

*Л. М. Ермакова*

---

# РЕЧИ БОГОВ И ПЕСНИ ЛЮДЕЙ



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК

Институт востоковедения





ИССЛЕДОВАНИЯ  
ПО ФОЛЬКЛОРУ  
И МИФОЛОГИИ  
ВОСТОКА

СЕРИЯ  
ОСНОВАНА  
В 1969 г.

*РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ*

*Е.М.Мелетинский (председатель)*

*Н.Ю.Неклюдов (секретарь)*

*Е.С.Новик*

*Б.Л.Рифтин*

*С.С.Цельшикер*

*Л. М. Ермакова*

# РЕЧИ БОГОВ И ПЕСНИ ЛЮДЕЙ

Ритуально-мифологические  
истоки японской  
литературной эстетики

МОСКВА 1995

ББК 83.35  
Е72

Книга издана на средства  
Российского фонда фундаментальных исследований

Редактор издательства  
*Н.Б.КОНДЫРЕВА*

**Ермакова Л.М.**

**Е72** Речи богов и песни людей: (Ритуально-мифологические истоки японской литературной эстетики). — М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН. 1995. — 272 с. — (Исследования по фольклору и мифологии Востока).

ISBN 5-02-017843-8

В монографии устанавливаются связи между японской мифологией, обрядовой практикой (в том числе ритуалами, принятыми при дворах ранних императоров) и традиционной японской поэзией. Книга содержит обширный этнографический, религиозный, лингвистический и поэтологический материал.

Е  $\frac{4603020200-0\%1}{013(02)-95}$  Без объявления

ББК 83.35

ISBN 5-02-017843-8

© Л.М.Ермакова, 1995

## ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Серия «Исследования по фольклору и мифологии Востока», выпускаемая издательской фирмой «Восточная литература» с 1969 г., знакомит читателей с современными проблемами изучения богатейшего устного творчества народов Азии, Африки и Океании. В ней публикуются монографические и коллективные труды, посвященные разным аспектам изучения фольклора и мифологии народов Востока, включая анализ некоторых памятников древних и средневековых литератур, возникших при непосредственном взаимодействии с устной словесностью. Значительное место среди изданий серии занимают работы сравнительного и сравнительно-типологического характера и чисто теоретические, в которых важные проблемы фольклористики и мифологии рассматриваются не только на восточном материале, но и с привлечением повествовательного искусства других, соседних регионов.

Ряд книг серии посвящен проблемам соотношения мифологии и фольклора с письменной словесностью. Одной из таких работ является предлагаемая вниманию читателей монография Л.М.Ермаковой «Речи богов и песни людей».

Книги, ранее изданные в серии «Исследования по фольклору и мифологии Востока»:

*В.Я.Пропп.* Морфология сказки. 2-е изд. 1969.

*Г.Л.Пермяков.* От поговорки до сказки (Заметки по общей теории клише). 1970.

*Б.Л.Рифтин.* Историческая эпоепа и фольклорная традиция в Китае (Устные и книжные версии «Троецарствия»). 1970.

*Е.А.Костюхин.* Александр Македонский в литературной и фольклорной традиции. 1972.

*Н.Рошьяну.* Традиционные формулы сказки. 1974.

*П.А.Гринцер.* Древнеиндийский эпос. Генезис и типология. 1974.

Типологические исследования по фольклору. Сборник статей памяти Владимира Яковлевича Проппа (1895—1970). Сост. Е.М.Мелетинский и С.Ю.Неклюдов. 1975.

*Е.С.Котляр.* Миф и сказка Африки. 1975.

*С.Л.Невелева.* Мифология древнеиндийского эпоса (Пантеон). 1975.

*Е.М.Мелетинский.* Поэтика мифа. 1976.

*В.Я.Пропп.* Фольклор и действительность. Избранные статьи. 1976.

*Е.Б.Вирсаладзе.* Грузинский охотничий миф и поэзия. 1976.

*Ж.Дюмезиль.* Осетинский эпос и мифология. Пер. с франц. 1976.

Паремиологический сборник. Пословица, загадка (структура, смысл, текст). Сост. Г.Л.Пермяков. 1978.

*О.М.Фрейденберг.* Миф и литература древности. 1978.

Памятники книжного эпоса. Стиль и типологические особенности. Под ред. Е.М.Мелетинского. 1978.

*Б.Л.Рифтин.* От мифа к роману (Эволюция изображения персонажа в китайской литературе). 1979.

- С.Л.Неевлева*. Вопросы поэтики древнеиндийского эпоса. Эпитет и сравнение. 1979.
- Е.М.Мелетинский*. Палеоазиатский мифологический эпос. Цикл Ворона. 1979.
- Б.Н.Путилов*. Миф — обряд — песня Новой Гвинеи. 1980.
- М.И.Никитина*. Древняя корейская поэзия в связи с ритуалом и мифом. 1982.
- В.Тэрнер*. Символ и ритуал. Пер. с англ. 1983.
- М.Герхардт*. Искусство повествования (Литературное исследование «1001 ночи»). Пер. с англ. 1984.
- Е.С.Новик*. Обряд и фольклор в сибирском шаманизме. Опыт сопоставления структур. 1984.
- С.Ю.Неклюдов*. Героический эпос монгольских народов. Устные и литературные традиции. 1984.
- Паремиологические исследования. Сборник статей. Сост. Г.Л.Пермяков. 1984.
- Е.С.Котляр*. Эпос народов Африки южнее Сахары. 1985.
- Зарубежные исследования по семиотике фольклора. Пер. с англ., франц., рум. Сост. Е.М.Мелетинский и С.Ю.Неклюдов. 1985.
- Ж.Дюмезиль*. Верховные боги индоевропейцев. Пер. с франц. 1986.
- Ф.Б.Я.Кейпер*. Труды по ведийской мифологии. Пер. с англ. 1986.
- Н.А.Спешнев*. Китайская простонародная литература (Песенно-повествовательные жанры). 1986.
- Е.А.Костюхин*. Типы и формы животного эпоса. 1987.
- Я.Э.Голосовкер*. Логика мифа. 1987.
- Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. 1988.
- Г.Л.Пермяков*. Основы структурной паремиологии. 1988.
- А.М.Дубянский*. Ритуально-мифологические истоки древнетамильской лирики. 1989.
- И.М.Дьяконов*. Архаические мифы Востока и Запада. 1990.
- П.Д.Сахаров*. Мифологические повествования в санскритских пуранах. 1991.
- Историко-этнографические исследования по фольклору. Сборник статей памяти С.А.Токарева. Сост. В.Я.Петрухин. 1994.
- А.Б.Лорд*. Сказитель. Пер. с англ. 1994.
- Малые формы фольклора. Сборник статей памяти Г.Л.Пермякова. Сост. Т.Н.Свешникова. 1994.

---

## ВВЕДЕНИЕ

История становления и развития традиционной японской поэзии имеет ряд примечательных особенностей, которые, пожалуй, позволяют считать эту поэзию вполне характерной моделью, помогающей выявить общие закономерности движения от песенно-фольклорной стадии к литературе с ее как ранними, так и развитыми формами. Многие черты этого универсального процесса проявились в японской поэзии в чистом, так сказать, виде.

Японская поэтическая система еще на стадии мифопоэтического строя оказалась в зоне влияния гораздо более древней и богатой китайской культуры. Однако в ее развитии длительное время сохранялись импульсы, заложенные в ней самой на раннем этапе ее культурной истории, который, заимствуя поэтическую метафору Гумбольдта, можно было бы назвать «формотворческим периодом духа».

Возможно, определенную роль в этом отношении сыграло изолированное положение страны, и не столько ее инсularность как фактор географический и политический, сколько изоляционистская психология, в которой островное положение представляет лишь одну из составляющих. Из числа других пока назовем хотя бы ддящуюся чуть ли не до нынешних дней ориентацию на культ предков, ограничивающую разомкнутость социума и поддержанную заимствованными из Китая конфуцианскими идеями с их стабилизирующим пафосом.

Не последнюю роль сыграло, например, и то объективное обстоятельство, что влияние китайской литературы на японскую, будучи в некоторых отношениях весьма значительным, все же более или менее сдерживалось разными факторами, в том числе лингвистическими: японский и китайский принадлежат к разным языковым семьям, и влияние на уровне просодии, мелодики, рифмы и т.п. в любом случае могло быть лишь частичным и опосредованным.

И в то же время проекции китайской культуры достаточно явственно прослеживаются в японской словесности рубежа древности и средневековья.

Разумеется, наиболее энергичные импульсы культурного влияния шли по идеологическим каналам, через разного рода



философско-религиозные или институциональные воздействия, что видоизменяло понятийную сетку словесности и помимо прямого литературного влияния. Однако, как будет показано далее, даосские и конфуцианские идеи были адаптированы в Японии лишь в ограниченном, или слишком обобщенном, или приблизительном виде, чаще всего трансформированным образом и не заняли отдельного маркированного места в японской поэзии. Другое дело — буддизм, пропитавший вскоре многие уровни литературного сознания. Однако к тому времени основные понятийные наборы оказались уже более или менее сращенными с поэтическими формами, поэтому в японском традиционном стихе буддийским темам или образам (в любом понимании этого слова) пришлось вступать в сложный симбиоз с имеющейся поэтикой, приноровленной к выражению архаического менталитета, — подобно тому, как на территории буддийского храма приходилось воздвигать синтоистское святилище (чтобы не оскорбился *genius loci*), а потом объявлять божеств синтоистского пантеона аватарами будд. Что же касается исконно буддийских поэтических жанров, как, например, гатхи, то они, как правило, на раннем этапе слагались по-китайски, т.е. на том языке, на котором они впервые попали в Японию.

Китайская поэзия, как таковая, достаточно рано была известна и принята на японской почве, однако развивалась более или менее обособленно от местной поэтической традиции. С одной стороны, это, как и в Корее, создавало феномен литературного двуязычия, или, вернее, «двулитературья», с другой, — разумеется, предполагало разветвленную сеть влияния, действие которой ограничивалось, как говорилось выше, целым набором факторов.

Частным, но всепроникающим фактором, обеспечивающим определенную независимость местных поэтических систем, было слово как таковое. Несмотря на внедрение китайского языка и китайских установлений в историографию, письменные мифологические своды, правовую и деловую документацию, на фоне широкого освоения китайских поэтических и прозаических литературных жанров, несмотря на распространившийся навык читать по-китайски конфуцианский канон и буддийские сутры, поэтическая традиция упорно придерживалась японского языка, избегая китаизмов и используя «Ямато котоба», слова Ямато, уже содержащие в себе компендиум представлений о мире, наборы норм и правил; и их последующие семантические мутации были все же во многом детерминированы культурными инерциями древности.

Как нам представляется, на протяжении многих веков при всем разнообразии литературных установок, стилей, характер-

ных мировоззренческих модусов разных периодов сохранялся некоторый общий контур, унаследованный от долитературных времен и обнаруживший как прочность, так и пригодность для разного рода приращений, — что, впрочем, характерно для многих социокультурных форм прошлого, задержавшихся в Японии до нового времени и нашедших эффективное применение даже в нынешнем «постиндустриальном» обществе.

В большинстве случаев социолог или антрополог, изучающий современные типы развитых обществ, восстанавливает архаические его составляющие лишь реконструктивно, с той или иной степенью достоверности. Япония же, благодаря своему особому «ретардационному», так сказать, типу культуры, предпочитающему приращение замещению, в последнее время являла собой образец развитого современного общества с встроенными и эффективно функционирующими архаическими структурами, более или менее открытыми для наблюдателя.

Можно было бы привести немало примеров, иллюстрирующих действенность этих структур в самых разных областях. Например, культ деревьев—обителей божества и специальные ритуалы при возведении сакральных архитектурных объектов из дерева привели к детальной разработанности всех видов операций, связанных с деревом, и оптимальному использованию его эстетических возможностей. Ныне, при распространении монолитного бетона японские архитекторы различают виды рисунков волокна для опалубки, чтобы в бетоне отпечатался характер дерева той или иной породы [Япония, культура и ..., с.166]. Иерархическая организация крупной фирмы может поверхностно имитировать традиционную структуру семьи и т.п.

Таким образом, в контуре японской культуры стойкость и долговременность форм при разнообразии новаций и заимствований отнюдь не представляются чем-то необычным. Что же касается традиционной поэзии и поэтики, то применительно к восточным литературам их постоянство и длительность действия и вовсе являются общим местом (особый вопрос — надлежит ли объяснять это постоянство историческими причинами или связывать со спецификой менталитета и традиционных систем культуры).

Существенной особенностью японской традиционной поэзии (хотя тоже отнюдь не уникальной) является ее место в культуре страны. Принято считать, что концептуализация архаических представлений и заимствование философско-религиозных идей происходили в Японии не столько в области чистой мысли, сколько именно в сфере эстетической деятельности. Разумеется, эта точка зрения предполагает наблюдателя, принадлежащего к европейским философским системам; более независимая пози-

ция, возможно, позволила бы допустить и в рамках традиционной японской мысли наличие философии, хотя и не в европейском смысле. Не углубляясь далее в эту проблему, отметим, что эстетическая деятельность в Японии, как и в других культурах, типологически сходных с нею в этом отношении, с самого начала несла значительные этические, социально-правовые, регулятивно-психологические, доктринальные и т.п. функции, не будучи при этом разделена на соответствующие жанровые или тематические подразделы, т.е. в некотором смысле вся совокупность ранних дошедших до нас в письменном виде текстов воплощала в культуре синтоистский канон, а впоследствии заменила для большинства *literati*, не являющихся религиозными специалистами, сумму основных составляющих буддийского мировоззрения. Возможно, эта повышенная нагруженность японской поэзии древности и раннего средневековья также способствовала консервации многих ее черт и свойств, поскольку информативность ее поэтических форм реализовывалась в большой мере за счет скрытых и явных традиционных поэтических механизмов, специфической тропики и законов словесных сочетаний, становившихся тем самым, наряду с «открытым» пафосом прозы, носителями высших смыслов и притязаний культуры в целом.

Как показывают наблюдения над старояпонскими поэтическими текстами, склонность японской культуры к удерживанию многих черт прошлых эпох явственно просматривается в ее поэтической истории на переходе от древности к средневековью.

Отсюда следует повышенная значимость наиболее ранних и в особенности ритуальных текстов для уяснения общих закономерностей и специфики становления японской литературы.

Многие из характерных черт традиционной японской поэтической системы вырастают из мифопоэтического мира японской архаики, того мира саморавных феноменов, который, занимая определение Аристотеля, можно было бы назвать «просвеченным смысловой энергией». На переходе от словесности к литературе многие архаические черты фольклорной и ритуальной поэтики отнюдь не утрачивались, но видоизменялись, становясь основой поэтической традиции и задавая параметры и способы выражения будущим эстетическим и философским доктринам. Разумеется, они же в большой мере определили и стилиевые константы, до сих пор считающиеся характерным признаком «японской поэзии вообще». Как некогда сказал Александр Блок, «заговоры, а с ними и вся область народной магии и обрядности, оказались тою рудой, где блещет золото неподдельной поэзии, тем золотом, которое обеспечивает и книжную „бумажную“ поэзию — вплоть до наших дней».

Добавим, что здесь, в начале японской культурной истории, возможно, таится и приблизительная «формула» этнопсихологической специфики, т.е. устойчивый набор социокультурных доминант, рекомендованных всем членам социума от имени культуры, тем более что рассматриваемая культура начиная с определенного этапа древней истории в высокой мере сохраняла свою этническую однородность и долгое время была ориентирована на воспроизведение образцов прошлого с более или менее «мягким» приращением нового, хотя, разумеется, эта ориентация была скорее идеальной установкой, чем исторической реальностью. Среди факторов, формирующих эту установку, прежде всего можно назвать «генеалогический код» японской культуры, т.е. идею непрерывности престолонаследия, возводимого к эре богов. И хотя фактический материал с самого начала более или менее достоверной истории государства опровергает это идеальное представление, упрямое возвращение к ней японских средневековых и современных идеологов свидетельствует об особой актуальности этого кода для данной культуры. Истоки же его коренятся в достаточно древнем явлении японской истории — культе предков и его трансформациях вплоть до настоящего времени.

Из сказанного следует повышенная важность определенного круга памятников древней словесности.

Тексты молитвословий (*норито*) и указов ранних императоров (*сэммё*) занимают особое место в истории японской словесности.

Прежде всего они предстают как отчетливые свидетельства характерного строя менталитета, легшего в основу ряда течений в истории японской мысли; кроме того, как своего рода прототексты синтоистского канона (так, в сущности, и не сложившегося), они, несомненно, вобрали в себя основные черты архаической этики и послужили стилизованными и мировоззренческими ориентирами для последующих тенденций литературного развития, хотя и с большой долей опосредованности, как всякая культовая поэзия. Однако без таких текстов любая история и теория ранней японской словесности будет неполной, отрезанной от истоков, без них невозможно полноценное исследование классической и позднесредневековой японской поэзии, подобно тому, как невозможно изучение литературы европейского средневековья без учета библейских сюжетов. Мифопоэтический и художественный строй *норито* и *сэммё* дает также богатую основу для сравнительных исследований в области литературоведения, культуроведения и этнографии, не говоря уже о том, что работа с этими текстами позволяет построить более достоверную и подробную картину становления ранней японской поэзии.

