью
«Кленовые листочки»³⁶ получили разрешение
Демонстрировать себя³⁷.
Толпой мужчины устремились в квартал Симмати ночью.
Четыре улицы в Симмати,
Вдоль каждой звезды-фонари горят,
Сверкают ярче, чем Полная Луна³⁸.
Шикарная «Прилив-отлив»,
Сверкающая «Отражение»,
Опытная «Полцены» —
Все отличаются прекрасным обхождением с клиентом:
Не просыхает полотенце в спальне.
В барабан еще никто не бил,
Но у Больших Ворот заржала лошадь.
На всех парах летит в Дом Идзуцу Ёхэй-неудачник.
Мужественный и красивый, с коня он спрыгнул.
Навстречу, низко кланяясь, хозяин выбегает.

Ё х э й

К чему такие церемонии!
Ты меня забыл?
Ведь я Ёхэй.
В прошлый Новый год

Гостеприимство здесь мне оказали,
А ты особенно.
Тогда я был никто,
Без положения и без денег.
Но сейчас я при богатстве,
Денежки позвякивают в кошельке.
Кое-что хочу узнать.
Войду я в дом.

Р а с с к а з ч и к

Уверенно он входит.

К у р о д з а э м о н

Да, действительно, припоминаю.
Какой сюрприз тебя увидеть снова!
Но прежде чай и трубку.

Р а с с к а з ч и к

И тут же заменяет масляную лампу подсвечником—
Диковинкой для всех.
Здесь, в Квартале, все удовольствию подчинено.

Ё х э й

Поближе подойди.
Ты знаешь, Куродза,
Взял я деньги у Адзума из Дома Глициний.
Случилось это в Новый год.
Привез в Эдо их,
Где тут же они дали всходы.
Не нанося ущерба никому,
Поймал я счастье.
Тяжелый труд мой был оценен.
Вернулся я на лошади, хорошо груженной.
В дороге узнал, что Адзума исчезла.
В розыске она,
Обвиняют в бегстве из Квартала.
На себе ее щедрость я испытал.
И если Адзума в беде брошу, то
Как мужчина буду опозорен.
Клянусь, что помогу ей.
Выкуплю Адзума и дам возможность
Уйти, куда она желает.

Я знаю, что все бумаги у тебя.
Мне они нужны.
Устрой все так, чтоб смог я заплатить.
Хотел бы к вечеру дела все завершить.
Рассчитываю на тебя.

Куродзаэмон

Превосходно! Поздравляю!
Поскольку ты в курсе дела,
Больше ничего добавить не могу.
Но нечто странное произошло.
Вечером явился, по виду небогатый, старый самурай.
Желает выкупить контракт,
Хоть Адзума еще в бегах.
А вместо денег широкий меч он предложил—
Творенье Уда Куниюки³⁹.
Сейчас он ждет внутри.
Я не успел хозяину контракта сообщить.
Тотчас побегу к нему,
Об этих предложениях расскажу.

Рассказчик

Готов отправиться.
Но по шуму у ворот он понял,
Что пришел Хикосукэ.

Куродзаэмон

Вы, господин, не частый гость здесь.

Хикосукэ

Ну, как дела идут?
Куродза, ты счастливчик.
Хочешь заработать?
Я к твоим услугам.
Зашел с тобой о выкупе поговорить.
Дзёкан откупиться захотел,
Прислал мне сушие гроши,
Чтоб выпивку себе купил.
Но, говорят, не миновать несчастья,
Коль вернешь сакэ,
Которое в подарок получил.
И деньги я решил принять.

Адзума исчезла из Квартала.
Ёдзибэй ее подбил
И сам бежал из заключения.
За это заплатил Дзёкан.
Все, чем он владел,
Конфисковали власти,
А он дома под арестом,
Пока двух беглецов не схватят.
Хотя сказали мне,
Что Ёдзибэй на дороге где-то сгинул.
Счастье для него.
Объявись он здесь —
Лишился б головы.
Но к делу.
Пришел поговорить об Адзума.
В том ее вина,
Что незаконно Квартал оставила.
Шансов для ее спасенья нет.
Но я рожден был с сердцем
Великодушным, как у Будды —
И в этом моя слабость.
Хотел бы я ее спасти.
Вначале выкуплю контракт,
А после не спеша отправлюсь я на поиск Адзума.
Когда разыщу ее,
Будет мне она готовить иль стирать,
А может быть, позволю ей массировать мне руки, ноги.
Решил покорить ее своею добротой
На всю жизнь, которую осталось мне прожить.
Только человек моего положения
Такое может сделать предложение.
Поговори с хозяином контракта,
И все уладится.
Деньги у меня с собой.

Р а с с к а з ч и к

Пакет с пятьюдесятью золотыми
Перед хозяином бросает он.
Ёхэй все это слышал,
И со словами «извините»
Открывает перегородки-фусума⁴⁰.

Ё х э й

Хозяин, я первый, кто обратился
С просьбой о выкупе.
Вот деньги.

Р а с с к а з ч и к

Простую деревянную подставку ставит,
А на ней пакет с тысячью золотых монет.
Из соседней комнаты слышен голос.

Д з и б у э м о н

Коль спорите, кто первый —
Свои права я предъявляю.

Р а с с к а з ч и к

Входит самурай.

Д з и б у э м о н

Мой выкуп — меч
Ценой в три тысячи кан⁴¹.

Р а с с к а з ч и к

Протягивает меч и на него бумагу.
Меч Ёхэю незнаком,
Но внешний вид того, кто перед ним,
Не оставляет места для сомненья.
Это же Дзибуэмон,
О ком он слышал от Ёдзибэя.
Не проронив ни слова,
Смотрит на него.
В растерянности пребывает Куродза:
Кому из трех отдать он должен предпочтение.

К у р о д з а э м о н

Во всяком случае решение за владельцем.
Послать за ним?
Нет, сам пойду.
О, бедный Куродза!

Р а с с к а з ч и к

Он убегает, бормоча под нос.
Оставшиеся трое друг на друга смотрят.
Хикосукэ испугался.
Увидев Ёхэя, страшную драку он вспоминает,
Нервы напряжены.
Но он, как верный сын Хаттори ⁴²,
Старается казаться сильным,
Как крепкий местный табачок.
Курительный прибор подвинул,
С кислым видом затянулся.
Достал он трубку, чтоб отвлечь внимание,
Выбил пепел и ждет ответа.
Владелец контракта Канъэмон
В сопровождении хозяина явился.

К а н ъ э м о н

Из рассказа Куродза я понял,
Что здесь произошло.
Выкуп Адзума при обстоятельствах таких
Беспрецедентен для Квартала.
Мне трудно дать тот или иной ответ.
Если уступлю контракт,
Кому — неважно, пойдет об этом разговор.
У некоторых создастся впечатление,
Что можно скрыться с чем-нибудь
И даже прихватить девицу из Квартала,
Если только за это достаточно заплатят.
Тогда Квартал начнет трясти
От побегов тайных и беглецов,
А также постоянных нарушений наших правил.
Владельцам контрактов будет сложно.
В дальнейшем бесполезно это обсуждать.
Когда увижу Адзума,
Сделаю, что смогу.

Р а с с к а з ч и к

Хикосукэ вмешивается в разговор.

Х и к о с у к э

Не знаю, что будут делать остальные,
Но отправляюсь я на поиск Адзума.

Выкупить ее — дело чести для меня.
Я поклялся сделать это — и в путь!

Р а с с к а з ч и к

Он вскакивает на ноги.

Ё х э й

Не допущу такого!

Р а с с к а з ч и к

Ёхэй за руку его хватает,
На пол через плечо бросает,
Ногой спину прижимает.

Ё х э й

Беглец ты прирожденный!
Ноги твои быстры,
Когда ты удираешь от меня.
Одно движение — голова слетит.
Меня ты понял? (*Владельцу.*)
Считаю, что ваши доводы вполне благоразумны.
Это точно, что, как только Адзума увидите,
Дадите разрешение на выкуп?

К а н ъ э м о н

Зачем обманывать тебя?
Недолго до конца контракта.
В прошлом Адзума принесла мне много денег.
Безусловно, слово я сдержу.

Ё х э й

Отлично. Я получу его,
И недоразумений с властями у меня не будет?

К а н ъ э м о н

Уверен, что все уладится довольно просто,
Если их попрошу жалобу изъять.

Ё х э й

Превосходно! Слуги, сюда
Несите две кожаные корзины!
Хозяин, открывай!

Р а с с к а з ч и к

Быстро развязал ремни.
Появились Адзума и Ёдзибэй,
Который был здоров, как прежде.
Хикосукэ испугался.
Куродзаэмон и Канъэмон ошеломлены.
Дзибуэмон безмерно рад,
Не может больше он скрываться.

Д з и б у э м о н

Ёдзибэй! Я Дзибу!
Счастлив, что ты цел и невредим.

Р а с с к а з ч и к

Все рыдают.
Голову склонил Ёдзибэй.

Ё д з и б э й

Пожалуйста, прости меня за все.
Прошу прощенья у моего отца.

Д з и б у э м о н

Нет нужды говорить об этом.
Он рассказал мне о чувствах своих.
Я знаю, что он все понимает.
Адзума, на долю твою
Испытанье суровое выпало.
Канъэмон, вот меч за контракт Адзума,
Уступи ее мне.

Р а с с к а з ч и к

Он скромно голову склонил.

А д з у м а

Куродза, долго не было меня.
Я извиненье приношу владельцу.

Р а с с к а з ч и к

Она рыдает.
Ёхэй, решительно схватив Хикосукэ,
На ноги его поставил.