Именно поэтому оказывается важным и плодотворным рассмотрение образцов фольклорной и раннелитературной поэзии в совокупности с сугубо ритуальными по назначению и месту в культуре. Применительно к японской словесности такая задача представляется вполне актуальной, и наши усилия по ее разрешению могут оказаться небесполезны в различных сферах литературоведения, религиоведения и этнографии, а также способны прибавить ряд существенных факторов и сведений к наименее изученной части истории японской литературы.

Ритуальные тексты, являясь частью обрядов, оказываются на разных уровнях связаны — непосредственно и опосредованно — с обрядовой практикой как таковой, поскольку отдельные ее практические, деятельностные элементы, как правило, являются более древними и тем самым определяющими в становлении структуры всего обряда и сопровождающих его текстов. Таким образом, в целях полноты изучения ритуальных текстов необходимым компонентом исследования будет ритуальная практика, предоставляющая базу данных для интерпретации текстов.

Самоочевидно также, что становление ритуальных текстов и фольклорной песни, а затем и раннелитературной поэзии невозможно отделить от мифологической картины мира и функционирования в ней ранних институтов власти и государственных структур.

Главная цель книги состоит в задаче описания ранней песенно-поэтической японской культуры в контексте ритуальной практики и мифологического дискурса японской архаики. Эта задача связана с довольно обширным кругом текстов.

Этот круг текстов, в нашем понимании, складывается из древнейших песен разных регионов, включенных в летописно-мифологические своды «Кодзики» (712 г.); «Нихонги», или «Нихонсёки» (720 г.); «Когосю» (807 г.); «Описания нравов и земель» («Фудоки», 712—718). Сюда же относятся уже упомянутые древнейшие ритуальные тексты *норито* и *сэммё*, а также составленные под китайским влиянием сборники обрядовых песен ритуалов камуасоби (песни *кагура*, *саибара*, *фудзокуута*, песни «Кинкафу» и т.д.), народные песни *адзумаута* и *фудзоку*, записанные в период средневековья, и, разумеется, песни первой поэтической антологии «Манъёсю» (759 г.) и последующих раннесредневековых антологий. Помимо этого круга собственно поэтических текстов в исследовании привлекаются поэтологические трактаты раннего средневековья, а также ряд прозапоэтических жанров хэйанского периода. Без сомнения, названную совокупность текстов и очерченную проблематику невозможно будет охватить во всей полноте, мы надеемся выбрать лишь на-

иболее характерные факторы и явления, составившие основу архаического пласта японской традиционной поэтической системы, а также принципы, существенные для последующего построения средневековой поэтики и становления классической японской поэзии.

Сама Япония переживает сейчас, вероятно, третий по счету этап интереса к собственной древней словесности. Первый был связан с философами Школы национальной науки, «Кокугакуха», и прежде всего с работами Мотоори Норинага и Камо Мабути, стремившихся возродить «исконное вероучение», не связанное с иноземными влияниями. Тогда ими был проделан огромный труд по восстановлению и толкованию письменных памятников древности, в том числе молитвословий *норито* и *сэммё* — указов древних властителей. Все последующие исследования так или иначе опирались на работы представителей именно этой школы, и основанная ими традиция почти не прерывалась.

Из крупнейших теоретиков первой трети XX в., синтезировавших и японскую традицию, и западную методологию, усвоенную в Японии после реставрации Мэйдзи, необходимо прежде всего назвать Оригути Синобу, внесшего неоценимый вклад в изучение японской этнографии и посвятившего немало внимания обрядовой поэзии.

Оживлением интереса к образцам древней словесности, связанной с исконной религией — синто, ознаменовались 30-е и начало 40-х гг. в Японии, охваченной тогда шовинистическими умонастроениями. Однако и в те времена, помимо пропагандистских националистических изданий, появлялись серьезные академические работы, посвященные этой проблематике, — в частности, ценные исследования Такэда Юкити, Цугита Дзюн, Си-раиси Мацукуни, Канэко Такэо, Андо Масацугу, Дои Коти и др.

Третий важный этап в изучении памятников японской древности составляют 60—80-е годы. В этот период японская наука стремится преодолеть идеологические и фактологические искажения, связанные с националистическим этапом истории, усвоить достижения западных ученых в области филологии, мифологии, фольклористики. С этим временем более или менее совпадает и тенденция к «национальной интроспекции», развитию социальной и этнопсихологической саморефлексии, когда возникают так называемые «концепции японца» (теория «нихондзинрон»), направленные на познание специфики национального характера и менталитета и нередко апеллирующие к памятникам древности и средневековья. Число исследований в области древней словесности, мифологии, космологии, представлений о пространстве и времени, японской этнографии и религии возрас-

тает в геометрической прогрессии. Появляются важные работы Сайго Нобуцуна, Хори Итиро, Накамура Хадзимэ, Мацумаэ Такэси, Анэсаки Масахару, Иэнага Сабуро, Обаяси Тарё, Ока Масао, Исида Эйитиро и многие другие.

При этом, если говорить о древней словесности как таковой, на японском языке появились лишь статьи, однако нет специальных монографий, посвященных ритуальным текстам японской древности и их связи с мифологическими пластами в древней и раннесредневековой поэзии; ближе всех к этой проблематике оказалась ценная работа старейшего японского филолога Кониси Дзиньити «Нихон бунгакуси» («История японской литературы», т.1), в которой затронуты многие ключевые вопросы развития японской литературы из мира архаической словесности.

Из отечественных теоретиков, разрабатывавших проблемы ранней японской литературы в связи с древними верованиями и магической практикой, следует прежде всего назвать имя А.Е.Глускиной, переведшей первую антологию японской поэзии — «Манъёсю» и опубликовавшей ряд значительных статей по проблемам поэтики песен, собранных в антологии (см. ее книгу «Заметки о японской литературе и театре». М., 1979). Фундаментальным трудам А.Е.Глускиной предшествовали работы ее учителя Н.И.Конрада «Японская литература в образцах и очерках» (Л., 1927).

Важные материалы и теоретические обобщения, связанные с ранним периодом литературного развития, содержатся в ряде работ И.А.Борониной и В.Н.Горегляда, А.Н.Мещерякова, а также в отдельных статьях Е.М.Пинус, В.П.Мазурика и др.

История изучения японских ритуальных текстов как таковых на Западе начинается, по-видимому, с К.Флоренца, который в своей «Истории японской литературы», вышедшей в Германии в 1909 г., посвящает главу нескольким текстам *норито* и их переводам. Затем, в 1935 г. в сборнике «Восток» (Москва) публикуется перевод трех *норито*, выполненный выдающимся отечественным исследователем Н.А.Невским.

В послевоенное время появилось два английских перевода *норито* — Доналда Л.Филиппи, известного японоведа, которому принадлежит также и перевод мифологического и летописного свода «Кодзики» (перевод *норито* Д.Филиппи вышел в Токио в 1959 г.), и Фелисии Г.Бок, которая перевела, наряду с *норито*, ряд других свитков «Энгисики».

Что касается *сэммё*, то первое упоминание о них и образец переводов трех указов дается в той же работе К.Флоренца 1909 г.; затем одиннадцать указов (некоторые из них не полностью) переведены Г.Б.Сэнсомом в его статье о *сэммё*, опублико-

ванной в 1924 г. Полный перевод всех *сэммё* «Сёкунихонги» (62 указа) на немецкий язык выполнен Х.Цахертом в 1950 г. На русском языке специальных исследований и переводов *сэммё* вообще не предпринималось. Западные переводчики этих текстов практически не занимались осмыслением их роли и места в истории японской литературы и культуры, а также их интерпретацией в контексте развития японской словесности. Но все же *норито* и *сэммё* попали в сферу внимания западных ученых если не как объект исследования, то, по крайней мере, как объект филологического перевода, проблемы же связи ритуально-магических текстов японской словесности с последующим литературным развитием почти не становились предметом специального исследования; исключение здесь составляет вышедшая в 1990 г. на английском языке монография американского исследователя Х.Ю.Плюцова «Хаос и космос», содержащая весьма ценные наблюдения и сообщения. Правда, главное внимание автора устремлено скорее на позднесредневековые явления культуры, а также на связь ритуалов, до сих пор наблюдаемых в национальной среде, с развитием традиционных видов театрального искусства.

Что же касается ритуальных песен *ооута*, входящих в репертуар обряда *камуасоби*, «игрищ богов», то автору неизвестно о существовании западных переводов этих текстов, хотя отдельные из них иногда цитируются в некоторых работах.

Наиболее полное японское издание песен *ооута* сопровождается авторитетными комментариями уже упоминавшегося Коноиси Дзинъити (в томе «Кодай каёсю», серии «Нихон котэн бунгаку тайкэй», Токио, 1968, первое издание — 1957), однако ввиду архаичности многих текстов далеко не все текстовые явления в них поддаются интерпретации, даже самой гипотетической. В отечественном японоведении компендиум текстов *ооута* еще не становится предметом внимания исследователей, о нем можно встретить лишь отдельные упоминания.

Настоящей книге предшествовала работа автора над переводом, исследованием и комментированием текстов *норито* и *сэммё* (М., 1991).

В соответствии с обозначенными выше целями, в книге прежде всего дается аналитический очерк ранних верований и типов шаманской практики на Японских островах в начале первого тысячелетия н.э. При этом намечается приблизительное деление территории по фольклорно-этническим зонам: ведь население островов было тогда отнюдь не однородно как в этническом, так и в культурном отношении, и этот фактор сказывался на процессе складывания различных культурных и литературных форм.



Особую роль в японской культуре сыграли ранние материковые влияния. Проникновение в страну китайской письменности, а вместе с ней китайских натурфилософских и конфуцианских идей и концепций, а также буддизма произвело подлинную культурную революцию, воздействие которой нельзя не учитывать при анализе древнеяпонской картины мира.

С другой стороны, существовала древнеяпонская обрядовая практика, воспроизводящая сакральное пространство—время, внутри которого совершались магические действия и произносились соответствующие цели ритуала магические тексты. Повидимому, корректное исследование инокультурных влияний невозможно без учета местных культов, хотя судить о них можно лишь в рамках реконструкций.

Характеристика и интерпретация молитвословий *норито*, подробнее изложенные в упомянутой работе автора, оказываются здесь уместны для того, чтобы очертить возможные пути развития от магической инкантации к раннему литературному творчеству. С той же целью привлекаются и ритуальные песни *ооута*, сопровождавшие архаический обряд «игрищ богов», а также указы *сэммё*, сочетающие элементы архаической картины мира с заимствованными конфуцианскими и буддийскими концептами и также демонстрирующие глубинную связь с *норито* и некоторыми циклами антологии «Манъёсю».

В этом сложном культурном пространстве, между ранними племенными обрядами и заимствованными из Китая развитыми культовыми представлениями и формами, и происходит становление японской поэзии древности.

Основная часть книги как раз и посвящена проблемам становления ранних литературных тенденций и форм. Здесь на материале древнейших японских трактатов по поэтике поднимается вопрос о начальной фазе литературной саморефлексии, о месте и роли песни (поэзии) в контексте раннесредневекового культурного универсума. Затем предпринимается попытка заполнить лакуны между ритуально-магической сферой текстовой деятельности и ранним письменным поэтическим творчеством, установить непрерывность развития текстовой культуры от архаической словесности к литературе на разных уровнях, включая уровень композиции как отдельной песни, так и антологии в целом, движение различных концептов на пути от архаической магии к литературному приему, соотношение мелодического и нарративного аспектов и т.п.

В Заключении делаются некоторые обобщения и выводы из всего предложенного материала, касающиеся общих закономерностей перехода от «словесности» к литературе.

При этом, хотя самим фактом написания книги мы невольно претендуем если не на научную строгость, то по крайней мере на непротиворечивость предлагаемых концепций обозримому литературному материалу, автор тем не менее отдаст себе отчет в неполноте и недостоверности собственного проникновения в поэтический текст, а также гуманитарного знания в целом. Не о том ли писал Ортега-и-Гассет, рассуждая о левантийской метафоре «кипарис — призрак мертвого пламени»: «В этом случае прозрачны наши чувства обоих предметов. Почему? Ах, не знаем мы почему! Это — вечно иррациональное в искусстве. Это — абсолютная эмпирика поэзии».

---

## ГЛАВА ПЕРВАЯ

### Мифо-ритуальный комплекс мира Ямато

Бытование литературных текстов в японской культуре древности прямо связано с двумя типами факторов: первый — это состояние культуры до принятия письменности, ее ориентации и предпочтения, составившие мировоззренческий субстрат; второй же — особенности адаптации письменной культуры, так сказать, характер письменного импринтинга, специфика наиболее ранних заимствованных и составленных письменных текстов с точки зрения их структуры и целей. Разумеется, по мере внедрения текстов в культуру процесс развертывания текстовой деятельности захватывает все более широкие сферы духовно-практического поведения, что сопровождается огромным ростом числа воздействующих на эту сферу факторов, закономерных и случайных, религиозно-магических, социально-исторических, эстетических и т.д.

Поскольку понятие текста в культурологическом смысле включает в себя гораздо более обширный класс явлений, чем феномены словесности, впоследствии оформляемые в виде письменных знаков или сохраняющие устное бытование, есть основания полагать, что семиотическая природа культурных форм, существовавших до принятия письменности, в той или иной мере оказывает влияние на ранних этапах письменной культуры. Поэтому, вероятно, для исследования особенностей и закономерностей движения словесности от фольклорной стадии к литературной разумно будет включить этот процесс в обозримую историю предписьменной культуры, основанную на данных этнографии, археологии, специфике мифо-ритуального комплекса. Неизбежно при этом и реконструктивное прочтение наиболее древних письменных памятников.

Как свидетельствуют исследователи, и орнамент на керамике периода Дзёмон, и неолитические часы с менгиром, открытые археологами в северной Японии [Иофан, 1976, с.19—20], демонстрируют ранние стадии осмысления двух сторон мироздания, земной и небесной, первые этапы обобщения и упорядочения представлений о мире, космологические и космогонические

открытия. По различным данным, в первые века нашей эры на островах уже сформировался культ камней и гор, почитание предков, развилось искусство эпохи бронзы, от которой сохранились художественно сложные формы бронзовых колоколов (*дотаку*). В средний период Яёи (III—II вв. до н.э.) на северном Кюсю появляется культура курганных захоронений, которая быстро распространяется по территории страны и вызывает к жизни огромное число так называемых ханива — особого вида погребальной пластики.

По Бердсли, обитатели Японских островов периода Кофун (250—600) уже были носителями признаков японского этноса. Поразительно, пишет он, что способ жизни в поздний доисторический период так похож на жизнь в японских деревнях пятнадцать столетий спустя [Beardsley, 1955, с.333—334].

По-видимому, до курганных захоронений погребальные обряды заключались в том, что мертвецов пускали по морю в лодке. В одном из сказаний, записанных в «Сумиёси синдайки», говорится, что деревянные и каменные изображения ладьи устанавливались в усыпальнице императора. Возможно, что первоначально сам саркофаг имел форму ладьи. Примечательно, что при раскопках одного из курганов на севере Кюсю был обнаружен высеченный на камне рисунок, изображающий лодку типа гондолы, на корме которой стоит человек с веслом, на носу — нечто вроде двух мачт с парусами, на лодке также сидит птица. В верхней части лодки справа находится круглый диск, напоминающий солнце, слева — диск поменьше, вероятно лунный, ниже — сидящая жаба. Изображения птицы и жабы вместе с луной и солнцем встречаются и в Китае, и в Корее. Этот магическое назначения рисунок, должно быть, представлял путешествие души в обитель мертвых.

Интересен также тот факт, что, судя по текстам, сама усыпальница часто называлась «лодкой» (*фунэ*), а вход в нее — «вход в лодку» (*офунэири*). Во время обрядов изображение лодки часто устанавливалось на специальных двухколесных повозках. Вероятно, с понятием лодки связывалось давнее верование, что боги приплывают на священное действо из-за моря, откуда понятие бога-чужака, *марэбитогами*, *эбису*, которое приобрело особое значение на островах Рюкю и, возможно, изначально связано с австронезийским этнокультурным компонентом японского мифопоэтического универсума.

Связь лодки с ранним похоронным обрядом, по мнению исследователей, подтверждается и мифологическим сюжетом о первопаре божественных предков Идзанаги и Идзанами. Например, в мифологическом своде «Нихон сёки» говорится: «И вот, соединившись как муж и жена, породили они прежде всего Хи-

руко-пиявку. Посадили его в камышовую ладью и пустили плыть» [Нихон сёки, 1967, с.78].

В начале новой эры, в период интенсивного складывания единого этноса из разнородных этнических групп о наличии ранних выраженных ритуальных и культовых форм свидетельствуют прежде всего китайские хронисты, и хотя этим сочинениям, по-видимому, не вполне можно доверять (в одной из поздних хроник сунской истории, например, говорится, что в Японии полным-полно слонов и носорогов), они все же дают некоторые сведения об архаическом мире японского язычества.

В хронике «Вэй чжи» рассказывается о легендарной правительнице Химико, которая жила в затворничестве и которую никто не видел. Она же занималась ворожбой. Это неясное предание по-разному толкуется исследователями: так, К.Блэйкер полагает, что и Химико, и фигурирующая в мифологических сводах императрица Дзингу представляют собой фигуры шаманок северо- и восточноазиатского типа [Blacker, с.28]; Исикава Такаси приводит неожиданную гипотезу проф. Сигэмацу Акихиса, согласно которой Химико была чем-то вроде даосского мага «Секты пяти доу риса», одной из главных даосских школ, поскольку автор «Вэй чжи» употребляет слово *кидо* («ворожба») только применительно к Химико и Чжан Лю, главе этого направления [Ishikawa, с.131].

В «Истории поздней ханьской династии» о народе ва (японцах) говорится: «Если кто-нибудь у них умирает, траур длится более десяти дней, и в это время члены семьи рыдают и жалуются, почти ничего не едят и не пьют. Гадают они, разводя огонь под костями, чтобы узнать о грядущем счастье или несчастье. Когда они отправляются в путешествие, то назначают человека, которому нельзя причесываться, умываться, есть мясо и приближаться к женщинам. Его называют хранителем судьбы. Если путешествие оканчивается удачно, его награждают ценным подарком, но если путешественников поражает болезнь или несчастье, они считают, что хранитель судьбы был небрежен, и предадут его смерти» [Tsunoda, 1951, с.2].

Эти сведения несколько развиваются в последующей истории царства Вэй: «Люди ва, которые любят нырять в воду за рыбой и ракушками, украшали свои тела, чтобы отогнать крупных рыб и водоплавающих птиц. Потом эти украшения стали служить только для красоты. Татуировки на теле делаются разные в разных областях страны, их расположение и размер зависит от ранга человека... Когда человек у них умирает... главные плакальщики рыдают и стонут, а остальные поют, танцуют и пьют хмельное. Когда похороны заканчиваются, все члены семьи идут в воду, чтобы очиститься» [Tsunoda, с.10—11]. Первая из этих

хроник охватывает период с 25 по 220 гг. н.э., вторая — с 221 по 265 г.

Надо сказать, что помимо гадания на раскаленных костях археология свидетельствует еще об одном, более раннем способе использования костей в магических целях: неподалеку от жилищ периода Дзёмон археологи находят кости умерших, согнутые в суставах, — по мнению Д.Китагава, это делалось для того, чтобы мертвецы не вредили живым или же чтобы покойнику, согнутому наподобие эмбриона, легче было бы возродиться [Kitagawa, 1988, с.32]. У мертвецов также вынимали зубы, возможно для последующего использования при инициациях.

Культы и верования периода Яёи, когда население островов в большой мере стало уже объединенным этносом, соответствующим нынешнему типу японцев, тем не менее, к сожалению, восстанавливаются чисто реконструктивно. Правда, стабилизация сельскохозяйственной деятельности, связанной с поливным рисосеянием, по-видимому, уже привела к установлению аграрных полисов и жилой архитектуры, появлению развитых сельскохозяйственных орудий. Широко распространились, как видно и из китайских хроник, татуировка и вырывание зубов в магических целях. Керамические изделия нередко служили родом жертвоприношения духам и устанавливались перед усыпальницами. Ряд исследователей полагает, что бронзовые мечи и копья этого периода не имели практического назначения, а, как и яшмовые ожерелья *магатама*, были чисто культовыми предметами.

По-видимому, каменные мечи, зеркала и *магатама* (иногда керамические), захороненные вместе с покойником, были прообразом трех знаменитых инсигний владыки Японии, императорскими регалиями, составляющими и поныне культовые символы власти, занявшие столь большое место в ранних японских письменных текстах, и прежде всего в *норито*.

Зеркало с пятью колокольчиками — аксессуар фигурок *ханива*, изображающих шаманок, по-видимому, восходит к инструментарию тунгусских шаманов в северной Маньчжурии. В зеркале сибирский шаман мог видеть душу умершего, в древней Японии оно тоже использовалось как вместилище божества. Не просто зеркало, а зеркало с колокольчиками встречается у шаманов северо-восточной Азии; нечто похожее на такой предмет привязывается к поясу шамана в Корее.

Ожерелье из яшмы в виде запятых удаётся проследить лишь в Корее.

Любопытно, что то самое священное зеркало, которое, согласно мифу, Аматаэрасу передала в качестве одной из своих

душ легенд, ному первоправителю страны Ниниги-но микото, в соответствии с преданием, хранится в храме Исэ, однако никто, включая императоров, не имеет к нему доступа. По некоторым документам, описывающим ларец, в котором хранится регалия, исследователи заключают, что зеркало это, по всей вероятности, круглое и имеет не менее 49 см в диаметре.

Культура Яёи, непосредственно предшествовавшая началу исторического периода на Японских островах, представляла собой сложный комплекс с точки зрения верований и обрядов. Это, по-видимому, были не просто разные виды ритуальной практики в разных областях страны, но несколько различных традиций, возможно отчасти связанных с этнокультурными различиями между племенами, разностью во времени укоренения их на островах, тяготением к тем или иным видам хозяйственной и ритуально-обрядовой деятельности.

Оказывается, эти различия, хотя и в сильно стертom виде, определенным образом отразились на особенностях функционирования ряда фольклорных текстов, что мы попытаемся аргументировать ниже.

Если же говорить о том, какими были основные этнические компоненты, участвовавшие в образовании японской культуры, то, по-видимому, их было по меньшей мере три — малайско-полинезийский, монгольский и, вероятно, айну. Некоторые исследователи насчитывают девять [Ногі, 1969, с.3]. Джозеф Китагава, ссылаясь на исследования Ока Масао, говорит о пяти типологических компонентах японской этнической культуры (избегая слова «происхождение»):

1) племена меланезийского типа, занимавшиеся охотой, — носители горизонтальной космогонии, в которой страна мертвых находилась за морем;

2) аустроазиатский тип, с юга Янцзы, — охота, сухой рис. Предполагается, что во главе таких общин стояли шаманки. С этой группой Ока Масао связывает солярный культ Аматэрасу и мотив божеств сиблингов;

3) выходцы из Северо-Восточной Азии, возможно тунгусского происхождения, принесшие на острова язык алтайской группы. Вертикальная космогония, вера в ками, спускающихся в горы, деревья, столбы. Шаманизм сибирского типа;

4) группа из Юго-Восточной Азии, возможно австронезийского (микронезийского) типа, прибывшая с юга Китая и принесшая рыболовство и культуру поливного риса, связанную с ритуалами урожая и сложной системой инициаций. Период Яёи (250 до н.э. — 250 н.э.);

5) номадическое племя, говорящее на одном из алтайских языков, прибывшее на запад Японии в III—IV вв. Во многих

отношениях сходно с северо-восточноазиатской группой — шаманизм и вертикальная космогония, однако главным божеством у них выступает не Аматэрасу, а Такамимусуби. Миф об основании Ямато императором Дзимму Ока связывают именно с этой группой [Kitagawa, 1988, с.19—22].

Известный историк и археолог Эгами Намио, например, полагает, что пятая группа схемы Ока Масао, относящаяся к тунгусским племенам, около IV в. продвинулась в Корею и установила там свое господство, после чего под предводительством вождя, императора Суйнин (его имя и деяния отражены в обеих японских летописях), вторглась в Японию со стороны Кюсю, затем достигла центра страны, где и сформировала государство Ямато (так называемая «теория всадников» Эгами). Однако, несмотря на то что эта теория подкреплена многими археологическими и историческими свидетельствами, ряд историков обоснованно критикуют ее положения.

Разумеется, схема Ока Масао также пока не может считаться доказанной, а представляет одну из многих гипотез. Нет также единого мнения относительно локализации древнего государства Ямато — на Кюсю (существует три варианта местоположения предполагаемого древнего культурного центра на Кюсю) или в центральной Японии, на Хонсю. Неизвестно также, идентично ли оно легендарному древнему царству Яма-тай (Ямадай, Ематай, см. также [Воробьев, 1980, Иофан, 1971]).

Интересно, что, как в доисторический период, так и позже, территория Японии резко делилась культурной границей, проходящей с севера на юг по Хонсю и обозначенной различием диалектов, групп крови, дерматоглифики, социальных структур и т.д. [Исида, 1968, с.6]. Вообще говоря, несмотря на кажущуюся точность данных естественных наук, вопрос об этапах освоения островов и этнической структуре переселенцев остается неясным. Так, одно время предполагалось, что разные результаты химического анализа останков людей Дзёмон и Яёи свидетельствуют о разных этносах. Однако теперь это явление все чаще объясняют изменением диеты. Предполагается также, что наибольшее сходство по формуле крови обнаруживается не между японцами и корейцами, а между японцами Кюсю и обитателями китайской провинции Хунань, юга бассейна Янцзы [Ishikawa, с.27, 31].

Различие культурных слоев наглядно прослеживается в мифологических сводах. Так, Обаяси Тарё связывает с номадической группой мотив творца и правителя, рожденных в центре неба. Носители этого мифа — императорский род *тэнно* и сопутствующие ему жреческие кланы. Второй слой мифов, за-



фиксированных в «Кодзики», вероятно связан с Юго-Восточной Азией, т.е. с прааустроазиатским типом и культурой поливного риса. И наконец, третий слой мифов группируется вокруг сюжета о появлении космических гигантов в первобытном хаосе или пустоте между небом и землей и о явлении божеств, манифестирующих стадии космической эволюции. По Ообаяси, эти мифы связаны с родом ама, рыбаков, они же демонстрируют сходство с океаническими мифологическими сюжетами [Ообаяси, 1961, с.21—52].

(Интересно, что это рассуждение Ообаяси относится к началу шестидесятых годов. Начиная с конца шестидесятых направление поисков японских мифологов коренным образом изменяется. Начинают публиковаться работы Ёсида Ацухико, работавшего в это время в Париже под руководством Ж.Дюмезиля, параллельно с ним и Ообаяси Тарё, один из виднейших японских мифологов, переносит свои изыскания в области сравнительной мифологии по преимуществу в сферу иранской, германской и вообще индоевропейских мифологий. Подразумевается при этом, что индоевропейские мифологические сюжеты и мотивы перенесены в Японию как часть культуры правящего клана тэнно алтайскими номадическими племенами из внутренней Азии.) [Ообаяси, 1974, с.6—7].

Мифологические тексты VIII в. «Кодзики» и «Нихонсёки», а также «Когосюи» и сохранившийся в отдельных фрагментах не вполне достоверный памятник «Кюдзики» составляют основу древних синтоистских текстов, однако не исчерпывают понятия «исконной» японской религии. Их, разумеется, нельзя считать полной и точной регистрацией бытовавших мифов и ритуальных текстов: слишком очевидно намерение их составителей выбрать, согласовать и организовать мифы и предания разных племен таким образом, чтобы объясняющая и устрояющая сила мифологического свода соответствовала потребностям государства, складывающегося по китайскому типу с властителем в центре. Несмотря на это, а также несмотря на подмены и контаминации божеств разных племенных пантеонов (см., например, [Симонова-Гудзенко, 1979, с.13—22]), эти тексты представляют собой важный материал для уяснения истоков и специфики японской культуры.

При этом о сюжетах, существенных для носителей японского мифологического сознания, целесообразно судить не только по мифологическим сводам. Другие раннеяпонские тексты свидетельствуют о сосуществовании разных систем мифологических воззрений. Так, согласно официальным сводам, первые боги появляются после разделения неба и земли. Однако в провинциальных хрониках можно усмотреть следы представлений о

слитности неба с землей и процесс их отдаления. Например, в «Харима-фудоки» говорится о путнике-гиганте, который рассказывал, что в его родной земле небо было очень низкое и ему приходилось ходить согнувшись [Древние фудоки, с.101]. Сходная история, по свидетельству Аоки М., циркулирует на Рюкю: между небом и землей был такой небольшой просвет, что люди не могли ходить и были вынуждены ползать [Aoki, с.118—119]. В официальных сводах этому мифологическому представлению уже не находится места, так и в «Харима-фудоки» рассказ гиганта завершается словами: «Здесь (т.е. в Ямато. — Л.Е.) небо высоко, и я могу выпрямиться и ходить прямо».

Впрочем, и официальные своды сами по себе дают основания для реконструкций разного рода побочных и изолированных комплексов мифологических воззрений, принадлежащих, по-видимому, иным этносам, чем племя ямато.

Таким образом, исторический синтоизм представляет собой, как и следовало предположить, явление несистемное и гетерогенное. Собственно, нет однозначности в его оценке и применительно к более поздним периодам его существования, когда он казался современникам более или менее оформленной идеологией.

Существуют по меньшей мере две главные точки зрения на синтоизм: первая, принадлежащая Оно Сокё и его единомышленникам, заключается в том, что синтоизм есть выражение местной национальной веры, возникшей в отдаленные времена, и вторая, представленная работами Исида Итиро и других, что синтоизм неоднократно претерпевал изменения под влиянием буддизма, конфуцианства, даосизма, так называемого имперского *синто*, основанного на концепции сакральной сущности императорского клана. По-видимому, реальный мировоззренческий комплекс, условно называемый *синто*, особенно в те времена, о которых здесь идет речь в связи с истоками ранней литературы, складывался из сочетания этих компонентов с преобладанием то одного, то другого, в зависимости от исторического периода и конкретной области страны. При этом он постоянно насыщался и подпитывался народными верованиями, находящимися не столько в сфере изучения религиоведения, сколько этнографии. Н.А.Невский, первый из отечественных исследователей синтоизма, делит синтоистские учения на три класса: первый — «буддийский синто, где национальные (или мыслимые национальными) боги и все связанные с ними явления рассматриваются сквозь призму догматов той или иной буддийской секты... которые совершенно скрывают трактуемый объект, продолжающий существовать только номинально»; ко второму относит «китаизированный синтоизм» и к третьему — «весьма несо-

вершенную попытку создания национальной религии», предпринятую кокугакуся — учеными национальной школы [Невский, 1917, архив].

Путь к реконструкции первичных верований японцев Н.А.Невский видел в сравнительной этнографии и изучении национального фольклора в сопоставлении с мифами и сказаниями, записанными в «Кодзики» и «Нихонсёки».

Исикава Такаси различает следующие виды синтоизма: 1) храмовый синтоизм, связанный с родовым божеством и зародившийся еще в эпоху Яёи, когда культивация риса привела к оседлым поселениям; 2) императорский синтоизм, имеющий много общего с храмовым, основанный на понятии бога—предка императорского рода, систематизированный после учреждения палаты Дзингикан (т.е. нечто вроде министерства по делам религии и культов) в эпоху Хэйан; 3) философский синтоизм, стимулированный буддийскими и конфуцианскими учениями; 4) народный синтоизм, представляющий собой совокупность обрядов и обычаев, оформленных в сфере быта в XII—XVI вв. Эта родственность синтоизма включила значительное число элементов буддизма. При этом в центре верований оказывается не родовое божество, а дом как базовая ячейка; 5) «сектантский» синтоизм — многочисленные разновидности эклектических сект, возникших начиная с XIX в.

Во всяком случае, очевидно, что понятие *синто*, «путь богов», *ками-но мити*, заимствованное как термин из Китая, возникло достаточно поздно, первоначально же понятие богов, *ками*, не связывалось с концепцией пути (*мити*, *до*, кит. *дао*). По Д.Китагава, существовало четыре типа *ками*, различающихся по четырем признакам. Китагава называет их «топонимы, антропонимы, имена вещей и функции». Функционально эти группы могли соответствовать или социальным группам, деревням, кланам, или же ведать здоровьем и благополучием людей [Kitagawa, 1988, с.37]. Ока Масао усматривал пять типов духов или божеств и явлений, наделенных сверхъестественными качествами: 1) *моно*, присущее человеку или природным объектам, 2) *тама* — более общее понятие души, которое приписывалось не только людям и предметам, но и гораздо шире, 3) *марэбито* — дух предка или же призрак, то и другое является издали. Последнее понятие связано, по Ока, с горизонтальным космологическим типом праавстронезийских этносов и привело к появлению храмов, временных мест пребывания пришельцев, 4) *ками* — понятие, по-видимому связанное с понятием *кам* (шаман), заимствованное из мифологии племен тунгусского типа. Кармен Блейкер, в свою очередь, полагает, что тунгусское слово *шаман* происходит от санскритского *śramana* (в

пракрите *samana*) и связано с китайским *cha-ten* [Blacker, с.23]. Природой *ками* может быть наделено все сущее. *Ками* связаны с вертикальной космогонией, спускаются в столбы, деревья и пр., в храмах не нуждаются, 5) небесные тела и явления — солнце, луна, звезды, ветры, грозы и пр.

Весьма примечательную классификацию японских богов дает Сиба Сусуму, полагающий, что до понятия *ками* в Японии был культ духов (*моно*) и «хозяев» (*нуси*). Его классификация и выводы во многих отношениях представляются сомнительными: в частности, архаическое клише Такамагахара (Равнина Высокого Неба) он возводит к алтайскому Тэнгэри, Тангара (т.е. культу неба Тэнгри), а понятие *камуроми* (божественный предок) к Ормузду. Любопытна, впрочем, предлагаемая им классификация богов по этимологическим соображениям. Духов, почитавшихся до установления культа *ками*, он делит на алтайскую и австронезийскую группы. При этом в алтайской оказываются боги, имена которых оканчиваются на *цуги*, *цуми*, *уси* (*нуси*), *мути* и *ти*; в австронезийской — *моно* (связываемое автором с понятием *мана*), *тама* и *хи*. Независимо от авторских интерпретаций и этнических атрибуций, явно не достоверных, сама по себе идея разбивки теонимов на такие группы, как предлагает Сиба, явно заслуживает внимания [см. Сиба, 1985, с.144—147]. Так или иначе, культ *моно*, быть может, и в самом деле предшествовал алтайской концепции *ками*, хотя трудно поверить в его связь с манаизмом.

Древние храмы тоже имели характерные различия, так, считается, что храм Исэ по типу ближе к амбару (хранилищу зерна), а храм Идзумо скорее напоминает жилище, хотя оба они представляют собой свайные постройки с приподнятым над землей полом.