Ё х э й

Внимательно слушай.
В Эдо отправился я, чтоб деньги добыть,
Выкупить Адзума и избавить ее от жизни в Квартале.
Я так был настроен на успех,
Что одна сделка — и почти пятьсот каммэ я получил.
Возвращаясь, встретил Ёдзибэя,
Он-то мне все и рассказал.
Это я, Ёхэй, нанес удар кинжалом.
Ты Ёдзибэя оболгал и вымогал большие деньги.
Не так ли?
Весь день могу тебя дубасить
И не получу удовлетворенья.
По случаю радости такой —
Сейчас же прочь!

Р а с с к а з ч и к

Толкает он Хикосукэ.

Х и к о с у к э

Благодарю тебя. В Новый год, точно, здесь
Ты повалил меня.
А позже нанес удар кинжалом.
Сегодня ждал, что ты убьешь меня.
Я благодарен за пощаду.
Третий раз — счастливый для меня.

Р а с с к а з ч и к

Хикосукэ готов исчезнуть,
Но тут Дзибуэмон скручивает ему руки
И валит на пол.

Д з и б у э м о н

Не дам бежать тебе!
Ты должен сообщить властям
О невиновности Дзёкана,
Чтоб вышел он из заключения.

Р а с с к а з ч и к

Быстро связывает Хикосукэ.

Д з и б у э м о н

С выкупом все решено, Ёхэй?

Ё х э й

Нет еще. Здесь тысяча золотых.
Я предлагаю их в обмен на документ.

Р а с с к а з ч и к

Перед владельцем выкладывает деньги.
Канъэмон качает головой.

К а н ъ э м о н

Срок истекает в марте следующего года —
И станет Адзума свободной.
Что будут думать обо мне,
Прими я тысячу золотых? Буду опозорен.
Я предпочел бы деньги не брать вовсе.
Но уверен, что ты не согласишься.
Трехсот монет достаточно
За те шесть месяцев,
Что остаются до конца контракта.
А остальные не нужны.

Р а с с к а з ч и к

Отодвигает деньги.
Ёхэй, от природы весельчак, кричит:

Ё х э й

Все завершено! У меня контракт.
Он деньги взял. Адзума свободна.
Вот три сотни за нее. По рукам!

Р а с с к а з ч и к

Хлоп, хлоп, еще раз хлоп.

Ё х э й

Еще ударим по рукам!
Хозяин, тысячу монет я отложил на выкуп.
Не по себе мне будет,
Останься хоть один медяк.
Три сотни — мой тебе подарок!

Куродзаэмон

Премного благодарен.

Ёхэй

Сложить их вместе — шесть сотен будет.

Хлопайте опять. Хлоп, хлоп!

Четыре сотни остается.

Они давят на меня.

Рассказчик

Бросает золото на пол,

Пока не изменился цвет его.

Слуги и служанки все подряд,

Толкаясь и пихаясь, монеты подбирают.

Ёхэй

Всё подняли? Ха-ха! Гуляйте. Хлоп, хлоп!

Рассказчик

Хлопая в ладоши в такт песне,

Адзума и Ёдзибэй пьют три раза по три — девять раз⁴³ —

И клянутся, что через тысячу, десять тысяч лет,

До самого конца любить друг друга будут.

ПРИМЕЧАНИЯ

Введение

¹ По принятой в Японии системе исторической периодизации, это время относится к «кинсэй» — переходной эпохе от позднего средневековья к новому времени.

² Нингё — кукла; подробнее см. в главе 2. Слово «дзёрури» многозначно: им обозначают театр, жанр и сами пьесы; о его происхождении см. в главе 3. Далее в работе кукольный театр, по принятой в отечественном востоковедении традиции, называется театр Дзёрури, пишется с большой буквы, а жанр и сами пьесы — в кавычках и с маленькой буквы.

³ Театр кукол Авадзи работает на тех же основах, что и театр Бунраку. Находился под покровительством князя Ава. Согласно старинной книге «Авадзидза хисё» («Ценная книга театра Авадзи»), на о-ве Авадзи в начале XVIII в. было более сорока театральных трупп, некоторые из которых активно работали до конца XIX в. В 1958 г. труппа Авадзи в составе 16 человек гастролировала в Москве и Ленинграде. Истоки театра Авадзи восходят к XVI в., когда в районе Нисиномия существовала кукольная труппа. Театр Авадзи показывал свои спектакли во время сельских праздников на площадках перед храмами. Среди актеров почти не было профессионалов, а в основном — крестьяне, лавочники, ремесленники. Костюмы и декорации были проще и не столь художественно выполнены, как в Бунраку, но кукольные головки по размеру больше. Театр Авадзи признан национальным сокровищем (достоянием) «кокухо». Театр Бунраку был основан в Осака в 1871 г. потомками известного кукловода, выходца с о-ва Авадзи, Уэмура Бунракукэна (настоящее имя Масаи Ёбэй, 1750—1810). Сезон открылся совместной пьесой Тикамацу Янаги, Тикамацу Косуйкэн, Тикамацу Сэньёкэн «История подвигов сильных мира сего» («Эхон Тайкоки», 1799).

⁴ Родина трехструнного сямисэна (дзябисэна) — Китай, там он обтягивался шкурой крупных змей, а в Японии — кошек. В Китае играли, надевая на концы пальцев роговые кости, в Японии применяли плектр. Завезен в середине XVI в. с о-вов Рюкю. Считается, что

его усовершенствовал музыкант Исимура, а актер Кинэя Кисабуро в 1633 г. впервые использовал на сцене в театре Сарувака. По другой версии, это произошло в 1610 г. в Эдо. В современном театре используется сямисэн «футодзао», который отличается длинной и тонкой шейкой, большой декой. Звонкие и глубокие звуки сделали футодзао главным инструментом в семье сямисэнов.

⁵ Понятие «макото» было многоплановым и в каждую эпоху высвечивалось определенной гранью, наполнялось конкретным содержанием.

Глава 1

¹ Я. Стрейс появился в Японии на о-ве Дэсима в 1650 г. В своей бурной событиями жизни он был моряком, пленником, купцом, дипломатом, писателем.

² В предисловии (предуведомлении) к своей книге он писал, что доверяет Кемпферу и де Гинесу, отзываясь о них как «суть надежных писателях о Японии. Они и в языке были сильны и не имели никакой собственной корысти японцев хвалить или хулить». Там же он замечает, что никакому писателю слепо не следовал «...и по ненависти или лицемерию написанное от справедливого и беспристрастного различал». И. Рейхель использовал португальские, английские и голландские источники. В Биографическом словаре профессоров и преподавателей Московского императорского университета 1735—1855 г., ч. 2, о Рейхеле написано как об одном из благородных и добросовестных иноземцев, которые, «любя науку, водворились у нас с целью истинной пользы новому отечеству, ими избранному» (С. 343).

³ По сведениям, изложенным Ясуси Иноуэ в книге «Сны о России», Дайкокуя Кодаю из Исэ отправился в плавание на торговом судне и взял с собой наряду с вещами, употребляемыми в повседневной жизни, тексты пьес «дзёрури». Потерпев кораблекрушение вблизи Алеутских о-вов, он по прошествии времени попал в Петербург, где подарил их столичному музею. Но в России это были не первые экземпляры пьес. У Екатерины II наряду со старинными японскими иллюстрированными книгами хранились и пьесы «дзёрури», которые неизвестно как оказались в ее коллекции. Нет сомнения в том, что японцы не только любили смотреть театральное воплощение событий, запечатленных в пьесах, но и наслаждались их чтением. (С. 161, 182).

⁴ Подробнее об этой пьесе см. в гл. 3, разд. 1.

⁵ Подобная ситуация вполне объяснима, поскольку до Тикамацу и драматургов его круга «дзёрури» можно было лишь условно называть пьесами. Они скорее представляли собой вариации на популярные темы, которые для постановки в театре разрабатывали актеры, музыканты, рассказчики. Этот жанр существовал в актерских семьях в устной форме и передавался от отца к сыну.

⁶ Название открыто прославляло рождение нового актерского дарования — рассказчика Такэмото Гидаю. Эпитет «победоносный», по замыслу автора, должен был пророчествовать о большом будущем Гидаю.

⁷ По данным японского исследователя Накамура Юкихико, ученики конфуцианского ученого Минагава Киэн (1734—1807) устыдились за своего учителя, узнав, что в его библиотеке хранятся тексты пьес «дзёрури». И хотя ученый, прибегнув к конфуцианской риторике, оправдал наличие подобных произведений, заявив: «Каждая из бесчисленного множества книг, существующих в Поднебесной, служит для постижения вещей и расширения знания», — нельзя отрицать факт пренебрежительного отношения к подобной литературе со стороны ортодоксов (*Кин Д.* Японская литература XVII—XIX столетий. С. 280). Даже тонкий знаток японской классической литературы Мотоори Норинага (1730—1801) невысоко ценил произведения Сайкаку и Тикамацу, активность и энергичность их героев были ему не по душе, а в отходе от традиционных представлений о человеке, обладающем истинным сердцем «магокоро», он обвинял конфуцианство и буддизм.

⁸ По мнению Маэдзима Синдзо, первые «бытовые» драмы не считались пьесами в полном смысле слова, это были скорее интерлюдии, которые демонстрировали по окончании третьего акта «исторических» пьес.

⁹ По мнению Ока Масао, на которого ссылается Л. М. Ермакова, один из четырех шаманских типов — мономи — мужчина или женщина, принадлежащие необычному роду, в которых вселился дух (моно) животного (лисы, барсука). Женщины наследуют эту особенность (Культы и верования в раннем периоде японской культуры // Синто — путь японских богов. Т. 1. С. 26).

¹⁰ Лисы, по преданию, захотели помочь людям получить богатый урожай и попросили божество Инари сделать их своими слугами на земле. Божество вняло их просьбам. С тех пор в храмах Инари, которых много по всей стране, продают амулеты с изображением лисиц с драгоценным камнем во рту и ключом, что символизирует путь к благополучию. Лисица воспринимается как верный спутник бога

Инари (Маркарьян С. Б., Молодякова Э. В. Праздники в Японии. С. 87).