Различались и разновидности шаманской, колдовской, магической деятельности. Хори Итиро называет два основных класса: шаманизм сибирского типа (называемый иногда «арктической истерией», термин Чаплицкой) и полинезийский тип. Первый тип распространен на Хоккайдо и изолированных островах в Океане — Рюкю, Амами, Хатидзэдзима. Этот же тип был усвоен некоторыми поздними сектами (Оомото, например), а также сектой Тэнтри. Второй тип, полагает Хори, распространен на северо-востоке Хонсю, жрицы этого типа — *синаномико*, у которых отсутствуют невротические симптомы перед посвящением и которые работают на стереотипной технике. Первый же тип близок и к шаманской практике айнов [Хори, 1969, с.6]. Кстати говоря, слово *итако* (жрица, шаманка) Р.А.Миллер и Ш.Хагэнауэр связывают с рюкюским *yuta*, якутским *udagan* (шаман), северо-тунгусским *idakon*, монгольским *idagan*. И, по

мнению К.Блейкер, именно в явлении *итико* явственно прослеживается сибирское влияние [Blacker, с.28], так что до однозначности в этом вопросе еще далеко.

Ока Масао различает четыре шаманских типа: 1) *мико А* — девственница, член клана, наследующая это занятие чаще всего от тетки, 2) *мико В* — жрица *мико* при храме, выступающая посредником между божеством (*ками*) храма и прихожанами. Может наследовать свою функцию, а может быть прямо избранной божеством, 3) *итико* — профессиональная шаманка-странница. Она прорицает, лечит, осуществляет коммуникацию с божеством *ками* или душами предков *тама*, 4) *момоти* — мужчина или женщина из определенных родов, одержимые *моно* (духом) какого-либо животного из ряда лиса, змея, барсук. По женской линии эта способность передается по наследству [Цит. по Kitagawa, 1988, с.39].

Стоит еще раз подчеркнуть, что многие исследователи единодушны в том, что это не просто несколько разноречивых местных практик, а разные традиции внутри совокупности ранних религиозных форм. Разные методы применялись также в зависимости от сакрального места — в определенных местах жилища; у *химороги* — участка земли с деревом, овитым священной веревкой, на рисовом поле, на берегу моря, у *ивасака* — концентрических кругов культовых камней и т.д.

Система верований в *ками* подразделялась, в свою очередь, на две главные группы — *удзигами* и *хитогами*. *Удзигами* — родовое, клановое или семейное божество. У каждой семьи в сельскохозяйственной общине имелся свой храм, существовавший как центр, символизировавший ее общность и посвященный духу предков. В рамках верований в *удзигами* осуществлялась интеграция клана или рода и родственной группы (*додзоку*), с другой же стороны, обеспечивалась политическая и экономическая, а в некоторой степени и культурная автономия клана. Такой *ками* принадлежал только данному клану, отсюда его обособленность, эксклюзивность. В этой системе верований чудесные способности *ками* никак не регламентировались. Между родовым богом и родом существовали отношения типа контрактных; число адептов божества было строго ограничено, а власть и авторитет *удзигами* непосредственно отражались во всех аспектах жизни рода.

*Хитогами* — «человек—божество» — система верований, основанная на тесной связи между божеством *ками* и религиозным специалистом (шаманом) или лекарем. Мелкие государственные образования в древней Японии управлялись харизматическими лидерами или шаманами — таковой была, по-видимому, Химико, легендарная правительница легендарного царства

Яматай (III в.). Китайские хронисты пишут, что она занималась ворожкой как средством управления своим царством, у нее не было мужа. Ей прислуживало около тысячи женщин, но никто ее не видел. Был только один мужчина, который ведал ее одеждой и едой, он же передавал ее распоряжения людям [Tsunoda, с.2—3]. Когда же она умерла, была возведена громадная усыпальница, более ста шагов в диаметре. В могилу за ней последовали сто мужчин и женщин, ей прислуживавших [Tsunoda, с.16].

Тип *хитогами* характеризуется определенной индивидуальностью *ками* и его посредников. Эту систему, как считает Хори Итиро, в основном создали харизматические персонажи и их наследники, входившие в особые отношения с *хитогами* и потому игравшие важную роль в древних теократических сообществах.

Верования в *хитогами* устанавливали сверхклановый, надсемейный круг адептов. Очевидно, что эта религиозная форма носила более открытый, чем *удзигами*, характер; ее божества были более определены, как их функции. Более того, отношения между *ками* и людьми в этой системе верований строились не столько на генеалогии, или локальной генеалогической общности. Адепты такого божества не обязательно должны были входить в определенный клан или быть медиумами, связь между *ками* и его почитателями основывалась прежде всего на вере.

Оба эти типа, по-видимому, достаточно рано были взаимопроницаемы. Так, власть и авторитет *хитогами* непосредственно отражались в магическо-религиозной силе его посредника, в его экстатической технике, влияли на его социально-политический статус. Избранный член определенного семейства, почитавшийся как слуга божества или потомок-медиум, вскоре приобретал характер родового бога. При этом все же более 80% японских храмов посвящены богам типа *хитогами*. И именно вера в *хитогами* и особенности его как божества надкланового, обеспечивающего инклюзивную структуру общины, послужили тем культурным каналом, благодаря которому оказалась возможной адаптация инокультурных религиозных форм — буддизма, даосизма, конфуцианства [Hori, 1969, с.430—431].

По-видимому, не следует считать, что понятие родовых богов, *удзигами*, полностью совпадало с понятием предков. Случаи таких наложений, разумеется, бывали, но чтобы покойный предок стал богом, он должен был обладать сверхобыденными качествами, кроме того, требовалось значительное время, чтобы утратилось понятие скверны, связывавшееся со смертью. В материалах весьма любопытной дискуссии по проблемам японского фольклора в связи с научным наследием знаменитого японского

этнографа Янагита Кунио, опубликованных в 1985 г., подчеркивается, во всяком случае, что предки такого типа, объявленные божествами *ками*, не становились объектом поклонения в храмах и не существовало никаких специальных ритуалов на их счет. Как пишет Ямасита Синдзи, «их, в сущности, стремились держать подальше от синтоистского храма, и ритуалы в их честь проводились, как для остальных покойных родственников, в буддийских храмах. Несмотря на тот факт, что некоторые покойники спустя долгое время после смерти становились божествами *ками*, их божественная природа долгое время оставалась аморфной и несовершенной. Можно утверждать, например, что в местности Сонэ «ками и предки представляют собой два разных вида духов, которых различают и с точки зрения экзегетики, и с точки зрения ритуала» [International Perspectives, 1985, с.75].

В самом деле, связь понятия *удзи* (род) с происхождением того или иного лица зафиксирована уже в VI в., но, хотя ряд высокопоставленных родов связывал свое происхождение с определенным божеством, все же родового бога, *удзигами*, у этих родов не зафиксировано. Ямасита Синдзи объясняет этот факт тем, что первоначально понятие *удзи* могло относиться к группам, образованным по территориальному признаку, объединенным системой родства, но не происхождением. Идеей происхождения от одного предка термин *удзи* наделяется позже, с наступлением исторического времени, когда ряд аристократических классов начинает играть важную роль в обществе и появляется соперничество разных родов.

Предки и связанные с ними обряды (угощение и пр.) оставались в доме и никогда не допускались в храмы, в отличие от *ками*. Трудно сказать, имели ли верования в предков и *ками* общий источник, во всяком случае эти два типа верований различались на протяжении всей обозримой японской истории. При этом культ предков был весьма глубоко укоренен в культуре. Недаром первые японские христиане больше всего горевали именно о том, что их предки обречены на вечное проклятие и никогда не спасутся.

Таким образом, мы видим, что на рубеже космологического и исторического сознания японская культура представляла собой многокомпонентную и достаточно динамичную структуру. Многочисленную группу архаических божеств составляли полифункциональные духи — хозяева гор, камней, лесов, рек, деревьев, совпавшие потом с божествами храмов, локализованных в сакрально отмеченных точках ландшафта. При этом божества гор, ущелий, перевалов, по-видимому, были объектом поклонения горных племен, приморские племена обладали другим набо-

ром божеств и духов, генетически, возможно, связанных с пра-родиною этих групп, с привычным типом деятельности или же с влиянием культуры пройденных группой территорий.

Пантеон богов, зафиксированных в мифологических сводах, также естественно включал божества разного происхождения: так, в первую очередь Идзанаки и Идзанами, по мнению Д. Китагава и многих других исследователей, были связаны по происхождению с югом Тихого океана, богиня солнца Аматэрасу была наделена функциями Таками-мусуби, главного божества племен алтайского типа, а также свойствами солярного божества австроазиатского происхождения, ведающего едой, и т.п.

Система родов (*удзи*), характерная для алтайской группы, наложилась на систему родства *харакара*, относящуюся к североазиатскому ареалу и племенам тунгусского типа. Что же касается языка, то возобладали язык алтайского типа, родственные, по данным исследований С.А. Старостина, тунгусскому и наложившийся на австронезийскую фонетическую систему. Этот древнеяпонский язык, еще не включивший огромное количество последовавших вскоре китаизмов, по-видимому, сохранял еще и значительное количество (трудно сказать, какое именно) австронезийских корней.

Этот беглый очерк архаических верований, как нам представляется, необходим прежде всего для того, чтобы продемонстрировать многокомпонентность и разностадиальность тех культурных факторов, из которых рождалась словесность и культура раннего Ямато, оформившаяся как более или менее характерное целое к X в. Исследование древнего, протолитературного мифопоэтического мира Японии, связанного с этим сложным мировоззренческим конгломератом, представляется весьма существенным для понимания ее развитых литературных феноменов, тем более что часто в трудах исследователей архаический пласт японской словесности не осознается таковым, его трактуют в одном ряду с явлениями более поздней эстетики, психологизируют и эстетизируют по буддийским или западным литературно-философским моделям, упуская его характерные мировоззренческие свойства, пропитывавшие весь культурный континуум снизу доверху.

### Фольклорно-этнические зоны

Как сказано выше, становление культуры и древней словесности на Японских островах протекало в условиях этнической многосоставности, и помимо культуры Яёи, легшей в основу японской культуры типа Ямато, рядом существовали и другие



типы, возможно, взаимодействовавшие с типом Ямато в разных областях духовно-практической деятельности, в том числе и в сфере ранней фольклорной словесности.

Ряд сведений на этот счет мы можем почерпнуть из летописно-мифологических сводов «Кодзики» и «Нихонсёки», а также отчасти из «Описаний нравов и земель» (Фудоки) и даже извлечь из них сведения, хоть и весьма отрывочные, об обрядах и обычаях этнических образований, отличных от того племени или племенного объединения, которое установило господство в центральной части Японии и способствовало образованию ранней государственности Ямато с правителем (*тэнно*) в центре.

Важнейшие из таких этносов, носителей иных фольклорно-мифологических традиций, — это прежде всего айну и племена аустронезийского происхождения (хаято, кумасо и др.). Сразу оговоримся, что мы здесь не рассматриваем вопроса о роли айнского компонента в формировании антропологического типа этноса ва как такового или о его влиянии на отдельные сферы практической деятельности. Что же касается влияния айнской культуры в области обрядовой практики и ранней словесности, то, по-видимому, следы такого влияния, судя по материалам древнеяпонских памятников, были не очень значительны. Как писал С.А.Арутюнов, «изучение айнско-японских параллелей показывает, что 1) айнские заимствования в японской культуре относятся к раннему средневековью, по зоне — к северным районам Хонсю, по сфере приложения — к ритуально-обрядовой; 2) удельный вес этих заимствований невелик по сравнению с проявлением айнских черт в антропологической характеристике японцев» [Арутюнов, 1957, с.36].

В японских памятниках об айну (яп. *эмиси*, *эбису*) рассказывается начиная с летописи «Нихонсёки», причем первое описание айнов относится ко временам правления легендарного Кэйко (мифологическая датировка 70—130 г. н.э.)

Племена эбису, будучи оттеснены на север, неоднократно восставали против владычества центрального государства, однако были в конце концов покорены. В «Нихонсёки» встречается множество упоминаний о принесении этими племенами клятвы верности («войдя в средние воды реки Хацусэ, они промыли рот и поклялись, что в восьми десятках поколений будут служить императору»). Начиная со времен императрицы Саймэй попадают свидетельства о том, что посланцам эмиси, приносившим дань, оказывались определенные почести, некоторые из представителей разных племен эмиси получали чиновные ранги. Интересно, что при императрице Дзито сто девять гонцов эмиси, явившиеся с дарами, наряду с министрами провозглашали ритуальные славословия правительнице (Дзитоки, 2-й г.

Сютё, 5-й день II луны). Надо полагать все же, что эти благопожелания исполнялись на языке Ямато и не имели отношений к айнским фольклорным жанрам типа *юкар*, которые, судя по поздним записям, были эпическими поэмами большой протяженности.

Однако, как показывают тексты, кое-что из обрядовой практики айнов все же перешло не только в средневековую, но и более раннюю японскую культуру. В частности, ряд исследователей предполагают (хотя их аргументация кажется не вполне убедительной), что японцы заимствовали у айнов обряд *пере* — самоубийство путем вскрытия живота [Спеваковский, 1988, с.55]. Специфические способы обращения с живым существом, приносимым в жертву, характерны и для раннеяпонской обрядности: известно, что бог Сусаноо совершил «великое прегрешение», освежив лошадь с хвоста, и был за это «изгнан изгнанием великим». Определенные правила нарушения целостности оболочки были, по-видимому, связаны с представлениями о загробном путешествии души. Эти правила касались и умерщвления жертвенных животных, и обдирки коры с деревьев, — так, для ранних культовых построек использовались стволы с неснятой корой, по-видимому для удержания души священного дерева. Помимо айнского обряда *пере*, в Японии имевшего вид ритуального самоубийства *харакири*, общими для древнего периода были, как нам представляется, ордалии кипятком (*кугадати*) с целью подтверждения невинности, а также лишение волос в виде наказания и (или) искупительной жертвы (этому подвергся тот же Сусаноо), — впрочем, последнее характерно, по-видимому, для всего дальневосточного ареала, включая Китай.

Если же мы обратимся к айнскому фольклору, значительный вклад в изучение которого внес наш выдающийся соотечественник Н.А.Невский [Невский, 1972], то черт непосредственного поэтологического сходства обнаружить не удастся. По-видимому, разница в социально-политическом статусе этих двух этносов была настолько велика, что контакты в области обрядовой словесности практически отсутствуют.

Иначе обстояли дела в рюкюской культуре с центром на архипелаге Окинава. Рюкюский язык был близко родствен японскому типа Ямато. Начиная с XVII в. взаимодействие этих культур стало довольно обширным, и на Рюкю образовались креолизованные литературные жанры под прямым влиянием основных литературных тенденций японского центра. Все же ряд традиционных форм рюкюской словесности можно рассматривать, например, в сопоставлении с песнями мифологических сводов «Кодзики» и «Нихонсёки». Кониси Дзинъити, отведший в

своей «Истории японской культуры» отдельную главу этому вопросу, полагает возможным считать культуру Рюкю типом квази-Ямато. При этом разнотипность фольклорных форм и средств выражения Ямато и Рюкю исследователь объясняет тем, что ранняя словесность Ямато оказалась в поле мощного воздействия китайской литературы, в то время как рюкюская многие века оставалась своего рода литературным заповедником [Konishi, 1985, с.63].

В отличие от айнских жанров *оина* и *юкар* рюкюские фольклорные тексты имеют сравнительно небольшую протяженность. Ближе всего к культурному типу Ямато оказывается остров Окинава с главенствующим фольклорным жанром *оморо*. Среди сохранившихся 1248 образцов этого жанра 24 песни — длиной от 51 до 70 слогов, несколько песен содержат от 71 до 75 слогов, и только одна насчитывает 93 слога. Правда, на других островах Окинавского архипелага распространены песни *кэна* и *умуи*, гораздо более длинные. Во второй половине XVI в. жанр *оморо* трансформировался в *рюка* («песни Рюкю») с силлабической структурой в 8-8-8-6 слогов. Кониси считает эту трансформацию характерным типологическим признаком, сближающим рюкюские *оморо* с песнями Ямато, также в конце концов отлившими в краткую форму, хотя, пожалуй, здесь нельзя полностью исключить и фактор влияния.

В других регионах рюкюской культурной общности, например на островах архипелага Яима и Мияко, преобладали протяженные стиховые формы. Прямые сближения рюкюской и японской (типа Ямато) словесности дают мало оснований для установления типологических сходств. Кониси, в частности, главной отличительной чертой японской словесности считает отсутствие героической песни. По этому принципу японская и айнская словесность оказываются прямо противоположными. Что же касается пары Ямато—Рюкю, то, по Кониси, среди рюкюских текстов также не обнаруживаются образцы героической песни. Но в ряде местностей сохранились песни, имеющие с героическими ряд общих черт, а именно — гиперболизирующие описания, величальный тон и пр. [Konishi, 1985, с.81]. (Надо сказать, что ряд исследователей придерживается иной точки зрения относительно эпичности ранней японской поэзии: если Кониси вслед за Цуда Сокити не находит героических элементов ни в каких ее формах, то, например, Такаги Итиноскэ считает героическими так называемые «песни Кумэ» из мифологических сводов.)