¹¹ «Небесная лисица имеет девять хвостов и золотистую шерсть; она может проникать в тайны мироздания, покоящиеся на чередовании мужского и женского начал» (Алексеев В. М. Предисловие переводчика // Рассказы Ляо Чжая о чудесах. М., 1973. С. 15).

¹² Современная драматургия для кукольного театра не обошла вниманием тему, связанную с лисой-оборотнем. Романтический сюжет любви лисицы Сираюри к охотнику Гэндза лег в основу пьесы Савако Ариёси «Снег над озером» («Юки ва конкон сугата но мидзуми»), поставленной в театре Бунраку в Осака в 1956 г. С помощью золотого шара лисица Сираюри превращается в прекрасную девушку и становится женой охотника Гэндза. Но чудодейственная сила шарика еще и в том, что при повторном прикосновении к нему женщина вновь принимает лисий облик. Не зная этого, мать Гэндза, чтобы привести в чувство Сираюри, узнавшую в убитых Гэндза лисах своих братьев, провела шариком по руке невестки. Та вновь обратилась в лису. На замерзшем озере Сираюри удалось восстановить магическую силу шарика, но, видимо, не суждено ей быть счастливой — она проваливается в трещину и погибает. Все это происходит на глазах Гэндза и его матери.

¹³ Бэнкэй (детское имя Онивакамару, монашеское — Мусасибо), лицо историческое, жил во второй половине XII в. В монашестве не столько предавался религии, сколько совершенствовался в военном искусстве. Встреча Бэнкэя с Ёсицунэ, начавшаяся схваткой, закончилась победой последнего и их примирением. Впоследствии Бэнкэй стал ближайшим вассалом Ёсицунэ.

¹⁴ Сугавара Митидзанэ был государственным деятелем и ученым (845/898—981/?). Происходил из знатной, хотя и небогатой семьи. Подражая китайскому образцу, в Японии тех времен ученых поднимали до уровня государственных деятелей. Сугавара быстро продвинулся по службе от простого чиновника до правителя провинции. Его успехи привлекли к нему внимание императора Уда, который призвал Сугавара ко двору, дал ему важный пост и сделал своим консультантом по государственным вопросам. Связь между Уда и Сугавара в дальнейшем укрепилась, когда старшая дочь Сугавара была взята во дворец как вторая жена императора. Собираясь отречься от престола, Уда обсуждал с Сугавара проблему наследника. Выбор пал на старшего, тринадцатилетнего сына, правившего впоследствии под именем Дайго. Уда, став императором-иноком, не столько предавался религиозной деятельности, сколько следил за государственными делами. Вскоре после восшествия Дайго на престол Сугавара был

назначен Правым министром, Левым оставался Фудзивара Токихира. В 900 г. Уда секретно предложил Сугавара еще более высокую должность «кампаку» — премьер-министра. Представители рода Фудзивара решили избавиться от Сугавара — ведь с конца VII в. Фудзивара были фактическими правителями страны. Многие Фудзивара состояли в родственной связи с императорской семьей. Фудзивара Токихира выдвинул против Сугавара различные обвинения, суть которых состояла в том, что он якобы замыслил столкнуть с престола Дайго, а вместо него возвести принца Токиё. Сугавара был приговорен к ссылке на Кюсю в Дадзайфу, где он жил с сыном и дочерью в маленьком монастыре Эноки и занимался поэзией. После его смерти в Киото разразилась страшная гроза, которая принесла городу большие бедствия. Это объяснялось гневом Сугавара, ставшего богом грома. На город обрушивались различные несчастья: бури, засухи, эпидемии, пожары. Один за другим умирали императорские дети, горел дворец. Все это считалось карой Сугавара. Чтобы умиловать Сугавара, Фудзивара строили в его честь храмы, он был обожествлен под именем Тэндзин и стал покровителем поэзии, каллиграфии, знаний.

Другой известной привязанностью Сугавара, обыгранной в пьесе, была его любовь к сосне, сливе и вишне.

¹⁵ Во многих японских храмах обнаруживается датированная VIII в. иконография, посвященная Амида. Кроме того, в период раннего средневековья получает распространение обычай на сорок девятый день после смерти исполнять гимн о возрождении умершего в «Чистой земле», а в день первой годовщины устанавливать в доме изображение Амида. Согласно учению, Амида создал Чистую землю и дал сорок восемь обетов, один из которых (по счету восемнадцатый, а по сути изначальный — *хонган*) предписывает не погружаться в нирвану, пока хотя бы одно из живых существ на земле, которое верует в него и произносит его имя, не будет спасено. После смерти каждый уверовавший в Амида перерождается в Чистой земле, находящейся за много миллионов ри от посюстороннего мира на западе. Повторения слов «Наму Амида Буцу» («О Будда Амитабха!») достаточно для искупления грехов и приближения к нирване. В каждом заложена первоприрода Будды, и ее можно пробудить таинством слова.

В Японии существуют четыре амидаистских школы. Юдзу Нэмбуцу («Взаимной пользы через веру в Будду») основал монах Рёнин (1073—1132). Школу Дзёдо («Чистой земли») в 1175 г. основал монах Хонэн (1133—1212). Синран в 1224 г. основал Дзёдо Синсю («Истинной Чистой земли»). Примерно в то же время была создана Иппэнном (1239—1289) школа Дзи.

¹⁶ Горегляд В. Н. Японская литература VIII—XVI вв. С. 214.

¹⁷ Учение базировалось на полной вере в спасительную силу Возглашения Имени как самого надежного в эпоху Конца Закона способа очиститься для возрождения после смерти в Чистой земле Амида (Горегляд В. Н. Японская литература VIII—XVI вв. С. 213).

¹⁸ В юные годы Тикамацу, оставив родительский дом, жил в буддийском монастыре Кинсёдзи в провинции Хидзэн или же в Кинсёин при известном монастыре Миидэра в провинции Оми. С названием храмов и связывают псевдоним драматурга — Тикамацу (иероглифы, входящие в название этих храмов, по-японски читаются «тикамацу»). Согласно легенде, один из монахов во время пребывания в монастыре совершил преступление и был подвергнут казни у ворот (по-японски ворота — «мон»). Тикамацу взял новое имя Мондзаэмон, в состав которого входил иероглиф «мон», что якобы должно было уберечь его от дурных поступков и в дальнейшем служить предостережением от бед.

Кайон тоже после нескольких лет беззаботной мирской жизни резко изменил жизнь — стал монахом и поселился на горе Минами Такэяма. Считается, что Кайон нашел удовлетворение в суровом быту послушника, проводя много времени за чтением буддийских сутр и китайских канонических книг. Его усердие было замечено известным монахом Эцуяма Кадзунао, который предложил себя в качестве наставника, что было очень почетно.

¹⁹ Учение школы Сингон («истинные слова», на санскрите «мантра») зародилось в Индии и проникло в Японию из Китая. «Истинные слова», сказанные Буддой узкому кругу учеников, недоступны мирским массам, не могут быть изучены по литературе, а только передаются посвященным. По учению Сингон, все живое и неживое — тело будды Дайнити нёрай (Вайрочана). На пути к истинному просветлению существует десять этапов. Но главный этап последний, который требует исполнения трех обрядов: складывание пальцев в определенные символические фигуры (*химмицу*), повторение мистических формул (*гомицу*), созерцательное забытие (*имицу*). В ритуалах Сингон используются *мандалы* — графические изображения вселенной. Различают два вида мандал — Конгокай («бриллиантовый мир») и Тайдзокай («мир чрева»). Мандала первого мира символизирует вечные и нерушимые истины будды Вайрочана, прочные, как бриллиант. Мандала Тайдзокай говорит о том, что силы космоса, словно дети, находятся в некоем чреве, они готовы выйти для создания.

Создателем и проповедником школы Сингон в Японии был Кукай, также известный под именем Кобо Дайси (774—835). Кукай

после посещения Китая привез в Японию доктрины, связанные с почитанием Вайрочана. Оставленное Кукаем наследие разъясняет его систему, которая по своей сути мистическая и не поддается словесному объяснению. В 817 г., получив высочайшее разрешение, Кукай направил на гору Коя своих учеников для постройки там монастыря. С тех пор Коя считается основной святыней Сингон, где расположен главный храм — Конгобудзи. Туда запрещен доступ женщинам как существам, которым отказано в постижении таинств Сингон.

²⁰ Если на феноменальном уровне в драматургии «дзёрури» на первый план выходят мотивы спасения, иллюзорности, непрочности бытия и в этом есть своя правда, то на абсолютном — нерасчлененность реального и нереального, нераздельность истинного и неистинного.

²¹ Концепции истинности «японского пути» и «национального духа», истоки которых лежали в синто, в XVIII в. разрабатывали Када Адзумамамаро (1669—1736) и Камо Мабути (1697—1769), представители Школы национальных наук. Их идеи обобщил и развил Мотоори Норинага.

²² Тэнгу — мифические существа, покрытые перьями, но с человеческим лицом и длинным носом. Могут помогать человеку или же, наоборот, вводить в заблуждение. Первое упоминание о тэнгу (небесная собака или лисица) относится к 720 г. («Нихон сёки» — «Анналы Японии»). Это горные духи, способные перевоплощаться даже в странствующих монахов «ямабуси». Существует две разновидности тэнгу: полуптицы-полулюди и краснолицые чудовища с длинным носом. Согласно преданию, тэнгу с горы Кураяма обучали Ёсицунэ воинскому искусству (о Ёсицунэ см. в гл. 3).

²³ Комплекс синтоистских храмов, посвященных трем божествам: Идзанаги, Хаятама и Мусубу.

²⁴ В XVIII в. пик паломничества пришелся на 1705—1706 и 1771 гг., число участников достигало более трех с половиной миллионов человек (*Михайлова Ю. Д.* Мотоори Норинага. С. 20). По данным за 1718 г., в течение двух с половиной месяцев храм в Исэ посетили 427 тыс. человек (*Мещеряков А. Н.* Книга японских обыкновений. С. 100).

²⁵ На это указывают и авторы книги «Японские праздники» С. Б. Маркарьян и Э. В. Молодякова.

²⁶ Речь идет об одном из способов узнать волю божеств. Сырая ветвь не годится для добывания огня трением, однако, произнеся обет, то есть заявив о намерении таким образом проникнуть в будущее, Ямато-химэ-но микото получила огонь, что означало добрую волю божеств (*Л. Ермакова*).

²⁷ Этот обычай сохранялся и в течение последующего времени. По свидетельству Г. де Воллана, вереницы паломников тянулись на священную гору Нантай (Никко), чтобы встретить восход солнца и вознести молитву. А перед этим они останавливались в гостиницах, шумно проводили время, обильно ели и пили.

²⁸ Японцам, как и их дальневосточным соседям китайцам, было свойственно сравнивать деревья с людьми, «очеловечивать» их. Например, «сосны подобны людям высоких принципов, манеры которых выражают внутреннюю сущность», или «они (ивы. — Ю. К.) подобны юным девам, у которых волосы растрепались надо лбом». Это строки из китайского трактата по теории искусств «Слово о живописи из сада с горчичное зерно», 1679—1818 (Пер. и коммент. Е. В. Завадской. С. 66—67).

²⁹ Существовали знаменитые ивы. Например, ива Югё, которой любовался поэт Сайгё (1118—1190):

У обочины дороги
Чистый ручей журчит,
А рядом — ивы сень.
Тут хоть ненадолго
Задержится странник...

(Пер. Т. Бреславец)

а также упоминает Басё в дневнике «По тропинкам Севера» («Оку но хосомити»).

³⁰ Сандзюсангэндо — Храм (зал) тридцати трех отсеков (1164 г.); восстановлен после пожара в 1251 г., находится в Киото. Так назван благодаря тому, что состоит из тридцати трех отсеков. В центре — огромная деревянная фигура тысячерукой богини Каннон, восседающей на цветке лотоса. По обе стороны от статуи 1001 изображение этой же богини в рост человека, а также 28 образов ее последователей. Все это — выдающиеся образцы деревянной скульптуры. Этот храм еще известен тем, что на его территории проходили состязания по стрельбе из лука. Возможно, не случайно, что самурай Хэйтаро спас дерево описанным выше способом.

³¹ Существует и другое предание, которое запечатлено в пьесе Но «Аиои» (так называют и эту сосну). Императрица Дзингу (170—269), возвращаясь из похода в Сираги (Корея), остановилась на ночь в храме Такасаго дзиндзя в Харима. За ночь здесь выросла сосна с двумя стволами, а представшая перед императрицей престарелая супружеская пара сказала: «Мы боги Идзанами и Идзанаги» (*Делюсина Т. Л. Ёкёку*. С. 303). Кроме сосны «аиои», была сосна, известная как «ёго но мацу». Во время праздника Онсай, который проходил в 16-й день 12-й луны, торжественная процессия делала остановку

перед ней и служила молебен. Традиция считает эту сосну прообразом той, которая изображена на заднике сцены театра Но (*Ермакова Л. М.* Культы и верования в раннем периоде японской культуры // Синто — путь японских богов. Т. 1. С. 37).

³² Например, Тикамацу написал пьесу «Нихон фурикодэ хадзимэ» («Истоки японского кимоно»), в основу которой положен миф из эры богов. В ней говорится о происхождении поэзии и танцев, а завершается она сражением божества Сусаноо с пожирателем дочерей бога страны Идзumo Великим Восьмиголовым-Восьмихвостым Змеем. Заключительная сцена представлена в танцевальной форме (*Сэнсом Дж.* Япония: краткая история культуры. С. 516). Миф «Сусаноо побеждает Змея» — из восьмой главы первого свитка «Анналов Японии».

³³ Концепция «кокутай» была разработана в начале XIX в. школой Мито, но почва для ее формирования была подготовлена много раньше. Веками в синтоистской традиции существовали представления о государстве как «живом организме». А в изложении последователей школы Мито, в частности Аидзава Сэйсисая (1782—1863), «кокутай», «национально-государственная общность», объединяла мирками и императора как первосвященника, японский народ — потомков Аматаэрасу и саму Японию — порождение Идзанаги и Идзанами (*Молодяков В. Э.* Синто и японская мысль // Синто — путь японских богов. Т. 1. С. 647).

³⁴ Д. Кин считает, что существует «Сутра богача», созданная в 1627 г. неизвестным автором в жанре *кана-дзоси* (книга, написанная японской слоговой азбукой «кана»), где на менее чем на десяти страницах изложены правила, как стать богачом, которые следует соблюдать во все времена (*Кин Д.* Японская литература XVII—XVIII столетий. С. 138).

³⁵ Учение сингаку, несмотря на широкое распространение среди горожан и явную поддержку с их стороны, имело и противников. Баба Бунко (Бабунко, XVIII в.), прославившийся как городской рассказчик, выступал в Эдо в палатке под вывеской «Рассказы о лице и изнанке сингаку» («Сингаку хёрибанаси»), подвергая само учение и его приверженцев острой критике. Не лишенный литературного дара, он собирал на свои представления большую аудиторию сторонников и противников. Его выступления часто заканчивались ожесточенными спорами. Но, как свидетельствует современник, победителем оказывался Бабунко в силу своего таланта и разносторонних знаний. Словесные схватки говорили о злободневности темы: далеко не всем была по душе мораль, проповедуемая сторонниками сингаку.

Глава 2

¹ Различали мико — девственниц, наследующих свой промысел от тетки, и мико — жриц при святилище, посредниц между ками и прихожанами. Такая жрица могла быть как наследницей, так и избранной божеством (*Ермакова Л. М.* Культы и верования в раннем периоде японской культуры // Синто — путь японских богов. Т. 1. С. 26).

² Этот обряд близок к «укэи», когда, творя молитву, обращались к богам, чтобы узнать их волю.

³ Ханива (*хани* — глина, *ва* — круг) изготавливались из глины техникой наложения кругов («*вадзуми*»). Влажную глину раскатывали в длинную толстую палку, резали на куски, вынимали середину, полученные круги складывали столбиком, подвергали моделировке и обжигали.

⁴ Примитивные формы кукол и сейчас сохраняются на северо-востоке Японии в районе Тохоку. В префектурах Фукуока и Оита известна кукла *сумонингё*.

⁵ По подсчетам японского исследователя Вакацуки, в 600 пьесах встречается до 98 видов каракури.

⁶ Маски *гигаку* (танцевальная драма, после VII в.), хранящиеся в музеях и храмах Нара, датируются VIII в. н. э., но есть и более ранние образцы. Первые маски были завезены корейцем Мимаса из Китая, там они использовались еще до н. э. Но и Китай был не первой страной, где их изобрели. По некоторым данным, они попали туда с Ближнего и Среднего Востока или из Индии, так как в их изображении лежал не дальневосточный или тюркский тип лица, а арийский. Можно проследить генетическую связь этих масок с масками Древней Греции и Рима. Здесь сходство наблюдается и в больших размерах (до 45 см) и в манере надевания — не на лицо, а на голову. Маски *гигаку*, как позже и кукольные головки, делались из японского кипариса (*павлонии*) или из ткани и лака и окрашивались. Цветовая гамма масок неслучайна: сочетание определенных цветов было призвано сообщить зрителям характеристику героев. Красный цвет означал героизм и радость, зеленый — счастье, черный — добродетель.

Маски *бугаку* (древнее танцевальное представление, VI—VII вв.), отличаются от масок *гигаку* меньшими размерами, легкостью, а главное — подвижностью. Они снабжены открывающимися и закрывающимися глазами,двигающимися подбородком, носом, щеками, что создавало впечатление подвижности рта и глаз. Это достигалось с помощью ниток или пальцев актера. Маски тщательно вырезались,

и мастера проработкой линий лица достигали особой выразительности. Вероятно, кукольные головки генетически наиболее близки маскам бугаку.

⁷ Существует более 50 типов париков, дающих представление о социальном происхождении, возрасте персонажей.

⁸ Парики делаются из натуральных волос. По преданию, первой использовала парик из веток дерева масакаки богиня Амэ-но Удзумэ, пытавшаяся своим танцем вызвать из грота богиню Аматаэрасу.

⁹ 8 — стариков мужчин, 18 — мужчин средних лет, 5 — молодых мужчин и детей; 3 — старых женщин, 4 — женщин среднего возраста, 7 — молодых женщин.

¹⁰ Кукла Кинтоки использовалась для персонажа Гэмба («Секреты каллиграфии дома Сугавара»), а также Кадзивара («Молодая поросль в битве при Итинотани»).

¹¹ Кукуловод XVIII в. Вакатакэ Токуро, прославившийся исполнением ролей Кагэкиё и Кумагаи, изобрел приспособление, приводящее в движение брови и пальцы рук кукол.

¹² К. Кирквуд считает, что рассказчик Дзёун (1595—1672) первым отказался от глиняных кукол (Кирквуд К. Ренессанс в Японии. С. 118).

¹³ Японский исследователь Кацумата считает, что конструкция «ягуры» генетически связана с башнями Осацкого замка, стражники которого, страдая от однообразия караульной службы и ради дополнительного заработка, овладели искусством кукольников и вместе с чтецами, которых обучал прекрасный рассказчик Дзёун, давали представления проходящим через ворота путникам. Но это были не простые стражники, а воины, которые после войны между Токугава и Тоётоми стали деклассированными элементами и занимались грабежами. Чтобы избежать дальнейшего разгула бесчинств в Осака, власти поручили им оборонять 17 башенных ворот. Зрители доброжелательно отнеслись к этой затее: во-первых, в городе прекратился разбой; во-вторых, они смогли приобщиться к искусству и хоть как-то разнообразить свою жизнь.