По-видимому, возможны и другие сближения песенной культуры Ямато и Рюкю. Например, в «Манъёсю» имеется квазизаклинательный текст — песня № 894, сложенная при от-

правке посла в Китай: «Получив повеление великое [государя], ты отправился к далеким пределам Морокосо, и все боги великие, что пребывают божественно и владеют Равниной моря и у берегов, и вдалеке, путь указуют с носа корабля, а великие боги Неба—Земли и бог Ямато Оокунимитама [«душа великой страны»] из пустот распростертого неба будут, небо облетая, озирать [твой путь]: когда же, по завершению дел, ты будешь возвращаться, то боги великие на носу корабля тоже руку приложат, и подобно тому как священные верви *суминава* натягиваются, так по волнам ты прямо доведешь свой корабль от мыса Тиканосаки к побережью Мицу в Оотомо безбедно и благополучно. Возвращайся скорее».

Эта *нагаута* («длинная песня») по композиции и порядку чередования семантических блоков вполне типична для песен «Манъёсю», принадлежащих разным авторам и написанных в разное время, но посвященных той же ритуальной ситуации — отправлению в дальнее морское путешествие.

Сходная структура обнаруживается и в фольклорных «песнях благополучия в пути», записанных на островах Мияко: «...Прославим господина (островов) Мияку, господина славного! Прославим Небо (божество) дома божьего, дома жрицы верховной!.. Прославим Небо Южное, корабля хозяина! Прославим хозяина взморья белого!.. А как пустили, отвязавши канаты, отвязавши причалы, объехали мыс Икяма, объехали возвышения мели обширной, рядом стоящие рифы... Лишь на небо, лишь на верховное будем взирать... Большому парусу, как родимой матери, потихоньку, полегоньку объехавши мимо Фуми и Кирума, подбежавши к гавани Напа...» [Невский, 1978, с.29—30].

Композиционное сходство представляется здесь очевидным: апелляция к богам (номинация), краткое описание пути, моделирование божественной помощи. Сходствует также мотив магического воздействия взглядом — только в песне Ямато боги взглядом обеспечивают безопасность корабля, а в песне Рюкю та же цель достигается взглядом заклинателя в сторону Неба и богов.

Однако, разумеется, если и возможно предположить для некоего, вполне ограниченного периода времени наличие текстовой общности для групп, населяющих определенные острова Рюкюского архипелага, и для ряда племен главного острова страны, то очевидно, что текстов, прямо подтверждающих такую общность, в корпусе древних письменных памятников обнаружить не удастся.

Все же сведения о племенах с другой культурой встречаются в летописях неоднократно. Возьмем, например, племя *хаято* (или *хаяхито*), относящееся к австронезийскому типу (не-

которые авторы прямо называют его индонезийским — см., например, [Воробьев, 1980, с.60]. Это племя (или племена) были выходцами с южной оконечности Кюсю (провинции Сацума и Оосуми) и со времен правителей Тэмму и Дзито стали служить во дворцовой гвардии. В «Регистре годов Энги» (Энгисики, 901—923 гг.) говорится, что в день церемонии восшествия на престол и во время приема иностранных послов слева и справа от ворот должны были стоять двадцать *хаято* высших рангов, двадцать новоприбывших и сто тридцать два простых. В определенные моменты дворцового ритуала новоприбывшие *хаято* должны были трижды лаять. Предком *хаято* считается Хо-но сусори-но микото («Нихонсёки») или Ходэри-но микото («Кодзики»). Эти божества, совпадающие в обоих сводах по функциям и роли в сюжете, именуются Умисати-но бико — «отрок, владеющий морским даром», т.е. мореплаватель, рыбак. В «Нихонсёки» описывается, как предок *хаято* признал свое подчинение младшему брату — «отроку, владеющему горным даром», стал ему служить в качестве *вадзабито* (танцор пантомимы); в тексте мифа есть приписка: «еще говорится — в качестве собаки-человека» — т.е. стража (Нихонсёки, 1, с.178). В другом варианте мифа «Нихонсёки» описывается пантомимический обряд, выражающий подчинение предка племени *хаято*: «Тогда старший брат с повязкой на бедрах натер красной глиной ладони и лицо и сказал младшему брату: „Вот так я загрязняю свое тело и вечно буду твоим *вадзаоги*“, — и, топая ногами, выразил свою слабость и страдание. Сначала, когда прилив достиг его ног, он совершил гадание ногами, когда прилив дошел до колен — он поднял ноги, когда дошел до бедер — он обежал круг, когда прилив дошел до поясницы — он ее потер, когда дошел до боков — он положил руки на грудь, когда дошел до шеи — поднял руки и хлопнул. С тех пор до нынешних дней так это и сохраняется в непреложности» (Нихонсёки, 1, 188). По-видимому, этот обряд был одним из важнейших в ритуале племени *хаято*, и об изначальном его смысле можно только догадываться. Употребление красной глины в ритуальных целях зафиксировано и в «Кодзики», в сюжете о Кусиятама-но kami, божестве, тоже явно связанном с морем, оно превращается в баклана, кроме того, Кусиятама-но kami — потомок божества морских проливов. Превращенный в баклана, он ныряет на дно моря и достает там красную глину, из которой изготавливает «плоские небесные сосуды» (Кодзики, 1970, с.124). Затем бог произносит ритуальный текст благопожелания (*котохоки*), судя по данному сюжету, тоже выражающий подчинение центральной власти определенных групп населения области Идзумо, как явствует из сюжета, связанных с морем. Таким образом, мифо-

логема красной глины, добытой со дна моря, не однажды на протяжении мифологических сводов предшествует исполнению ритуального благопожелания, выражающего подчинение приморских, во всяком случае связанных с морем, племен правящему роду *тэнно*. Не исключено, что некий ритуал, включавший применение красной глины, издавна существовал и был общим для племен австронезийских этносов, населявших различные ареалы древней Японии. По археологическим данным, в Идзумо жили разнящиеся между собой племена, и если в историческое время они, вероятно, были однотипны с племенем *ямато*, то ранее хотя бы часть из них, по всей вероятности, могла быть связана с полинезийскими этническими группами.

В частности, в Идзумо были очень сильны верования в богачужака *марэбито*, и, согласно мифологическим сводам, там в этой роли выступал Сукуна-бикона, явившийся из страны Токоё. По Иноуэ Макото, водяное териоморфное существо *вани* (иногда переводится как «крокодил») — первопредок клана Идзумо, великий бог Кумано, или Куману, он же *марэбито*, приходящий раз в году из-за моря [Иноуэ, 1972, с.101].

Таким образом, есть основания полагать, что и помимо *хаято* одновременно с этносом *ва* существовали племена австронезийского этнокультурного типа, в большей мере, чем *хаято*, ассимилировавшиеся с главенствующим этносом, но еще сохранившие отдельные элементы своей специфической ритуальной культуры.

Примечательно, что мифологема красной глины помимо обрядов Идзумо и племени *хаято* встречается также в имперском ритуале Ямато — вернее, в сопровождающих его литургических текстах. Там ее значение весьма близко к варианту *хаято* — «красная глина на щеках», однако оно в большой мере переосмыслено: например, в норито «Тосигои-но мацури» выражение *акани-но хо-ни кикосимэсу* [Кодзики, Норито, 1970, с.386], по мнению комментаторов, означает пожелание императору иметь столько еды и сакэ, чтобы он зарумянился, вкушая эту ритуальную трапезу. Однако корреляции внутри массива синхронных мифологических текстов позволяют предположить, что первоначально сама мифологема была заимствована из обряда племен, условно называемых австронезийскими, и затем адаптирована в рамках более позднего государственного ритуала Ямато.

Приведенное здесь предположение служит, в основном, цели аргументировать возможность глубокой культурной диффузии и отдельных заимствований в области ритуальной практики из традиций, фрагментарно сохранившихся в среде австронезий-

ских этносов, населявших древние Японские острова. (Некоторые лингвистические аргументы в пользу этой возможности см. в главе о ритуальных песнях ооута.)

Итак, обрядовая пантомима вадзаоги (*вадзаоки*) возводится к австронезийскому племени *хаято*. Однако, как указывает и Кониси, в обоих сводах обрядовую пляску *вадзаоги* исполняет низшее божество Ама-но удзумэ, стоя на бочке и обнажая женские прелести. Боги вокруг смеются, и Ама-тэрасу, сокрывшаяся в пещере и тем лишившая землю солнечного света, выглядывает оттуда, чтобы узнать, над чем смеются на Равнине Высокого Неба в ее отсутствие. Как считает Кониси, пляска вадзаоги была характерна для покоренных племен, возможно ставших рабами главенствующего племени; вероятно, что такие пляски сопровождали и песни Кумэ [Konishi, 1985, с.167].

По-видимому, определенное место в фольклоре древности и раннего средневековья занимала и культура племен кудзу, населявших пойму реки Ёсино (Ёсину) недалеко от Нара. Можно только предполагать, к какой этнической группе относилось это племя.

В «Нихонсёки» говорится о них как о собирателях: «Обычно для еды они собирают и едят горные плоды и еще варят лягушек, считая их большим лакомством, и именуют их *моми*... Хотя они обитают близ столицы, они редко раньше бывали при дворе. Ныне же они приходят часто и приносят подношения императору — каштаны, грибы и форель». В обоих сводах приводятся их песни, которые заканчиваются некими губными щелканьями (*кутицудзуми-о ути*, «бьют в губные барабаны»), кроме того, они при этом смотрят вверх и смеются. В «Кодзики» это действие также именуется *вадза*. Не исключено, что кудзу, занимавшиеся собирательством и рыбной ловлей, населяющие речные берега среди скал, также принадлежали к австронезийским (может быть, меланезийским, по схеме Ока Ма-сао) этническим группам, представлявшим весьма древний этап заселения островов, о чем может косвенно свидетельствовать и характерная игра на губах. Несмотря на близость к столице, это племя, по-видимому, могло определенное время сохранять независимость, поскольку, как сказано в «Нихонсёки», «горы там обрывисты, долины глубоки, дороги туда весьма круты и опасны». В хэйанский период кудзу приходили во дворец, чтобы исполнять песни и музыку на флейтах во время ежегодного праздника урожая и в 3-й день одиннадцатой луны. Одна из песен кудзу, приводимая в «Кодзики», до нынешнего времени сохранилась в репертуаре придворных музыкантов, сопровождающих музыкой ритуал Дайдзёэ (празднество великого урожая) при вступлении императора на трон:

ками-но фу-ни  
ёкусу-о цукури  
ёкусу-ни  
камиси оомики  
умати-ни  
кикоси моти оэ  
маро-га ти

Там, где растут дубы,  
сделали мы поперечную ступку,  
в той ступке —  
питие священное (из зерен) жеваных,  
со сладким вкусом —  
вкуси его, изволь, —  
о, мой отец!

[Кодай каёсю, с.67—68].

Как каштаны, форель и священное сакэ, так и исполняемая песня были данью, приносимой *тэнно*, и выражением признания его власти. (Интересно здесь упоминание о ступке, отличающейся по форме от принятых среди населения Ямато.)

Такого рода приношения песнями, по-видимому, были распространены в VI—VIII вв., и с ними обращались к властителю представители самых разных племен, населявших тогда Японские острова. Возьмем, например, упоминавшиеся песни *кумэ* рода воинов (охотников), предком которых считается Великий господин Кумэ (Оокумэ-но микото), повелевавший, по «Кодзика», областью Ата. Этимология слова *кумэ* толкуется по-разному: 1) как равнозначное слову *куми* — «группа», «войско», 2) по Карлгрену, как производное от древнекитайского слова, обозначающего воинство, 3) от названия племени кумасо [Kojiki, 1969, с.504]. Как нам представляется, если слово *кумэ* этимологически и не связано с этнонимом кумасо, то в обрядовой практике они явно родственны: когда Оотомо и Оокумэ по приказу императора вместе разбили эмиси (айнов), то их воины после исполнения песни об этом «смотрели на небо и смеялись». То же ритуальное поведение приписывается в торжественных случаях и племени кудзу (см. выше).

Одна из песен *кумэ*, явно предназначенная для двух полухорий, повествует о том, как были расставлены сети для ловли фазана, но в них попался кит. Из этой же песни явствует наличие полигамной семьи у японских племен раннего периода (возможно, речь в песне идет лишь о племени *кумэ*), при этом новой жене при разделе пищи отдается больший и лучший кусок. Песню эту мы здесь не приводим, потому что перевести ее с достоверностью возможно едва ли наполовину [см. Кодай каёсю, с.44—45].

Интересно, что к ряду песен *кумэ*, выражающих торжество победы над эмиси, имеется разъяснение: «Все они были пропеты по секретному повелению государя. По своему хотению их петь не полагалось» [Кодай каёсю, с.131]. Это можно объяснить тем, что победные песни *кумэ* адресовались божествам или предкам их же племени, без разрешения императора обращаться к ним запрещалось. Первые две песни *кумэ* похожи скорее на



обрядовые воинственные кличи: *има ва ё / има ва ё / аасия-во / имадани мо / аго ё / имадани мо / аго ё*. Вторая песня, хоть содержит меньше междометий и припевов, изобилует повторами: *осака-но / оомуроя-ни / хито сава-ни кири-ори / хито сава-ни ириори томо / мицу мицуси / кумэ-но ко-га / кубу цуцуи / иси цуцуи моти / утитэси ямаму / мицу мицуси / кумэ-но ко-га* и т.д. Пожалуй, и без перевода, из одного только ритма песни явствует, что в песне говорится о том, как храбрые парни кумэ ловко обращаются со своими мечами. Мечи эти имели рукоятки особой формы, описанной в упомянутой песне. Впоследствии именно такое оружие было найдено при археологических раскопках позднего курганного периода. Кстати говоря, такие мечи, по «Кодзики», некогда принадлежали двум стражам, которые охраняли мифического первопредка императорского клана Ниниги-но микото, а эти стражи, по легенде, стали родоначальниками военных кланов Отомо и Кумэ. Таким образом, племени кумэ в летописи жалуется первопредок, Амацу кумэ-но микото, «Небесный господин Кумэ», место которому подбирается в первом свитке мифологического свода, рассказывающем о «времени богов». Ни кумасо, ни кудзу не были удостоены такой чести, хотя мифологические кумасо также появляются в «Кодзики»: двое братьев, Храбрые Кумасо (Кумасо-такэру), терпят поражение от Храброго Ямато (Ямато-такэру), который сразу вслед за этим «усмирил всех богов гор, рек и морских проливов», до этого, вероятно, составлявших пантеон обитавших там кумасо.

Итак, вклад в ритуально-песенную культуру Ямато различных племен, не сразу поглощенных главенствующим этносом, а довольно долгое время сосуществовавших рядом с ним в виде этнических изолятов, оказывается достаточно значительным. Отметим также, что вполне заметную роль играют при этом ритуально-мифологические традиции разнообразных племен австронезийского типа.

Особое место занимает в этой сфере племя *амабэ*. Упоминания о нем весьма часты и в обоих мифологических сводах, и в «Манъёсю», и в «Фудоки». Название племени в разных текстах записано разными иероглифами, означающими «дитя моря», «воин(муж) моря», «человек моря», «слуга белой воды», а также иероглифом, по-китайски читающимся *тан* и обозначающим в Китае племя рыбаков-мореплавателей, живших на юге страны (*танка*).

Относительно этнической принадлежности племени данные крайне скудны, лишь в «Хидзэн-фудоки» говорится, что они похожи на *хаято* и речь их отличается от речи местных жителей [Фудоки, 1969, с.140], не исключено, что эти племена также

принадлежали к древней австронезийской группе, некогда населявшей юг Китая, хотя, разумеется, это только предположение. Впрочем, быть может, в дальнейшем удастся его аргументировать с помощью иных данных.

Члены племени *ама* в культуре древнего Ямато выполняли двойную функцию: с одной стороны, они занимались мореплаванием и рыболовством, проводя большую часть жизни на своих кораблях (и, возможно, поддерживая контакты с южными племенами Китая), с другой же — они составили род *амаката-рибэ* — рассказчиков *ама*, хранителей песен и сказаний древности. *Ама* собирали моллюсков и ловили рыбу; чтобы избежать мщения рыб, они покрывали лицо и тело татуировкой. Связи их с правителями Ямато, судя по текстам, были весьма тесными и частыми. Первоначально они, видимо, были локализованы на севере Кюсю, но впоследствии по приказу из центра (при императоре Одзин, по данным «Нихонсёки») были расселены во многих местностях Японии — Оосакском заливе, на Сикоку, в Кию, в Исэ (префектура Миэ), Садо и др. Их главными божествами были божества-драконы, всякого рода морские боги — Ватацуми-но ками, Тоётамахики-но микото, Мунаката, а также божество Сумиёси. Современные мифологи относят к этому племени круг мифов, связанных с порождением Восьми Великих островов парой Идзанаги—Идзанами, сюжет о Сарутахики, Тоётама-химэ и др., а также множество преданий, связанных с морскими путешествиями. Считается также, что цикл песен *амакатари-ута* («песни, рассказывающие о небе», в которых, впрочем, о небе ничего не говорится) в мифологических сводах представляет песенную культуру древних *ама*. Профессиональные рассказчики *катарибэ*, вышедшие из этого племени, стали хранителями устной традиции и исполнителями легенд и песен разных областей, в том числе и преданий об истории каждой местности. По мнению ряда японских ученых, при дворе роль *катарибэ* выполняли жрецы рода Накатоми и жрицы-шаманки *сарумэ*, при этом Накатоми хранили мифы о происхождении того или иного ритуала, а *сарумэ* — предания о приближенных к правителю родах. Рождение и биография «небесного владыки» (*тэнно*) были прерогативой родов Мибу, Тадзихи, а также Накатоми. История императриц была специализацией других родов. Важное место занимали непосредственно *амабэ* с их мифом об усмирении души, а также *ямабэ* («горный род»), исполнявшие предания о горных реках и источниках [Синва дэнсэцу дзитэн, 1969, с.140]. Рассказчики *катарибэ* во время основных придворных ритуалов исполняли тексты, повествовавшие о происхождении пословиц и песен разных местностей. Странствуя по провинциям, они делали мифы и предания раз-

ных земель всеобщим достоянием, способствуя становлению ритуально-мифологического культурного единства.