¹⁴ Сан-но тэсури — третья по счету перегородка, но находится ближе к зрителям, а первая — в глубине сцены. Мы ведем отсчет от той, которая ближе к публике.

¹⁵ Это вызывает ассоциации с тремя укрепленными стенами средневекового замка: *хоммару* (внутренняя), *ниномару* (средняя), *санномару* (внешняя).

¹⁶ Так считает английский исследователь театра Э. Эрл (*Earle E. Three Japanese Plays*. P. 39), другие ученые признают первенство за Кабуки.

¹⁷ Черный цвет является основным в раскраске нового здания театра и его интерьера.

¹⁸ Построен в XVII в. По шкале ЮНЕСКО квалифицируется как нулевая (высшая) ценность.

¹⁹ Это предположение усиливает фрагмент высказывания, правда относящийся к Кабуки: «Однажды мы с Тикамацу собрали актеров в *гакуя* [уборной. — Ю. К.] и...» Это написано драматургом и актером-комиком Канэко Китидзаэмоном в рассказах об актерах «Дзиндзинсю» («Собрание пыли за целый год»).

²⁰ Для создания декораций и реквизита используются традиционные материалы: дерево, бумага, папье-маше, гипс.

²¹ Ёкамбэй и Якамбэй (персонажи пьесы Такэта Идзумо «Белая лисица из леса Синода», 1734) были первыми большими куклами, которых водили три кукловода по способу «санниндзукай». Ввел эту систему кукловод Ёсида Бундзабуро из театра Такэмотодза.

²² Уже упоминавшиеся куклы из храма Тэндзуси могут управляться четырьмя или пятью кукловодами. Все зависит от тех функций, которыми они наделены.

²³ Прием обнажения тайны управления куклой характерен для теневого театра, где при покидании сцены персонажем актер сбрасывал голову куклы, рукава и показывал на экране свои пальцы с туловищем куклы. Театру бумажных кукол тоже свойственна традиция обнажения пальцев руки, которые только что приводили персонажей в движение. Подобная демонстрация приема, показ механизма управления вызывали восторг зрителей. При этом сам кукловод никогда не показывался, черная занавеска скрывала его. Открытость кукловода зрителям свойственна театру марионеток Юки, где приподнятый над сценой занавес давал возможность наблюдать за техникой ведения спектакля.

²⁴ Вначале учат мастерству «асидзукай», затем «хидаридзукай» и «омодзукай». Возникла поговорка: «Десять лет на ноги, десять лет на левую руку...»

²⁵ Подробнее об искусстве рассказчика см. в соответствующем разделе.

Глава 3

¹ «Каё» — «роэй» (переложенные на японский язык, приспособленные для пения стихи или отрывки стихов китайских поэтов; исполнялись под аккомпанемент музыкальных инструментов); «сайбара» (вокальные произведения, созданные на основе народных песен

эпохи Нара); «*дзиута*» (один из видов народных песен); «*нагаута*» (песня-баллада); «*коута*» (песенка). «Катаримоно» — «*хэйкёку*» (см. дальше); «*саймон*» (культовое пение); «*сэккё*» (буддийские песнопения; см. дальше); «*рокёку*» (сказ, прочитанный речитативом).

² Но были и такие «катаримоно», которые исполнялись без аккомпанеента.

³ По официальной хронологии, эпоха Нара длилась с 710 по 794 г., но возникновение культуры Нара относится к середине VII в.

⁴ Правда, нельзя не учитывать влияние религиозных служб на музыкальное сопровождение.

⁵ Род лютни, завезенной с материка.

⁶ Бродячие музыканты «*бива-хоси*», стриженные наголо, как монахи, и в монашеских одеждах (отсюда их название: *хоси* — монах), путешествуя по дорогам страны, распевали истории из «Повести о доме Тайра». Ими были как мужчины, так женщины.

⁷ Обращение к старым буддийским текстам дало возможность исследователям установить значение слова «дзёрури». Прежде всего, оно функционирует как название восточного рая бодисаттвы-целителя Байсядзягуру, существующего наряду с западным раем будды Амиды. Бодисаттва-целитель — одно из имен которого Рурико («свет рури», т. е. свет необычайной чистоты) — дал обет, что по достижении нирваны его тело, не имеющее пятен ни снаружи, ни внутри, будет излучать ярчайший свет, который озарит тьму в мире. Культ бодисаттвы-целителя был популярен в Японии на протяжении всего средневековья, люди молились ему ради избавления от недугов, в его честь строили храмы. Соотнося слово «дзёрури» с высшим пониманием чистоты, благородства и добродетели, народ назвал свою героиню этим именем.

⁸ Флейта *фуэ* считается священным инструментом. Согласно мифу, она сотворена богиней Амэ-но Удзумэ из бамбука, выросшего на священной горе. Другое название Амэ-но торифуэ — «небесная флейта-птица», что говорит о ее происхождении и характере звучания.

⁹ Термин «ковака» ведет происхождение от Ковакамару — детского имени Момонои Наоки (1393?—1470?), который считается основателем этого жанра. В настоящее время это искусство существует в деревне Оэ преф. Фукуока. Открыл его для публики в 1907 г. Такано Тацуюки (1876—1948).

¹⁰ *Эбоси* — головной убор самураев; в них выступали актеры «ковака».

¹¹ «Набики Токива» — «Покорность Токива» (Токива — мать Ёсицунэ), «Фукумидзё» — «Письмо во рту» (о последних моментах жизни жены Ёсицунэ и его сына), «Сидзука» (возлюбленная Ёсицунэ).

¹² Проповедническая литература буддийского толка в жанровом смысле разнообразна. Это и городские повести «отогидзоси» — род нравоучительных рассказов XVI в., и «гэнсэмоно» — с уклоном в современность. А собственно «дзёрури» связаны с разновидностью «сэக்கё» — «якусимоно» — о деяниях будды-целителя Якуси Нёрай (особенно были популярны в 20-е гг. XVII в.).

¹³ «Амида но хондзи» восходит к собранию историй XII в. «Кондзяку моногатари» («Рассказы о ныне давно уже минувшем», 1100), где описываются жизнь и приключения юноши из императорской семьи, ставшего Амидой.

¹⁴ В конце XIX — нач. XX в. театр ненадолго вернулся к традиции женщин-рассказчиц (мусумэ-гидаю). Они пользовались огромной популярностью у публики и имели много поклонников своего искусства среди молодежи.

¹⁵ Первое представление Танго состоялось в Эдо в 1615 г. В 1652 г. он уехал в Киото, был принят императором и получил имя-титул Сугияма Тангонодзё.

¹⁶ Пожар бушевал 3 дня, его жертвами стали около 100 тыс. человек.

¹⁷ Ямамото Какудаю в 1674 г. основал театр в районе Сидзёгавара в Киото.

¹⁸ По мнению Вакацуки, более чем в 30 пьесах Кага есть заимствования из Но.

¹⁹ Симидзу Рихэй был владельцем ресторанчика на окраине Осака. Однажды летним днем 1671 г. он услышал пение, долетавшее с поля. Было очевидно, что мелодию «дзёрури» исполняет не профессионал, но человек, обладающий великолепным глубоким голосом. Слуга по просьбе Рихэя позвал певца. Им оказался крестьянский парень Горобэй. Рихэй предложил давать ему уроки пения.

²⁰ Монашеское имя поэта Сато Норикиё (1118—1190).

²¹ Первый иероглиф фамилии «такэ» Гидаю взял из фамилии своего покровителя, финансировавшего театр Такэя Сёбэя, а иероглиф «ги», который входит в имя, означает в широком смысле честность, справедливость. Таким образом, «Гидаю» означает «поборник справедливости».

²² Традиция приписывает создание японского поэтического алфавита «ироха» Кукаю. Вначале в нем было 47 знаков, а в XVI в. добавили еще один. По форме алфавит представляет собой стихотворение, состоящее из четырех фраз размером в 5 и 7 слогов.

²³ В то время правительство Токугава издало закон о переходе с лунного календаря на солнечный.

²⁴ Часто гастролировавший в Киото Гидаю был замечен императором, который в 1701 г. даровал ему право называться Такэмото

Тикуго-но сёдзё Фудзивара-но Хиронори. Тикамацу по случаю специального представления написал пьесу «Сэмимару» о слепом музыканте Сэмимару, почитавшемся как бог-хранитель.

²⁵ Термин образован от двух первых иероглифов названий театров Такэмотодза и Тоётакэдза. Иероглифы имеют несколько чтений, в данном случае используется чтение «*тику*» и «*хо*».

²⁶ Родился в Осака, в молодости увлекался театром, в возрасте двадцати двух лет выступил в роли рассказчика в пьесе Ки-но Кайона «Изнеженный ребенок куртизанки» («Кэйсэй футокорого»). Особенно большой успех выпал на его долю во время гастролей в Сакаи, где он участвовал в пьесе «Самоубийство влюбленных, или Драгоценный колодец слез» («Синдзю намида-но тама-но и»).

²⁷ Те несколько лет, пока Вакадаю гастролировал по Японии, не прошли для него бесследно. Он отшлифовал свое мастерство, набрался опыта и, вернувшись в конце 1706 г. в Осака, мог уже соперничать с самим Гидаю. Кроме того, Вакадаю повезло — на правах совладельца театра временно из труппы известного рассказчика Такэмото перешел лучший кукловод Тацумацу Хатиробэй (?—1734), а постоянным драматургом стал Кайон Ки. Позже Тоётакэ Вакадаю, как и Гидаю, был высоко оценен императором, и ему тоже пожаловали высокий титул. Особенным успехом в его исполнении пользовалась пьеса Нисидзава Иппу и Намики Сосукэ «История Ходзё Токиёри» («Ходзё Токиёри ки», 1726); она шла в театре десять месяцев подряд. В 1746 г. закончилась его карьера рассказчика, но он оставался директором театра.