Вопрос о песнях *амакатари-ута* достаточно сложен. Многие японские исследователи доказывают их связь с родом мореплавателей *амабэ*, другая же группа ученых утверждает, что поскольку в этих песнях речь идет о мифах императорского рода, то слово *ама* надо трактовать не как название рода, а связывать с понятием «небо» (*амэ*), и хранителями этой фольклорной традиции считать не южные племена *ама*, а те этнические группы, которые сопровождали род *тэнно* во время завоевания центральной части Японии. Однако же морские военные походы в квазиисторический период нередко осуществлялись с помощью искусных корабледоителей *ама*, — вспомнить хотя бы мифический исход правительницы Дзингу в Корею, которая укрепила на носу своей ладьи изображение бога Сумиёси, тройственного морского божества-дракона (о котором еще будет идти речь в связи с литературной традицией, ибо то же божество стало богом поэзии пятистиший). Кроме того, и это представляется наиболее вероятным, могло произойти наложение мифологических сюжетов, связанных с происхождением правящего рода, на фольклорно-песенную традицию рода *ама*, специализировавшегося в качестве вестников и хранителей информации.

Три песни, помещенные в мифологических сводах, имеют одну и ту же концовку: *кото-но катаригото мо ко во ба* — «таковы слова посланцев *ама*». Это две любовные песни, которыми обменивались Оокунинуси (Великий хозяин страны) и его возлюбленная Нунакава-химэ; и песня Оокунинуси, обращенная к прежней жене, Сусэрибимэ. По мнению Цутихаси Ютака, эти тексты, как и другие песни *амакатариута*, передавались теми *амабэ*, что изначально относились к племенам рыбаков Исэ, и их песни, восхваляющие правителя, имели ту же цель, что и исполнявшееся в рамках придворного ритуала благопожелание богов Идзумо (*каму ёгото*), а именно — выражение подчинения правящему центру [Кодай каё, с.13].

В сущности, все эти племена должны были, как правило, на церемонии вкушения первых плодов нового урожая вместе с данью—образцами продуктов труда, специфического для этого племени и его места обитания, приносить правителю и песенный дар, выражающий согласие на включенность племени и его божеств в общую структуру культурного мира Ямато. Постепенно, в результате учащающихся контактов и усиления центральной власти совокупность этих разнородных верований стала складываться в более или менее единую систему. В этой системе, разумеется, отсутствовал общепринятый религиозный канон, и местные, родовые, областные фольклорно-поэтические традиции со-

храняли определенную автономию и оказали соответствующее влияние на тенденции ранней литературы, системность же в них складывалась не без участия заимствованных, более развитых и рафинированных философско-религиозных идей, пришедших из Китая.

### Ранние влияния

Итак, разнородность архаического мировоззренческого субстрата, о котором говорилось выше, была усложнена еще и начавшимися вскоре широкими контактами с материковой культурой.

К периоду создания тех песенно-поэтических текстов, которые мы вынуждены считать первыми (поскольку они первые из сохранившихся в записи), вместе с письменностью в Японию приходят и иные плоды развитой китайской культуры, которая к V—VI вв. — начальному этапу активного китайского влияния на Японию — уже владела сложным идеологическим и религиозно-философским аппаратом. Здесь имеются в виду и древние слои мифологического мышления, и различные течения даосизма, конфуцианские книги и социопрактические изобретения и целый ряд буддийских школ.

История этих влияний и контактов находится за рамками исследования, с выбранного же угла зрения оказываются по преимуществу важными лишь некоторые обстоятельства и факторы, сопутствующие этой истории.

Пожалуй, нет ничего удивительного в том, что многие из заимствованных идей и принципов, произведшие своего рода революцию в японском менталитете, поначалу были восприняты на уровне мифологического мышления или в сфере ритуально-магической деятельности. Некоторые элементы этих систем привились на японской почве в качестве своего рода мифологем, вошедших в сознание и в практику песенно-поэтической словесности, срастаясь с местными мифопоэтическими структурами. О них, вероятно, необходимо сказать здесь же, не имея в виду сколько-нибудь подробных характеристик самих этих концептуальных систем.

По-видимому, прежде всего влияние китайской культуры выразилось здесь в том, что была воспринята в целом, нерасчлененно и не аналитически концепция Дао, саморавности природного универсума, космического полицентризма (см. также А.Грэм; Роули; Малявин; «Дао и даосизм» и др.). По-видимому, к даосской идее «освобождения сознания» японская культура была еще не готова, но ее носителям было достаточно легко

усвоить тесно связанный с мифологическим мышлением тезис о самодовлеющем космосе, смыслы которого требуют специфических усилий для постижения, но этот космос сопряжен человеку. Понятие Пути Неба—Земли было воспринято, вероятно, как некий более высокий уровень имеющегося мифологического сознания, обобщающий и абстрагирующий совокупность природных культов, да и родовых божеств, тогда еще нередко хранивших черты зооморфности, сливающихся с богами земледелия или берущих на себя их функции.

Даосские токи, по-видимому, помогали архаической японской культуре удержать богов «здесь и теперь», в языческом статусе, исключая трансцендентное и абсолютизирование.

При этом китайские концепции бытия практически не вошли в японскую словесность древности и средневековья в эксплицитном виде — скажем, мы не встретим здесь поэзии, выражающей пафос единения с Дао, следования естественной природе и т.п. Речь идет не только об отсутствии словесных деклараций такого рода, но и об отсутствии в ранней поэзии даосских цитат, если не считать натурфилософского иероглифического бинама Небо—Земля.

Японская натурфилософская школа, базирующаяся на учении об инь-ян и пяти элементах, восходит к правлению императрицы Суйко (592—628), когда в Японию корейским монахом были привезены свитки, содержащие сведения о календаре и «небесных письменах». При императоре Тэмму (673? — 686) была учреждена палата Онъёре, в обязанности которой входила гадательная практика, составление календарей, астрономия. Считается, что к середине эпохи Хэйан в японских представлениях о Пути инь-ян особое значение получил магический компонент. В период расцвета тайных мистических сект и разных буддийских школ каждому храму страны был придан специалист по инь-ян. Гадательная практика этого рода быстро распространилась в культуре и вошла в повседневную жизнь, особенно в низших слоях общества.

На раннем этапе проникновения в страну китайских натурфилософских идей фиксируется некоторое раздражение, связанное с распространением астрологии: так, в начале IX в. император Хэйдзё утверждал, что «необходимо, в соответствии с учениями древних, отбросить астрологические альманахи», поскольку разные гадатели расходились в выводах [цит. по Frank, 1958, с.35]. Однако к середине эпохи Хэйан астрология прочно утверждается в умах: встав поутру, человек должен был семь раз повторить название звезды года рождения, затем посмотреть в зеркало, после чего изучить календарь, чтобы узнать, благоприятен ли предстоящий день. Позже к имени звезды года

рождения присоединились еще небо, земля, четыре направления, начиная с севера, после чего надо было поименовать астральных божеств Дайсёгун, Тэньити и Тайхаку. Здесь стоит упомянуть мнение уже цитировавшегося Б.Франка, посвятившего японской астрологии специальное исследование. Согласно его разысканиям, перемещения астральных божеств считались невидимыми и не имели ничего общего с реальными астрономическими явлениями, тем более что в эпоху Хэйан наиболее распространявшиеся в культуре представления были связаны с астральными богами, спускавшимися с неба в определенное время и в определенных зонах территории, а не с движением наблюдаемых небесных тел.

Даосизм, как представляется, был заложен в раннюю японскую литературу, вырастающую из архаической словесности как один из ее слоев, при этом не как отрефлексируемый способ мироотношения или философская доктрина, и даже не как строй мысли. Скорее, он стал определять ее иррациональный строй, придав ей окраску мистериальной природности, выступил в роли вектора, или маркера, разных культурных сфер. Даосизм вкупе с архаическим менталитетом, по-видимому, удерживал мифопоэтические представления в условиях стремительной историзации и официализации раннего государства Ямато, адаптируя к новым условиям холистские, космологические, архаические натурфилософские принципы.

Примечательно, что когда основатели так называемой школы Национальной Науки (Кокугакуха) во времена позднего средневековья возрождали японскую древность, «чистый синтоизм», то их антижусианская полемика пользовалась в основном аргументацией древних даосов. Конфуцианские правила, провозглашали они, разработаны людьми, хоть и совершеннумудрыми, но с их ограниченной способностью мыслить, т.е. по словам, например, Камо Мабути, их концепции были искусственными построениями, тем самым заведомо не могли соответствовать даосскому Пути Неба—Земли (который в представлении Мабути, по-видимому, идентифицировался с «исконным» синтоизмом).

Китайские натурфилософские реалии как таковые чаще всего встречаются в цикле текстов *сэммё* (или *микотонори*) — указах древних правителей, имевших безусловное ритуальное назначение, — они изрекались самим правителем, наместником бога-первопредка, или назначенным от его имени придворным — в особом помещении дворца либо в храме, либо перед усыпальницей древнего правителя.

Здесь стоит упомянуть, что тексты *сэммё*, еще хранящие связь с мифопоэтическим миром древности, ввиду своей соци-

ально-пропедевтической функции в высокой мере идеологизированы и в них еще не в синкретическом, а скорее, в эклектическом виде соединены местные, архаические представления, а также отдельные комплексы даосских, конфуцианских и буддийских идей.

Японская культура в целом, как уже было сказано, восприняла даосизм как общий пафос мистериальной природности; в прикладном же, так сказать, отношении, были заимствованы различные приемы натурфилософской практики — учреждена палата инь-ян (Оммёдо), занимавшаяся гаданиями и предсказаниями. В народе более всего прижились даосские способы врачевания и мантическая техника: на уровне же императорского ритуала, как явствует из *сэммё*, были прежде всего усвоены представления, принятые в сфере китайской конфуцианской государственности. Вероятно поэтому в *сэммё* наиболее ярко проявилась концепция знамений.

В указе императрицы Сётоку (Кокэн) 16 дня 8-го месяца 1-го года Дзинго-Кэйун (767 г.) говорится: «Сего года, в шестнадцатый день месяца *минадзуки*, в час обезьяны, в юго-восточном углу [Неба] несомненно чудесные и восхитительные облака семицветные вперемешку встали и ввысь поднялись... Однако мы помыслили, что чудеса великие — благородные, удивительные, невиданные — в царствование государей мудрых за добродетель выпадают. Наши же добродетели вовсе не таковы, чтобы двигать сердце Неба—Земли, — так мы помыслили...» [Норито, *Сэммё*, с.175].

Довольно часто также носителями знаний становились мантические животные — черепахи, и однажды, как известно из летописи «Сёкунихонги», на панцире одной из них обнаружилось сразу десять иероглифов, сулящих благоденствие и преуспевание царствующему правителю. Аналогично в антологии «Манъёсю» читаем: «...Из неведомых земель чудо-черепаха приплыла, с письменами на спине, знаком вечных благ» (№ 90). (Этот текст относится к периоду строительства дворца в Фудзивара, куда в 694 г. по распоряжению императрицы Дзито была перенесена столица, прежде находившаяся в Асука.)

В том же указе есть другие приметы китайского влияния (в широком смысле слова), например отдельные изречения вроде «Небо тьму вещей покрывает и питает, ласкает и жалеет», однако, пожалуй, этим дело и ограничивается, если говорить о конкретном словесном воплощении таких концепций. Если же пытаться судить в целом, то, пожалуй, даосизм, тесно связанный с древними китайскими верованиями, придал японскому архаическому менталитету весьма характерную и стойкую окраску. В отличие от конфуцианства, предложившего Японии

целый набор конкретных социокультурных структур и подструктур, даосизм скорее оказался в средостении между ними или стал чем-то вроде субстанции, служащей для «связности» этих структур. Здесь, пожалуй, уместна метафора немецкого эстетика Берне: «На картину наброшен флер, мы пытаемся поднять его, чтобы разглядеть картину, — оказывается, что флер нарисован на самой картине».

Конфуцианское влияние, разумеется, отражено в ранней словесности и подробнее, и глубже. Поскольку были переняты китайские институты государственности, принципы устройства города, структура дворца и двора, юридические установления, система образования и т.д., конфуцианские принципы социокосмического устройства гораздо прочнее укоренились в культуре, хотя тоже не в оригинальных формах и с принципиальной неполнотой. Например, в Японии, с ее приверженностью генеалогическим ценностям, связывавшим представителей рода с мифологическим первопредком, не привилась система государственных экзаменов, на которых родовитость могла быть потеснена дарованиями. Не утвердилась и концепция «мандата Неба», — хотя единожды в текстах *сэммё* правительница Кокэн (Сётоку) утверждает, что «если человек не подходит и пост не от Неба получил, то и толком дела вершить не может и впоследствии терпит крах. Поразмыслить над этим, и [ясно будет], что нельзя [этот пост] от людей получить или силой его оспорить. И вот, полагаем мы, что объявится человек, изволение Неба получивший, тогда он и назначен будет» (указ № 31 от 14-го дня 10-го месяца 8 г. Тэмпё-Ходзи — 764 г.). Однако такого рода утверждения — скорее редкое исключение (и явно неубедительное для современников, не раз затевавших заговоры и попытки дворцового переворота во время правления этой императрицы, ревностной почитательницы буддизма, получившей к тому же основательное конфуцианское образование).

Большое место в культуре заняла концепция *ко* (кит. *сяо*), долг почитания родителей, вполне согласовывавшаяся с местным культом предков. В Кодексе «Тайхо рицурё» были предусмотрены поощрения за моральные качества человека: «если провинциальному и уездному управлениям станет известно о почитательных сыновьях, послушных внуках, справедливых мужах и добродетельных женах, то следует сообщить об этом в Государственный совет, который докладывает государю. Если искренность такого поведения вызывает всеобщее восхищение, то следует выдать щедрое вознаграждение» [Свод законов, 1985, с.107].

В области словесности влияние концепций этого рода тоже, пожалуй, явственнее всего запечатлелось в текстах указов *сэммё*



(см. в специальном разделе), видимо, потому, что эти тексты, выражаясь в современных терминах, содержали нечто вроде философско-идеологических установок эпохи.

Однако же в «Манъёсю» очевиден численный перевес тех песен, в которых именно родители выражают любовь к детям и тревогу за них, почитание же родителей в конфуцианском духе не составляет разработанной темы. Тоска по родителям чаще всего выражается в песнях пограничных стражей, насильственно разлученных с домом, при этом в таких песнях равноценен и мотив тревоги родителей за автора песни. Однако же, несмотря на местный колорит, само появление этой тематики в песнях связано с влиянием конфуцианства.

Практически нигде в песенно-поэтических текстах древности и раннего средневековья не отразилась концепция *цзюньцзы* — «благородного мужа» и его традиционных конфуцианских признаков. Вообще, сфера социальных отношений оказывается как бы стертой в поэтической сфере, за исключением панегирически трактуемого соотношения поэт—правитель, которое, как правило, принимает местную идеологическую окраску, т.е. трактуется в синтоистских терминах.

Концепции ритуала и музыки применительно к японской словесности сыграли, пожалуй, ту же роль, что и основные понятия даосизма, — они закрепили и подняли на более высокий и государственно значимый уровень функцию *рэй* (кит. *ли*, ритуал) и *гаку* (кит. *юэ*, музыка), санкционировав тем самым важнейшие компоненты народных обрядов.

Первая официальная ратификация *ли* и *юэ* в рамках имперского ритуала относится, по-видимому, к правлению императора Тэмму (правил в 673—686 гг.).

В указах *сэммё*, которые, безусловно, были наделены высочайшей юридической авторитетностью, этой теме посвящены два текста. В первом речь идет, в сущности, о сугубо конфуцианской концепции управления государством и достижении гармонии посредством ритуала и музыки. Однако культуре по-прежнему требовался местный мифологический или квазиисторический прецедент, чтобы вводить на сакральном уровне новый культурный компонент, пусть даже освященный престижной китайской традицией. Поэтому в 743 г., при учреждении ритуала понадобилась ссылка на деяния императора Тэмму, легенда о котором гласит, что, когда он во дворце в Ёсино играл на *кото*, у подножия горы явилась перед ним божественная дева и стала танцевать под музыку. Отсюда, по легенде, ведет происхождение танец *госэти*, впоследствии сопровождавший ритуал вкушения первого урожая и церемонию восшествия на престол. Легенда эта, по-видимому, в свою очередь, восходит к мифологи-

ческому сюжету об императоре Юряку [Кодзики, Норито, 1970, с.313—315].

В указе, о котором идет речь, от имени императора Сёму возвещается:

Согласно великому повелению государеву  
так изрекается:  
известились мы, что государь великий,  
мудрец, о коем молвят с трепетом,  
правивший великой странюю восьми островов  
из дворца Киёмихара в Асука [Тэмму],  
желая Поднебесную обустроить и выровнять,  
дабы между верхами и низами царили стройность и  
согласие  
и они без сдвигов резких покойно жили,  
помыслил божественной сутью своей,  
что надобно две вещи вместе учредить —  
церемонию и музыку,  
чтобы ровно и долго длились они,  
И тогда танец этот он начал и создал.  
И известившись о том, повелели мы —  
пусть как деянию непрестанному  
что вместе с Небом—Землей впредь передается и  
исполняется,  
наша принцесса наследная  
тому обучится и то усвоит,  
и перед государыней нашей почтительно исполняет.

В следующем указе говорится, что «сие деяние не просто забава, учит оно люд Поднебесной и правилу вразумляет, что для государя и подданных, родителей и детей». Пафос обоих текстов предельно ясен, однако в таком виде он не получает выхода в сферу словесности. Непосредственным свидетельством этого может служить набор из трех пятистиший, сложенных императрицей и воспроизведенных вместе со вторым указом, т.е. являющихся частью ритуала исполнения данного *сэммё*. Первое из них: «В стране Ямато, где небо так огромно, по изволению высочайшему я взираю на танец и думаю, как благолепно». Танка содержит архаический прием *макуракотоба* (*сорамицу*, эпитетальное клише к слову «Ямато») и, вероятно, носила определенный музыкальный характер, отличавшийся от исполнения самого указа ввиду разности ритуальных функций. Здесь происходит нечто вроде смены регистра — музыкального, лексического, семантического. Как это сформулировано у Сакаи Тадао, в японском конфуцианстве и даосизме просматриваются символические формы китайской культуры, основная же система базируется на архаическом *синто* [Sakai, 1976, с.1].

Из сферы буддийских реалий, как известно, прежде всего в поэзию попадает понятие бренности мира и преходящести жизни. По-видимому, эта идея (яп. *мудзэ*) показалась притягательнее других оттого, что она давала принципиально новую оценку и придавала иной смысл циклическим изменениям природы и человеческой смертности, ранее тоже осмысляемой в природных терминах и объясняемой перемещением в пространстве. Это архаическое осмысление буддийского *мудзэ* занимает в поэзии гораздо большее место, чем принято считать. Взять, например, знаменитые lamentации о быстротечности жизни Яма-ноэ Окура, одно время жившего в Китае. Из его *нагаута*, которые считаются ярким свидетельством влияния, явствует, однако, что идея преходящести связана для него, во-первых, с давно известными изменениями фаз луны («луна, светящая на равнине Неба, бывает то полной, то ущербной»), во-вторых, с сезонными метаморфозами растений («деревья на горах с приходом весны цветут и источают аромат, с наступлением осени покрываются росой и инеем, под ветром осыпаются алые листья»). Приводится и аналогия с человеком: «алый цвет [лица] сходит, волосы, черные, как тутовые ягоды, изменяются», — очевидно, что человеческие изменения здесь сродни природным (Манъёсю, № 4160). Буддийский концепт в таких песнях стимулировал преимущественно эмоциональную сферу — привычные закономерности природного цикла начали осмысляться и переживаться как источник печали, другими словами, произошли первые сдвиги в области психологии этноса, переходящего в иную систему психоментальных координат при сохранении ряда прежних постоянных признаков.

С началом вычленения индивидуального сознания из коллективного идея жизни отдельного человека как звена в жизни рода оказалась, вероятно, не вполне удовлетворительной. Однако, хотя буддизм нес индивидууму свою сотериологию, она, видимо, ощущалась поначалу чужеродной и вызывала элегические сожаления, — быть может, объясняемые отсутствием альтернативной возможности спасения внутри автохтонной синтоистской традиции. Концепция же перерождений в «Манъёсю», в сущности, не занимает никакого места, если не считать в высшей степени скептических песен Отомо Табито (см. также [Глускина, 1979, с.147—168]).

Поскольку в VII—VIII вв. был уже почти повсеместно принят буддийский обряд кремации, распространенным песенным мотивом, функционально схожим с архаическими мифологемами, стал дымок погребального костра, наложившийся на поэтическое клише «дымка тумана» (*касуми*). Под воздействием архаической системы представлений оказалось, что в такой

дымке или облачке можно было увидеть облик усопшего. Очевидно, что здесь также имеет место перенос архаических верований на конкретику буддийского обряда.

Необходимо, однако, сказать, что конфуцианские, буддийские, даосские заимствования встречаются, в основном, начиная с «Манъёсю», а в древнейших песнях «Кодзики», «Нихонги» и «Фудоки», отражающих, по-видимому, наиболее раннюю стадию из зафиксированной песенно-поэтической практики, архаический менталитет воспроизведен сравнительно неприкосновенным.

Итак, архаическая система мироздания, представленная разными культурно-этническими типами и включившая в себя ряд заимствованных элементов (наделив их на первых порах тем же мифологическим статусом), легла в основу раннего песенно-поэтического творчества.

В этом культурном контексте и происходило становление разных видов народных обрядов и ритуалов, проводимых при дворе, а также ритуально-магических текстов, интегрированных в структуру ритуала.

Приведенные здесь соображения выражают общие представления автора о роли инокультурных влияний на становление текстовой деятельности в древней и раннесредневековой Японии, конкретное же развитие эти положения получают в последующих главах работы по мере развертывания материала.

---

## ГЛАВА ВТОРАЯ

### Ритуальные тексты раннего государства Ямато

В круге ранних текстов японской литературной истории можно выделить три типа песен, являющихся сугубо ритуальными по функции, специфике стиля и условиям исполнения. Сам факт их оформления и записи, безусловно, связан с культурными преобразованиями, начавшимися в V—VII вв., и, естественно, легко возводится к китайскому влиянию. Однако язык и топика текстов по большей части, насколько можно судить, несут следы автохтонности.

Речь идет о 1) молитвословиях, обращенных к синтоистским богам, (*норито*); 2) указах древних императоров (*сэммё*, *микотонори*), а также о 3) песнях *ооута*, исполняемых во время ритуала *кагура*.

Совокупность ритуальных текстов, как правило, содержит набор особых признаков, отличающих ее от других текстов поэтической системы. Разумеется, это соображение применимо к такому периоду существования словесности, когда вырабатывается ряд текстов, служащих исключительно для целей ритуала и коммуникации с божествами и специально как таковые маркируемых культурой.

В предыдущей работе автора (Норито. Сэммё. Памятники письменности Востока, ХСVII. М., 1991) дается перевод этих двух типов текстов, комментарии к ним и вступительная статья к публикации памятников, в которой трактуются мифологический, исторический и поэтологический аспекты *норито* и *сэммё*. Здесь мы приведем те сведения и выводы, касающиеся этих текстов, которые представляются существенными в свете заданной проблемы исследования и характеризуют соотношение мифо-ритуальной сферы и области становления ранней японской словесности.

#### Тексты *норито*

Молитвословия *норито*, за небольшим исключением, входят одним из пятидесяти разделов в «Процедурный кодекс Энгис»

(Энгисики, 905—927 г.); указы *сэммё*, относящиеся к правлению разных властителей древней Японии, разбросаны по свиткам исторической летописи «Продолжение записей о Японии» (Сёкунихонги, 797 г.).

Будучи ритуальными по характеру и назначению, эти тексты во многих своих повторяющихся формулах, безусловно, сохраняют определенные черты архаического мировоззрения и адекватных ему речевых структур, достаточно давних с точки зрения истории языка.

Обе эти разновидности текстов резко отличны от ранних японских стиховых форм и представляют собой своеобразные и уникальные образцы японской словесности, с особыми стилистическими характеристиками, которым не отыскивается аналогов в современной им и последующей истории японской литературы. Условно говоря, их можно отнести к ритмической прозе с синтаксическими параллелизмами, ритмическими контрапунктами эпитетов, созвучиями зачинов и т.д. Это особый строй литургических текстов, удержавших ранние формы мировидения и мироотношения, связанные с тем набором архаических верований и культов, который впоследствии был оформлен в понятие синтоизма.

И в то же время *норито* составляют особую область словесности, хранящую богатства древних смыслов и мифологических метафор мира. Кавабата Ясунари, выдающийся японский писатель XX в., в 1932 г. писал в статье «О литературе»: «После „Повести о Гэндзи“ и „Записок у изголовья“ больше всего в японской литературе меня поразили *норито* и *сэммё*. Если бы только я в самые ранние годы прочел *норито* и *сэммё*, с которыми познакомился лишь потом, в старших классах школы, мои собственные книги, верно, стали бы значительно больше...» [Кавабата, 1966, с.137].

В совокупности эти две разновидности имперского ритуала воссоздают то архаическое единство, которое можно назвать социокосмическим пространством. В этом пространстве заданы определенные правила поведения, представления о связи явлений, общие закономерности мира и человеческой жизни. Своды текстов *норито* и *сэммё* дают представление о социокосмических универсалиях японской древности, и их мифопоэтический строй, уже прошедший раннюю стадию историзации, служит одним из важных мировоззренческих ориентиров для исследования социальных, исторических и художественных явлений последующих эпох японской культуры. Кроме того, в этих памятниках возможно черпать и материал для реконструкций хотя бы отдельных черт того языческого мира, какой представляла собой Япония до начала мощного материкового влияния.

О близости *норито* и *сэммё* писал еще Н.А.Невский: «по своему языку *норито* ближе всего стоит к древнейшим императорским манифестам, из которых первый датирован концом VII века: можно предположить, что и первая редакция *норито* относится к тому же веку, хотя происхождение их, несомненно, восходит к еще более отдаленной эпохе, определяемой как эпоха родового строя с известным упрочением власти вождя союза родов — патриархального царя» [Невский, 1935, с.17]. Не исключено при этом, что *норито* начали функционировать в культуре раньше, чем *сэммё*. Эти тексты, имеющие заклинательный характер, в некоторых своих слоях наделены высокой способностью к консервации и по ряду признаков соотносятся с гораздо более ранним состоянием языка и культуры, чем десятый век и даже восьмой. В некоторых японских работах отдельные фрагменты этих текстов осторожно датируются V—VI вв. По данным лингвистических исследований С.А.Старостина, разработавшего оригинальную методику датировки текстов, *норито* по языку старше, чем летописный свод «Кодзики» (начало VIII в.), и, согласно глоттохронологической датировке исследователя, могут быть отнесены к III—IV вв. — во всяком случае, по ряду фрагментов. Если эти выводы справедливы, тогда *норито* в круге ранних памятников японской письменной культуры вообще оказываются материалом, содержащим следы наиболее древнего состояния языка.

Вместе с песнями *кагура*, исполняемыми во время *камуасоби*, «игрищ богов», о которых говорилось выше, *норито* и *сэммё*, вероятно, составляют наиболее древний пласт в круге свидетельств об архаической культуре Японии, выраженных словом. В них явственно сохранился тот субстрат, на котором укоренились развитые учения Китая и Индии — даосизм, конфуцианство, буддизм — и который на протяжении всей истории вносил в адаптируемые учения и нововведения специфическую коррективу, придающую заимствованиям особый тон и колорит. Формотворческая роль этого субстрата сказалась и продолжает сказываться в самых разных областях духовно-практической деятельности японцев. *Норито* и *сэммё* помогают представить себе тот архетипический пласт, который отчасти стерт и уж давно перекрыт разного рода наслоениями.

Сикида Тосихару указывал, что виды *норито*, названные в «Кодзики», такие как *амацуноритогото* («небесные *норито*») и *футоноритокото* («грузные слова *норито*»), представляют собой одно и то же понятие, а именно изречение (*нори*) воли богов, явленной в гадании, поскольку, как явствует из ряда текстов, *нори* проступает в узоре (яп. *ая*, кит. *вэнь*), т.е. рисунке, появляющемся на раскаленных лопатках оленя или панцире

черепahi при гадании. Этот узор проявляет некое имя — божества или человека, то есть сообщает табуированное, запретное знание об имени, назвать которое означает привести в действие силы духов. В самом деле, в «Манъёсю» отыскивается немало подтверждений этой точке зрения, например, слово *нори* встречается в песне: «на восьми десятках скрещений дорог,/ где пребывает душа слов «*котодама*»,/ спрошу, увижусь ли с милой;/ на гадании ввечеру,/ и гадание верно скажет (*ура маса-ни нору*)» (№ 2506), и т.д.

*Норито* составляют 8-й свиток «Энгисики», в других же разделах памятника даются списки праздников (слово *мацури* переводится как «праздник» согласно установившейся традиции, хотя вернее было бы «обряд», «действие»), списки имен богов по храмам, перечни аксессуаров церемонии, порядок подготовки жертвоприношений и число ответственных за него священнослужителей и чиновников. До мельчайших деталей, в жанре инвентарных списков, перечисляются продукты питания и одежда для жрецов, прибывающих в столицу из провинции, чтобы затем провести церемонию в своем храме и поднести императорские дары богам.

Исследовательница «Энгисики» Ф.Г.Бок приводит примечательный документ — письмо-трактат «Икэн дзюникадзё» («Мнение из двенадцати пунктов»), в 914 г. представленный императору Дайго. Его автор, Миёси Киёюки, бывший в чине *санги* (советника), пишет: «...священники обязаны произвести в Управе Дзингикан очищение и освящение даров, а затем почтительно перенести их в собственные храмы. Однако даже в присутствии высоких особ они хватают шелк из жертвоприношений и прячут у себя за пазухой, выбрасывают рукоятки копий, оставляя себе только наконечники, открывают бутылки со священным питием и осушают единым глотком. Воистину, никто не выходит из Управы благочиния, сохраняя жертвоприношения в целости! А со священными конями и того хуже. Торговцы за воротами тут же покупают их всех и уводят. Как же тогда боги, которых мы прославляем, могут принять эти подношения? А если они не примут подношений, как можем мы ждать процветания и изобилия?...» [Воск, 1970, с.14]. Негодование Киёюки принесло ощутимые результаты — репертуары и реквизиты церемоний были строго регламентированы, а сам он был включен в число составителей «Энгисики».

В связи с процессом становления обрядовой практики и имперского ритуала, разумеется, необходимо вновь констатировать двойное влияние Китая (нередко через Корею) — помимо стихийных заимствований и культурных контактов разного времени шло и сознательное копирование, разумеется, *mutatis mu-*



tandum. Главными ориентирами для регламентации обрядов и разных аспектов государственной ритуальной практики были китайские книги ритуалов «Чжоули» и «Лицзи», откуда были почерпнуты основные принципы придворного ритуала, наложенные на разнообразные местные культы, возникшие в далекой древности, хотя эти культы в предысторические времена, возможно, тоже испытали отдельные воздействия материковой культуры. Естественно, не исключается возможность и конвергентного развития отдельных культов.

Оригути Синобу, классик японской этнографии, предложил свою оригинальную классификацию *норито* по группам. С его точки зрения, ранее в разных областях страны имели хождение самые разные виды *норито*, впоследствии утраченные. В *норито*, исполняемых в дворцовых ритуалах, сохранились древнейшие слои, однако они восходят лишь к узкой и определенной части ритуальных текстов предшествующих эпох. Кроме того, существовали такие фрагменты *норито*, которые исполнялись, но не были зафиксированы письменно, и вполне вероятно, что именно они и были словами, идущими от богов и изъясняющими их волю. Эти слова, называемые «небесные *норито*» (*амацуно-ритогото*), сохранялись, например, в *норито* к празднику усмирения огня, но опущены в остальных, а также отсутствуют в песнях *кагура* и *нагаута* «Манъёсю».

Жрецы рода Накатоми, по мнению Оригути, говорят от имени императора, получив приказ (*микото мотитэ*) от богов-предков, воплощением которых император предстает в системе ранних верований.

Жрецы рода Имибэ, по Оригути, произносили не божественное повеление (*нори*), а *эгото*, которое было своего рода ответом на *норито* и означало изъявление повиновения императору от главных родов страны. Силой *эгото*, по Оригути, дух клана выражал согласие на подчинение душе (*тама*) императора, и таким образом он становился частью этой души, а император — распорядителем духов разных родов и тем самым всех своих вассалов. Т.е. в понятие *эгото* Оригути включает всяческие выражения преданности, обеты (*укэи*) и пр. [Оригути, 1955, т.3, с.252—254].

В *норито* «Энгисики», как уже сказано, два эти типа смешаны и инверсированы, поэтому схема Оригути, при всей ее логичности и стройности, является в большой мере гипотетической. Оригути выделяет еще и третью разновидность текстов, инкорпорированных в *норито*, — *иваигото*, связанных с традиционной функцией Имибэ. Эти тексты связаны с понятием *иму* — «очищать», «усмирять». Ритуалы, связанные с *иваигото*, осуществляются не по чьему-либо повелению, а в соответствии с

общественной функцией клана — усмирять духов (*икидама*) земли и гор, чтобы они пребывали в покое и не вредили людям.

Помимо зачина и концовки, содержащих апелляции к богам или слушателям, в композиции *норито* легко определяются еще два крупных блока: первый — изложение мифологического прецедента и истоков действия, второй — формулировка просимого и перечисление даров.

В ряде текстов, например, в *норито* к празднику успокоения огня, добрословии Накатоми и благопожелании богов Идзумо, мифологический прецедент имеет вид развернутого мифологического сюжета.

В остальных случаях мифологический сюжет редуцирован к одному только имени божества, хотя, по-видимому, ссылка на круг связанных с божеством мифологических мотивов тем не менее подразумевается. Существует и точка зрения, согласно которой *норито* до становления императорского ритуала были текстами номинационной магии в чистом виде, складываясь из имени божества и глагола *нору*.