²⁸ Уже с 1704 г. Гидаю отошел от административных дел, снял с себя обязанности главы труппы и много времени проводил в религиозных бдениях. С 1705 г. труппу возглавлял Такэда Идзумо (?—1747), а потом три поколения его семьи.

²⁹ В 1734 г. Масадаю получил титул Гидаю II, что свидетельствовало о высоком признании его таланта. В 1735 г. император пожаловал ему имя-титул Кадзуса сёдзё Фудзивара Ёсинори, а в 1737 г. — Харима сёдзё.

³⁰ Кроме профессиональных рассказчиков, были и любители. Особенно прославился Фумотодаю (1730—1822), который часто выручал театр. Псевдоним Фумото («подножие горы») указывает на его скромность, поскольку он выступал вместе с профессиональными рассказчиками.

³¹ Первые уроки кукловодства Ёсида Бундзабуро дал его отец Такэмото Сабуробэй. Бундзабуро, в отличие от других кукловодов, которые специализировались на исполнении либо мужских, либо женских ролей, был виртуозен и в тех и в других. Его исполнение

роли Юраносукэ было настолько совершенным, что до сих пор на костюме Юраносукэ выткан фамильный герб семьи Бундзабуро. Именно Бундзабуро принадлежит идея вождения кукол тремя кукловодами. Впервые это произошло при постановке пьесы «Белая лисица из леса Синода» Такэда Идзумо в 1734 г. А в июле 1745 г. во время представления пьесы «Рассказ о летнем празднике в Нанива» (Намики Сэнрю, Миёси Сёраку, Такэда Идзумо II) в театре Такэмотодза Ёсида Бундзабуро усовершенствовал систему вождения кукол тремя кукловодами.

³² С 1767 г. в здании театра Такэмотодза давались представления Кабуки. А в 1769 г. он был вновь открыт как театр Гидаю. В январе 1771 г. состоялась премьера спектакля «Горы Имо и Сэ, или Поучения женщинам» Тикамацу Хандзи и др., а в 1772 г. этот театр закрылся навсегда.

³³ Искусство устного рассказа было известно еще в эпоху Хэйан, когда в Киото, на берегу речки Хорикава, располагались рассказчики и вешали об исторических событиях, о мирных временах и смутах, о трудностях земной жизни. И хотя нет точных подтверждений этим фактам, но, как считал академик Н. И. Конрад: «...отрицать наличие рассказчиков и именно уличных — в хэйанские времена вряд ли вообще возможно».

³⁴ Распевное пение было характерно при исполнении *кагура* жрецом или жрицей во славу синтоистских божеств.

³⁵ Этот способ был известен еще в 70-е годы XVII в., когда в Эдо появился некий Сюраку, прославившийся «*хатинингэй*» — искусством восьми человек. Он выступал с таким номером: развешивал занавеску, скрывался за ней и вел представление якобы с участием 8 человек. Во всяком случае, так казалось зрителям. У него были свои последователи. В начале XIX в. некий Канраку исполнял номер уже от 18 человек.

³⁶ Через широкие рукава он просовывает ее под кимоно и укрепляет над поясом. «Футокоро» предназначена для того, чтобы фиксировать ленты «тарэ», которые могут выбиться из-под пояса во время представления.

³⁷ При представлении произносят примерно следующие слова: «Тодзай! (Внимание! — Дословно „тодзай“ означает „восток-запад“). Сим я объявляю сегодняшнее представление. Рассказчик... музыкант... Тодзай!» Это слово-обращение к зрителям включает и призыв к установлению благоговейной тишины.

³⁸ Чаще всего эти сцены не играли почти никакой роли. Однако подобные эпизоды нравились зрителям и не были лишены элементов настоящего искусства, поскольку со временем они выделились

30*

в самостоятельный жанр «тяри дзёрури», который, правда, просуществовал недолго.

³⁹ Композиционно драмы «дзёрури» делятся на даны (акты). Внутри каждого дана есть сцены «кути» (зачин), «нака» (пик), «кири» (завершение).

⁴⁰ В «исторических» драмах первый дан проходит под знаком «дзё», второй, третий, четвертый — «ха», пятый — «кю».

Заключение

¹ В понятии «фуга но макото» обнаруживаются два аспекта. Первый связан с буддийской направленностью, второй относится к бренному миру (*Ueda M. Literary Art Theories in Japan*. P. 148. Цит. по: *Бреславец Т. И.* Очерки японской поэзии IX—XVII веков. С. 194).

² Ритуализировано было не только японское искусство. От выезда князя, где каждый участник процессии занимал подобающее место, и до красочного шествия куртизанок, соответствующим образом одетых и знающих свое место, — всему придавалась логическая целесообразность. Церемониал вошел в обычную жизнь, но при этом каждому участнику действия предписывалась определенная роль, в зависимости от его общественного положения.

Драматурги XVIII столетия

¹ Согласно последним исследованиям, Тикамацу родился в г. Фукуи провинции Этидзэн. Его родословная восходит к представителю старой киotosкой аристократии — Итибэю Нобусигэ Сугимори, вассалу военного правителя Японии. Мать Тикамацу была дочерью военного медика Окамото. У Тикамацу было три сына: Тамон, Хэйри и Таэмон. Нет точных данных о браке Тикамацу, но на основании списка похороненных в храме Хомёдзи считается, что его женой была некая Мацуноя.

² Поэтесса Акадзомэ Эмон (957—1054) считается автором первой части исторического повествования «Эйга моногатари» («Повесть о славе [процветании]»), посвященного истории правления Фудзивара Митинага. Интересно, что Тикамацу название своей драмы сделал почти идентичным творению Акадзомэ Эмон.

³ Певцы-сказители «дзёрури» и музыканты считали Сэмимару своим покровителем.

⁴ «Бытовые» драмы в основном состоят из трех актов — «дзё», «тю», «гэ». «Самоубийство влюбленных в Сонэдзаки» имеет одноактную структуру, но некоторые исследователи уподобляют ее три сцены актам, считая их вполне самостоятельными.

⁵ Ясухара Масаакира в 1665 г. взял имя Тэйсицу, заимствовав первый иероглиф «тэй» из имени учителя. Тем самым он как бы объявил себя наследником школы Тэйтоку.

⁶ Такэмото Гидаю даже принял постриг и взял буддийское имя Доки. Он хотел вступить на религиозный путь, устав от вечных стремлений к первенству и славе. Только после уговоров учеников остался служить искусству.

⁷ «Кири» (завершение) — самая важная сцена в рамках акта (дана).

Судьба театра Дзёрури

¹ Среди них рассказчики: Тоётакэ Ямасиро но сёдзё (1878—1967), Цунатаю Такэмото VII (1904—1969); музыканты: Кандзи Цурудзава VII (1887—1974), Кидзаэмон Нодзава II (1891—1976); кукловод Киритакэ Мондзюро (1900—1974) и др.

«Самоубийство влюбленных в Сонэдзаки»

Первая «бытовая» драма Тикамацу «Самоубийство влюбленных в Сонэдзаки» поставлена 20 июня 1703 г. В основу пьесы положено событие, которое произошло 22 мая 1703 г.

¹ Одна из главных богинь буддийского пантеона, славящаяся своим милосердием.

² Отрывок из пьесы Но «Тамура».

³ Старое название Осака.

⁴ Нинтоку, 16-й император Японии, узнав о бедственном положении народа, приказал в течение нескольких лет не брать налоги. Разбогатев, подданные сами стали приносить дань.

⁵ Из поэтической антологии «Синкокинсю» (XIII в.) — «Новое собрание старых и новых песен».

⁶ Богиня солнца.

⁷ Западная страна, где, по буддийским понятиям, находится рай. Святых мест в Сайкоку, как и в Осака, тридцать три.

⁸ На 25-й день после смерти человека Будда садится в лодку «гудзэй» и является в этом мире.

⁹ Священная гора, где обитает Каннон (в Индии или Китае).

¹⁰ Божество в храме Симмэйгу.

¹¹ По-японски «хокайринки» — зависть к чужим похождениям.

¹² Морская капуста.

¹³ По-японски «тё» — бабочка.

¹⁴ Волшебное платье из перьев птицы.

¹⁵ Тама — капля.

¹⁶ Ава — пена.

¹⁷ Недалеко от храма Кэйдэндзи находилось место кремации.

¹⁸ Из пьесы Но «Мива».

¹⁹ Из поэтической антологии «Кокинсю» (X в.) — «Собрание старых и новых песен», составитель Ки-но Цураюки.

²⁰ Семейный храм предков.

²¹ В храме хранится более семи тысяч сутр.

²² 6 вечера.

²³ Название то же, что у города, но пишется другими иероглифами.

²⁴ Мицу — три.

²⁵ Для спасения людей на правой руке Будды висят нити 5 цветов: синего, желтого, красного, белого и черного.

²⁶ Фантастическое животное.

²⁷ Квартал в Осака, известный своими театрами, увеселительными заведениями. Там же находился театр Такэмотодза, в котором ставились пьесы Тикамацу.

²⁸ Праздник Бон — 15 июля по лунному календарю, день поминовения душ усопших. Праздник Десяти ночей — с 6 по 15 октября.

²⁹ Мелкая монета.

³⁰ Историческая провинция, входит в префектуру Исикава.

³¹ Мера веса — 3,75 кг, а также крупная монета, равная 1000 моммэ.

³² Квартал «веселых домов».

³³ Небольшая речка, течет между кварталами «веселых домов» Сонэдзаки в Додзима. В переводе название означает «маленькая ракушка».

³⁴ См. примеч. 32.

³³ Место ада в японской мифологии.

³⁶ Отрывок из пьесы театра Но «Миидэра». Хацусэ — селение, находящееся недалеко от Киото, славится цветением вишен.

³⁷ Провинция Исэ известна своими храмами.

³⁸ См. примеч. 32.

³⁹ Квартал «веселых домов», открыт с 1700 г.

⁴⁰ Места в пригороде Осака, где совершались казни.

⁴¹ По буддийским представлениям, жизнь быстротечна.

⁴² Равносильно раю в народном понимании.

⁴³ Согласно китайской легенде, издавна распространенной в Японии, двое влюбленных, ставших звездами, — Ткачиха и Волопас, разделенные звездной рекой — Млечным путем, с 7 июля, по лунному календарю, сближаясь на самое короткое расстояние, могут встречаться. В эту ночь сороки слетаются к звездной реке и по их спинам, как по мосту, влюбленные идут на свидание друг с другом.

⁴⁴ Тикамацу использует популярную в те времена песню.

⁴⁵ Согласно космологической системе инь-ян, для мужчины и женщины существует опасный возраст: 25—19 и др.

⁴⁶ По буддийским понятиям, души, которые возрождаются в раю, восседают там в чаше лотоса.

⁴⁷ Буддийские четки состоят из 108 бусин — 108 страданий.

⁴⁸ Молитва о помощи, обращенная к Будде.

⁴⁹ По средневековым представлениям японцев, — один из способов, препятствующих тому, чтобы души покинули тело.

«Барабан волн Хорикава»

Первое представление «Барабана волн Хорикава» состоялось 18 марта 1706 г. События, положенные в основу пьесы, произошли в 1705 г.

¹ Тикамацу использует отрывок из пьесы Но «Мацукадзэ» (Пер. Е. Г. Крейцер).

² Военный правитель Японии.

³ Одно из анонимных стихотворений антологии «Кокинсю», также используется в пьесе Но «Мацукадзэ» (см. прим. 1).

⁴ Одно из стихотворений из «Кокинсю».

⁵ Часть официальной одежды мужчин в виде шаровар, напоминающих юбку.

⁶ Самурай, потерявший службу у господина.

⁷ Цитата из пьесы Но «Расёмон».

⁸ Описание ада, заимствованное Тикамацу из пьесы Но «Оминамоси».

⁹ Отрывок из сборника «Моттомо но соси» (1634), приписываемого монаху Иккю.

¹⁰ Девочки-ученицы в «весёлом доме» камуро, или кабуρο подстригались таким образом, чтобы их прически напоминали шлем (кабуро).

¹¹ Намек на стихотворение Ки-но Цураюки о лошадях из Мотидзуки.

¹² Остальные три регалии не указаны.

¹³ Основано на игре слов. Иероглиф «ма» означает пеньку и измену мужу.

¹⁴ Провинция в Японии, в состав которой входили районы вблизи Эдо.

¹⁵ Таким образом в средневековой Японии доказывали верность.

¹⁶ Канонические конфуцианские книги. Четырёхкнижие — Лунь юй, Мо-цзы, Да-сюэ, Чжун-юн. Пятикнижие — И-цзин, Ли-цзи, Шу-цзин, Чунь-цю, Ши-цзин.

¹⁷ Храм в Киото.

¹⁸ Основано на омофонии: означает выжимки из соевого творога, а также «не убивать».

¹⁹ Слово «уцу» означает «подковывать, бить и играть на барабане».

²⁰ Раздвижные наружные перегородки в японском доме.

²¹ Один коку риса весит 150 кг. Доход самураев исчислялся количеством коку риса.

²² Национальная обувь. «Дзори-тори» — тот, кто несет дзори господина.

²³ Молитва из сутры Лотоса.

²⁴ См. прим. 19.

²⁵ Старинный парадный костюм.

²⁶ Синтоистский бог войны, покровитель воинов.

²⁷ Сугороку — игра в кости. Сёги — игра, напоминающая европейские шахматы.

«Самоубийство влюбленных, или Очиток»

Первое представление состоялось 4 июня 1708 г.

¹ Оплот секты Сингон («истинные слова»).

² Тиго — мальчик-педераст (по профессии); сакура — вишня.

³ Мондзю Сири — покровитель молодых гомосексуалистов; сири — по-яп. зад.

⁴ Кукай — основатель секты Сингон и храмов на горе Коя.

⁵ Фудо — склон на северной стороне Коя.

⁶ Паста или желе из растения конняку.

⁷ Сладкий картофель.

⁸ Накануне собираются вместе, всю ночь развлекаются, сочиняют стихи, играют в го, исполняют старинную музыку, ждут рассвета.

⁹ В тексте «дзэндзай моти» — моти с фасолевой пастой; моти — рисовая лепешка.

¹⁰ Использовали во время мытья, чтобы кожа была гладкой; применяли как женщины, так и гомосексуалисты.

¹¹ Анайти — игра в лунки.

¹² Отрывок из стихотворения князя Тайра Митимори, адресованного возлюбленной Кодзайсё, служившей при дворе принцессы Сёсаймонъин. «Моя любовь словно мостик над ручейком в долине. Опрокинется и рукава слезами окропятся» (Девятый свиток «Повести о доме Тайра», XIII в.). Игра слов: фумикаэсарэру (одно слово) означает «опрокидываться», фуми каэсарэру (два слова) — «письмо вернется».

¹³ Будда будущего — по-яп. Мироку.

¹⁴ Хана — по-яп. цветок.

¹⁵ Умэ — слива, о — вежливый префикс.

¹⁶ Умэбоси — маринованная слива.

¹⁷ Истинные слова.

¹⁸ Центральная фигура секты Сингон — Дайнити Нёрай (Вайрочана). Мандала — графическое изображение вселенной. Два вида мандал — Конгокай (бриллиантовый мир), Тайдзокай (мир чрева).

¹⁹ Обычно монахи полностью бреют голову. Большинство молодых людей, как Кумэносукэ, даже не будучи монахами, к 19 годам выбривают волосы спереди.

²⁰ Пение камышовки (иногда переводится как «соловей») олицетворяет приход весны, тогда же цветет слива умэ. Поэтический прием *энго* (ассоциация).

²¹ Мелко струганная рыба с овощами.

²² Рис с овощами.

²³ Карасу — ворона.

²⁴ Морская капуста.

²⁵ Мелкая монета. В трубке для ста монет обычно помещалось девяносто шесть. При взломе трубки несколько монет могло пропасть.

²⁶ Тэнгу таномоси — вид лотереи. Тэнгу — леший с человеческим лицом, длинным носом.

²⁷ 1 коку риса весит 150 кг. Доход самурая в средневековой Японии исчислялся количеством коку риса.

²⁸ Крупная монета, равная тысяче моммэ.

²⁹ Старинная монета, серебряная или золотая.

³⁰ Или моммэ, равна $\frac{1}{60}$ рё.

³¹ Отрывок из поэтической антологии «Кокинсю».

³² Боги из «семи богов счастья» — «ситифукудзин».

³³ Свадебный обряд «сансан кудо», заключающийся в питье из сочetalьной чаши. Обычно жених и невеста отвеdывают сакэ по три раза из трех чашек разной величины.

³⁴ В конце свадьбы в окна молодоженов принято бросать камешки. Этот обычай сохранился до сих пор в провинции.

³⁵ После смерти человек идет по одному из шести путей: в ад, мир голодных демонов, диких животных, мир обычных демонов, мир смерти, на небеса — в зависимости от поступков, совершенных в прежней жизни.

³⁶ Существовало поверье, что воды реки Тамагава ядовиты. Она течет с горы Коя. Это первый пункт на пути путешествия влюбленных в храм.

³⁷ Букв. «неподвижный», один из «царей Света» (Мёо), наделен отталкивающей внешностью, изображается с мечом и веревкой в руках, чтобы разрушить зло и связать пагубные страсти.

³⁸ Персонаж ряда старых пьес. Однажды, когда Карукая пил в саду, где цвела вишня, лепесток попал в чашу, и у него родилось понимание мимолетности жизни. Он стал монахом на горе Коя. В репертуаре кукольного театра Дзёрури есть пьеса «Карукая досин цукуси но иэдзутто» (Намики Сосукэ, Намики Дзёсукэ, 1735). В первом акте пьесы Карукая, в миру Като Сигэудзи, стал свидетелем сцены, как его жена и фаворитка, которую он привез из Киото, спали, склонив головы над доской для игры в сугороку, а их волосы обратились в змей и яростно нападали друг на друга, хотя в реальной жизни женщины являли собой образец большой дружбы. Карукая не мог вынести подобное лицемерие и удалился в монастырь на горе Коя, дав обет не встречаться с родственниками. Однажды он случайно увидел на Горе своего сына, который попросил лекарство для своей больной матери. Карукая сделал вид, что не узнал сына, но дал ему лекарство.

³⁹ Известное место на горе Коя. Иногда раннюю вишню называли Тигодзакура.

⁴⁰ Другое имя — Кукая. Когда мать Кукая узнала, что она не может подняться на Коя, поскольку была женщиной, она пришла в ярость и сокрушила скалу.

⁴¹ Фудо Внешний — название соотносится с храмом, посвященным Фудо, который стоял снаружи основного храма. Намек на то, что Кумэносукэ не открывает О-Умэ свою тайну.

⁴² Там, по преданию, Кукай погрузился в нирвану (835 г.).

⁴³ Место по пути во Внутренний храм. По преданию, ядовитые змеи при виде Кукая превратились в ивы.

⁴⁴ Налейте воду — по-яп. мидзу кумэ — намек на имена Кумэносукэ и О-Умэ.

⁴⁵ Намек на то, что пять препятствий мешают женщине молиться Будде.

⁴⁶ Согласно буддизму, основу всего сущего составляют не четыре, а шесть элементов. Кроме вышеперечисленных, это эфир и сознание.

«Новогодняя сосна, вырванная с корнем»

¹ Первое представление пьесы состоялось в начале февраля 1718 г., сразу после Нового года, который в старой Японии отмечали первого февраля. Слово «сосна» в названии пьесы означает и вечно-зеленое дерево, символизирующее долголетие и являющееся одним из атрибутов новогодних украшений, а также самый высокий ранг куртизанки. Выкопать сосну — намек на выкуп куртизанки.

² В первый день Крысы (хацунэ) в феврале обычно выкапывают молодые сосны. Слово «хацунэ» еще обозначает первый сон (иероглифы другие), т. е. куртизанки первый раз в этом году принимают клиентов. Крыса — один из циклических знаков старого календаря, принятого в Японии.

³ Кимоно такого цвета носила главная куртизанка — героиня пьесы Адзума.

⁴ Намек на юных помощниц куртизанок — камуро, которые готовятся стать куртизанками. Куртизанки различались по рангам и поэтически назывались «сливой», «сосной» и т. п.

⁵ Пьеса театра Но «Такасаго» (Дзэами Мотокиё), одни из персонажей которой — верная супружеская пара.

⁶ Каммэ — монета, по стоимости равна 1000 медных грошей.

⁷ Полное имя — Ёхэй из лавки Нанива. «Нан» — верхнее чтение иероглифа, означающего трудности.

⁸ Кимпира — вымышленный литературный персонаж, олицетворяющий необыкновенную силу, обладающий юмором и чувством справедливости.

⁹ Рё — старинная монета, серебряная и золотая.

¹⁰ Татами — маты из рисовой соломы, которыми покрывают пол в доме. Площадь одного татами чуть больше 1,5 м².

¹¹ Японцы, получая подарок, подносят его ко лбу.

¹² В японском тексте — масло.

¹³ Район нынешнего Токио (старое название — Эдо) — Иокотэ-гамы.

¹⁴ Ри — мера длины, равная 3927 м.

¹⁵ Мон, сэн — старинные мелкие монеты.

¹⁶ «Здесь перед вами дух Тайра Томомори, потомка великого Камму в девятом поколении» (Пьеса Но «Фуна-Бэнкэй» // Классическая драма Востока. С. 624).

¹⁷ Персонаж пьесы Но «Ямауба».

¹⁸ Бог счастья изображается с колотушкой и стоящим на мешке с рисом. Здесь игра слов: «инэ» — «рис», «нэ» — «спать».

¹⁹ Тоже бог счастья.

²⁰ Идзуцу — колодезный сруб.

²¹ История Минамото Акимото (1000—1047) описана Кэнко-хоси в «Записках от скуки». Акимото прочитал много стихов, написанных поэтами в изгнании, оплакивающих свои судьбы. Он хотел понять, что они чувствовали в изгнании.

²² Сёги — игра, напоминающая шахматы.

²³ Отрывок из пьесы Но «Канэхира». Генерал Кисо но Ёсинака, спасаясь от врагов, попал в западню, в болото.

²⁴ «Золото» и «серебро» — шахматные фигуры.

²⁵ Старое выражение: «знатный воин убит простым солдатом». Намек на Хикосукэ.

²⁶ Популярная песня XVII в. о провинции Ямадзаки.

²⁷ Белая Мышь сулит счастье тому дому, где она живет. Намек на мышь, которая, согласно мифу, спасла Окунинуси из огненной ловушки.

²⁸ Парафраз из конфуцианской классики.

²⁹ Буддийская молитва.

³⁰ Традиционный способ лечения — прижигание моксой.

³¹ Местечко между Киото и Нара. Иероглиф «аки» означает усталость.

³² Адзума — так называли восточную часть Японии.

³³ Намек на кукушку, подбрасывающую яйца в чужие гнезда.

³⁴ Слово «дайдзин» по-японски означает «министр» и «богач».

³⁵ Старое название Осацкого залива.

³⁶ Куртизанка 3 ранга.

³⁷ На самом деле ночные «веселые дома» были открыты в 1675 г.

³⁸ Литературные реминисценции из пьесы Но «Мацукадзэ»:

На небе одна Луна,
В ведрах видим две Луны.
Ночью в тачках мы везем
Подступающий прилив...

(Японская литература в образцах и очерках).

³⁹ Известный мастер периода Камакура.

⁴⁰ Внутренние перегородки в японском доме.

⁴¹ Кан — денежная единица, то же самое, что каммэ. См. прим. 6,
акт I.

⁴² Район, известный выращиванием табака.

⁴³ Обряд угощения вином во время свадьбы.

SUMMARY

The book *The Japanese Ningyo Joruri Theatre* is a fundamental work, making a considerable contribution to the study of the Japanese artistic life. The traditional big puppets' theatre that took shape in the 17th-18th centuries, has turned out to be an outstanding phenomenon of the country's artistic life. It has absorbed the features of traditional and mustering its strength new urban culture, having imbibed a whole world of mythological, religious and folk-lore notions of the Japanese people, harmoniously combining music, poetry, fiction, decorative, applied and fine arts and crafts. The work is preceded with an introduction, whereby the role and importance of the theatre in urban culture, as well as the features of aesthetic beauty of that time are investigated. The above undertaken research of the Ningyo Joruri Theatre and theatre-oriented dramatic art gives an idea about the development of urban culture, taking root within the towns' life and reflecting the life of its inhabitants.

Chapter I acquaints the reader with everyday life of the Japanese people, showing the important role the puppet theatre was playing in the life of townsfolk. Apart from it, it renders the significant part of the philosophical and religious doctrines, such as Buddhism, Confucianism, Shintoism, Bushido and new urban idea Shingaku in the forming of theatrical aesthetics.

Chapter II is dedicated to the origin of theatrical puppets, the theatre proper and its stage space layout. It conveys the principles of aesthetic influence of puppets on the spectators, describes the evolution of a plastic image, types of puppet heads, ways of arranging the stage space layout, specific features of puppets both as substitutes of actors and works of decorative and applied arts.

In Chapter III the author carries on his reasoning on the topic of the theatre, analyzing in detail the art of a reciter, depicting artistic portraits of outstanding representatives of this art. The specific features and national peculiarities of the "joruri" — theatrical genre are also dealt with herein.

The theatrical research winds up with a detailed generalizing conclusion, summing up the inferences and the results of the work. The Ningyo Joruri Theatre existed in the cultural context of the 18th century; having absorbed traditions of the past and contemporary experience, it was developing against a unified aesthetical background. In the concluding part the author confirms that the starting point of the research work was the study of the theatre as a combination of various “texts of culture”: the stage acting of puppeteers, the performance of the reciter to a musical accompaniment, the puppets proper — the title element of the Ningyo Joruri Theatre and the stage space layout. The Japanese puppet theatre was an embodiment of harmony between the puppeteer, reciter and the musician. The puppeteer and the reciter found their way to the hearts of the audience via bright dramatic art, without which the flourishing of the puppet theatre would be impossible. At the turn of the 18th century the scenic culture of a performance was based on a literary text. The spectator’s special attention to the puppet theatre was first of all attracted by the puppeteer’s skill: to have the puppet convey the shades of human feelings and make the audience sympathize with the character’s emotions. The puppet theatre was enriched and spiritualized with “poetical reminiscences”, as it inherited the behests of the old masters to study thoroughly “songs of the past” before composing new ones.

As a result of the above research in the subject-matter of the theatre in addition to the chapters and other parts of the work in question the author presents an enormous amount of material in various supplements, containing ample information on the 18th century Japanese playwrights, a vocabulary of Japanese words and theatre terminology, a list of most popular plays for the puppet theatre etc., all of which having a scientific value of their own. Translations of four dramas by Chikamatsu Mondzaemon with commentaries: *The Love Suicides at Sonezaki*, *The Drum Waves of Horikawa*, *The Love Suicides or Stonecrop*, and *The Uprooted Pine* take up an important part of the book.

Научное издание

Серия «Восточная коллекция»

Юрий Леонидович Кужель
Японский театр Нингё Дзёрури

Издатель
И. А. Мадий

Главный редактор
А. Р. Вяткин

Художник
В. Н. Белоусов

Компьютерная верстка
А. Ю. Зубков

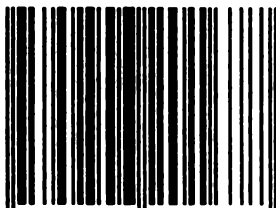
Корректор
Т. Г. Шаманова

Подписано в печать 15.06.2004. Формат 60×84/16.
Печать офсетная. Бумага писчая. Гарнитура «Ньютон».
Усл. печ. л. 28,00+0,93 вкл. Уч.-изд. л. 30,5. Тираж 1000 экз.
Заказ № 2027

Издательство «Наталис»
119034, Москва, Б. Левшинский пер., д. 8/1, стр. 2
Телефон: (095) 201-34-38, e-mail: natalis_press@mail.ru

По вопросам приобретения книги
обращаться в магазин «Восточная коллекция»
при издательстве «Наталис» по адресу:
119034, Москва, Б. Левшинский пер., д. 8/1, стр. 2
Телефон: (095) 201-34-38, e-mail: natalis_press@mail.ru

Отпечатано с готовых диапозитивов
в ГУП облтипографии «Печатный двор»
г. Ульяновск, ул. Пушкарёва, 27



9 785806 201677



...Театр Нингё Дзёрури ворвался в быт, опозитивировал и эстетизировал повседневное течение жизни, соединил в себе реальное и мир идеальной красоты. Художественное и обыкновенное вошли в «единый круг жизни». Это стало основой культурной ориентации горожан. Кукольный театр существовал в общем культурном контексте XVIII века, вобрав в себя традиции прошлого и современный опыт, развивался на единой эстетической основе, которая определила его центральную, а не периферийную роль в искусстве Японии.