Впрочем, поскольку текстам *норито*, несомненно, присуща полистадиальность, тем самым снимается и актуальность выбора более древней формы в целях их датировки.

### Обрядовая практика

Репертуар и последовательность отдельных действий во время обрядов, сопровождаемых чтением ритуальных текстов, — отнюдь не второстепенный, а может быть, и наиболее значимый фактор для исследования не только самой ритуальной деятельности, но и самих этих текстов, поскольку деятельностный, динамический аспект обряда, вероятно, можно считать определяющим как для становления обряда в целом, так и его текстовой сферы. Как пишет В.Н.Топоров, «ритуал выступает как более архаичное образование, чем миф. Его основы теснее связаны с биологическим и синтетическим, тогда как миф в большей степени ориентирован на культуру и аналитические процедуры». [Паремииологические исследования, 1988, с.44]. В другом месте тот же исследователь пишет: «При всех неясностях в этом вопросе только применительно к этой сфере можно с достаточным (хотя неокончательным) вероятием говорить о ритуальном происхождении языка, имея при этом в виду, что именно ритуал был тем исходным локусом, где происходило становление языка как некоей знаковой системы, в которой предполагается связь означаемого и означающего, выраженная в звуках» [там же, с.21]. Разумеется, исследуемый нами период никоим образом нельзя приравнять к этапу становления «предритуала», однако приведенная цитата свидетельствует о приоритете ритуальных

значений, в свою очередь задающих текстовые параметры, которые, впрочем, функционируя в принципиально иной семиотической сфере, скоро приобретают автономное развитие и образуют совокупность собственных культурных смыслов.

К сожалению, мы не располагаем достаточными данными о ритуальном поведении японцев в интересующий нас период, этнографических записей тогда не велось, однако существует, как уже говорилось, так называемый «Кодекс годов Энги», который, хоть и относится к первой трети X в., все же дает некоторое представление об обрядовых действиях эпохи Хэйан и, возможно, конца Нара. Некоторые данные для реконструкций предоставляют литературные произведения раннего Хэйана, а также материалы, собранные японскими этнографами конца XIX — начала XX в., и данные сравнительной этнографии.

Представляется важным продемонстрировать некоторые общие черты проводимых при дворе императора и нашедших отражение в «Энгисики» ритуалов, посвященных синтоистским богам, а также обнаружить некоторые различия, связанные со спецификой праздника, и, возможно, восходящие не только к заимствованиям из китайской ритуальной практики, но и к архаическим обрядам племен, населявших в древности Японские острова, и прежде всего к племени ямато.

Начнем с одного из главных праздников, открывающего обрядовый годовой цикл, первого в регистрах «Энгисики». Это праздник испрашивания урожая, *тосигои-но мацури*. Праздник ставил целью испрашивание урожая нового риса и процветания императору, через богов-предков также связанному с божеествами риса, и был адресован, как значится в «Энгисики», многочисленному сонму божеств, насчитывавшему 3132 бога. Это был первый ритуал, открывающий сельскохозяйственный годовой цикл (в настоящее время он проводится в 17-й день 2-й луны). Текст *норито* читался сначала при дворе, а затем в других храмах страны.

По-видимому, ритуал испрашивания урожая наложился на ряд давних местных магических обрядов — например, ритуального бросания зерен риса в воду ранней весной, перед началом сева, но в целом, надо думать, он складывался под китайским влиянием.

Эта церемония называется также *кинэнсай* (будучи прочитана по китайским чтениям), и понятие *кинэн* (кит. *сынъянь*, вознесение жертв с целью испрашивания урожая) встречается в «Шицзин», «Лицзи» и других древнекитайских текстах. Есть свидетельства, что уже в глубокой древности в Китае сооружалось специальное святилище, где ван совершал приношение жертв богам, чтобы обеспечить будущий урожай.

По данным Л.С.Васильева, в Китае приносились в жертву главным образом лошади и быки определенной масти и возраста, в ритуалах рангом ниже — бараны, свиньи, собаки и куры [Васильев, 1970, с.73]. Устойчивый набор жертвенных животных для северных районов Восточной и Юго-Восточной Азии — бык, баран, петух; для южных — бык (или буйвол), свинья, собака, курица [Стратанович, 1978, с.42]. Бык, стоящий в этих списках на первом месте, в японских *норито* отсутствует. Затруднительно также определить пол жертвенных животных, возможно, что имелась в виду, например, курица, а не петух.

В Китае в ритуале Малых заклятий белый цвет животного означает «солнечную масть». В текстах *норито* в списке жертвенных животных нигде не встречается бык, в отличие от Китая, где он является одной из наиболее частых жертв. Тем не менее, жертвенные животные, упомянутые в *норито*, составляют половину списка китайских шести пород скота — лошадь, корова, баран, курица, собака, свинья [Древнекитайская философия, 1973, с.319].

У корейцев центральной фигурой в обрядах начала сельскохозяйственных работ также была лошадь. Как пишет Ю.В.Ионова, «лошадь, особенно белой масти, была жертвенным животным. В корейской летописи «Самкук саги» рассказывается, что в середине VII в. танский император установил добрые отношения с правителем Пэкче. Для скрепления союза, «заколов белую лошадь, произнесли клятву» [Ионова, 1970, с.155].

Культ лошади в Японии был преимущественно развит на южных островах, население которых чаще входило в контакт с обитателями Южной Кореи. Янагита Кунио усматривал в некоторых чертах этого культа следы тотемизма.

Мифологическое обоснование и истоки перечня даров, состоящего из коня, вепря и петуха, приводятся в «Когосюки», кратком мифологическом своде, составленном священником Хиронари из рода Имибэ около 807 г.: «В давние времена, в эру богов, бог Оотокону-си-но ками, Бог—хозяин земли (дна) возделывал землю и кормил крестьян мясом. Однажды на его поле пришел сын Митоси-но ками, бога урожая, и во время пира стошнило его. Вернувшись, он обо всем рассказал родителю. Бог Митоси-но ками разгневался и наслал на то поле саранчу. И стрелки ростков вдруг повредились и высохли, стали подобны мелкому бамбуку. Тогда бог Оотоконуси совершил „плечом гадание“ (птицей ситото) и „локтем гадание“ (теперь это „колесо очага“ или еще „гадание по рису“), чтобы вызнать гаданием причину. И оказалось — это Митоси-но ками порчу наводит, и чтоб гнев его утишить, надо ему поднести белого вепря, белого

коня, белого петуха. И когда в соответствии с поучением этим вознесены были моления, бог Митоси-но kami отвечивал: „Да, воистину, мое это сердце [причиной]. Возьми стебель конопляный, катушки сделав, на них намотай, и травой этой изгнание соверши. Небесной травой толкающей вытолкни, птичьим веером развей. И если все же [саранча] не уйдет, то все это на быке отвези к дамбе полевой, прибавь сделанное в форме мужского стебля — это и есть причина его гнева, — зерна коикса, плоды перечного дерева, листья ореха, и с солью все это на меже кучками выложи“, — так поведал. Сделал [Оотоконуси-но kami], как его наставили, и стрелки ростков вновь загустели, злаки полевые стали обильны, и вот потому теперь в Дзингикан — управе благочиния — Митоси-но kami подносят белого вепря, белого коня, белого петуха» [Синтэн, 1936, с.908—909].

Важное место в этом и других ритуалах «Энгисики» и соответственно в текстах занимает «питие священное». Разумеется, в других странах восточноазиатского ареала такие жертвоприношения зафиксированы и в более давние времена. Применительно к Китаю приношение вина упоминается уже в «Лицзи» [Древнекитайская философия, 1973, с.102], при этом в японском обряде бутылки выставляются в ряд, что соответствует еще чжоуским установлениям [Комиссаров, 1979, с.91].

Подготовка участников ритуала требовала трех дней «грубого очищения» (*араими*) и одного дня полного (*моноими*). За 15 дней до праздника восемь человек из священнического рода *имибэ* совместно с мастерами по металлу и дереву готовили весь реквизит, из столичного округа доставлялся петух, из других мест кабан (вепрь) и кони. Кони поступали также в оба главных храма Исэ и в 22 храма богов риса, а также в храмы богам Такамимусуби, Оомия-но мэ, богов горных подъемов и «мест разделения воды».

Жертвы приносились в зависимости от божеств, которым предназначались, возложенными на столики или же на циновки под столами, быть может, воспроизводя деление на богов небесных и земных, приводимое и в текстах *норито*.

В «Энгисики» подробно регламентирован и сценарий действия, с особым вниманием к ориентации участников по странам света, например: «жрицы *камунаги* занимают места у входа. Начальники управ (*гункан*) входят через Южные ворота и занимают места в Южном здании. Они обращены лицом к югу, а рядовые служители — к востоку. *Камубэ*, ведя за собой *хафурибэ* и других, входят и встают во дворе к югу от Восточного здания...» [Синтэн, 1936, с.1007—1011].

При этом, чем выше ранг участника церемонии, тем ближе он оказывается к северу, — под влиянием китайской традиции, север в ритуале почитался как зона наивысшей сакральности, поэтому и японский император помещался на севере, лицом к югу.

Сравнительно поздним можно считать дворцовый ритуал, посвященный божеству Ооими (букв. «великое освящение»). Это имя встречается впервые в «Нихонсёки», в разделе об императоре Тэмму, где говорится, что император послал гонцов вознести хвалу богу Ооими у слияния рек в Хиросэ.

Праздник посвящен богине еды, и следы культа этой богини сохранились в сельской местности до наших дней. Ее именуют в разных местах по-разному (возможны контаминации с другими локальными божествами) — Угадзин, О-ука-сама, Ога-но ками и т.п., часто отождествляют также с божествами земледелия. Праздник этой богини ныне отмечается до и после Нового года: пекутся рисовые лепешки, по форме напоминающие сердце или овал, в дар этому божеству; иногда приношение совершается в задней комнате дома (амбара). Этот обычай распространен от Тохоку до Сикоку. Божество еды в настоящее время контаминируется также с одним из богов счастья Эбису-дайкоку и богами кухонного очага.

Функционально или теонимически сходные божества встречаются в мифологических сводах. Согласно «Кодзики», хтонический бог Сусаноо, ставший причиной сокрытия богини солнца Аматэрасу в Небесной пещере, «изгнан божественным изгнанием» и просит еды у богини Оогэцухимэ. Та вынимает яства изо рта и носа и начинает стряпать, но Сусаноо, решив, что она хочет испортить еду, убивает богиню. Из головы убитой Оогэцухимэ рождаются шелковичные черви, из глаз — рис, из ушей — просо, из носа — красная фасоль, из гениталий — пшеница, из зада — соевые бобы. Связь божества пищи с Сусаноо подтверждается и в другом месте «Кодзики», где в числе детей, рожденных Сусаноо от Камуооити-химэ, называется Ука-но митама-но ками («божество священной души еды»). В «Нихонсёки», в сходном мифологическом сюжете действует божество пищи Укэмоти-но ками, достающее изо рта рис, рыбу и мясо. Лунное божество Цукуёми убивает Укэмоти-но ками, и из ее головы рождается домашний скот, из лба — просо, из бровей — шелковичные черви, из глаз — сорная трава, из живота — рис, из гениталий — пшеница, соевые бобы и красная фасоль.

В рамках этого обряда встречается поднесение жертвенных предметов в виде так называемых «пятицветных вещей». По мнению Такэда Юкити, это изделия из грубого шелка, по-

крашенные в пять цветов — красный, голубой, желтый, белый, черный [Кодзики, 1970, с.397]. Пять цветов, разумеется, заимствованы из Китая, где еще в древности основными цветами считались сине-зеленый (до очень темного), желтый, багрово-красный, белый и черный [Древнекитайская философия, 1973, с.345]. В.Эберхард возводит происхождение пятицветной эмблематики жертвоприношений к легенде о Цюй Юане: жертвы реке, куда он бросился, не были приняты, пока рис не перевязали пятицветным шелком [Эберхард, 1981, с.71].

Особый интерес в свете настоящего исследования представляло собой празднество богов ветра в Тацута, проводившееся в четвертый день четвертого и седьмого месяца. В разделе «Имена богов» в «Энгисики» говорится: «В Тацута пребывают два бога — Амэ-но михасира и Куни-но михасира (Священный столп Неба, Священный столп земли)». В «Нихонсёки» бог ветра — Синатобэ-но микото, в «Кодзики» — Синацухико-но ками, рожденный от пары первопредков Идзанаги и Идзанами, возведших «священные столпы» на острове Оногоро. Церемонии по усмирению бога ветра издавна проводились, помимо храма Тацута, в храме Хиросэ, в одном из храмов священного комплекса в Исэ, в храме Асо на Кюсю и др.

Ветер, разумеется, имел различные коннотации в рамках космологического мировоззрения. Особенно дурным и опасным считался ветер, дующий с северо-запада (так называемый *тамакадзэ* — «злой дух-ветер»). Янагита Кунио делал отсюда вывод, что именно в связи с понятием *тамакадзэ* храмы Тацута и Хиросэ были учреждены на северо-востоке от столицы. Представления о дурном ветре с запада и северо-запада были широко распространены в древнем Китае.

Ветер считался также средством передвижения богов — во время «божественного сбора» в начале месяца *каминадзуки* («месяц без богов», десятый месяц по лунному календарю, когда боги собираются на совет на берегу реки Амэ-но Ясу-но кава).

Магическим предметом, имеющим власть над ветром, в дальневосточном ареале был веер, особенно круглый, связанный с солярным культом. Поднимая ветер, на котором передвигаются боги, можно было вызвать самих богов. Веер как ритуальный предмет (*торимоно*) держали в руке *камунаги* во время празднеств *кагура*; с помощью веера, возбуждающего ветер, можно было, как пишет Канаи К. со ссылкой на Янагита Кунио, несколько раз в день вызвать заход и новый восход солнца, что описано в отрывках «Фунай фудоки». Веером, через посредство ветра, как сказано в «Тайхэйки», вызывали и луну [Канаи, с.16].

В принципе классификация ветров была, по-видимому, разработана в ранней культуре достаточно подробно. Например, Минамото-но Санзёри в своем трактате об искусстве поэзии (первая треть XII в.) пишет: «...названий ветров, как видно, много... Есть ветер, называемый *коти*, это ветер с востока. Есть именуемый *аю*, тоже восточный. Ветер *анаси* — чаще всего северо-западный. *Синадо* — как раз тот, что упоминается в церемонии великого изгнания скверны, совершаемой жрецом Накатоми. Есть ветер, именуемый *хиката*, это ветер юго-восточный. Ветер сердечных связей, о нем поется в песнях *саибара*. Его воспевают, когда хотят встретиться с девушкой. Есть ветер, называемый *синово фубуки*, о нем тоже поют в песнях *саибара*. Есть ветер, дующий сверху вниз, с пика горы к подножию. Есть ветер *когараси*, в начале зимы он сдувает листья с деревьев. Помимо названных существует еще множество имен ветров, но о них не поют в песнях, поэтому они здесь не приводятся» [Нихон кагаку тайкэй, т.1, с.155].

Особое место занимает ритуал, именуемый как великое изгнание скверны в последний день месяца *минадзуки* (*Минадзуки-но цугомори-но оохараэ*), — обряд, по-видимому, имеющий весьма архаические корни, являющийся образцом экзорцизма и отразившийся во многих текстах, в том числе поэтических, раннего и классического периода.

Эта церемония ко времени составления «Энгисики», вероятно, стала уже имперским ритуалом, т.е. ставила целью очищение и изгнание скверны в рамках всего государства и проводилась регулярно, дважды в год; ранее ритуал очищения, видимо, не был периодическим и происходил в определенных случаях — после смерти императора, в случае каких-нибудь стихийных бедствий и т.п.

Текст *норито* к этому обряду имеет ярко выраженный юридический аспект, регулирующий различные сферы жизни — от хозяйственной до интимной.

Основное понятие, проходящее через этот ритуал, — скверна разного рода и в разных обличьях. В японской мифологии понятие скверны связано с мифом об осквернении Идзанаки в стране мрака Эмицукуни, а ритуал *оохараэ* — с его последующим очищением. Скверна, таким образом, проистекает от соприкосновения с иным миром, смертью, болезнями, уродством, нарушениями разного рода табу. Обряды очищения и изгнания скверны проводились и при дворе, и в народе, выступая подчас под самыми разнообразными названиями. Приведем отдельные примеры ситуаций, порождающих скверну. В «Нихонсёки» описывается, как во втором году Тайка, при императоре Котоку, некто был послан по государственным делам в провинцию. На



обратном пути, выполнив миссию, этот человек внезапно скончался прямо на дороге, и жители окрестных семей потребовали от его спутников, чтобы они совершили очищение, более того, востребованы были его друзья, которых тоже принудили пройти обряд, а младший брат покойного должен был потом, покидая место смерти брата, уходить, ни разу не оглянувшись. В ряде случаев, если посланец дворца по дороге готовил еду на огне, то жители близлежащих домов обычно настаивали на церемонии очищения, потому что произошло осквернение огня (нечто сходное мы видим в мифе об Идзанами, попавшей в страну мрака, Ёми-но куни, — она не может вернуться в мир живых, потому что уже вкусила еды в стране мрака, — вероятно, действует запрет на принятие пищи и использование огня вне рамок своего социума). Если гонец от двора оставлял по дороге уставшую лошадь в крестьянском доме и заходил за ней на обратном пути, то часто ее под разными предлогами не возвращали, опасаясь скверны (иногда, видимо, и чтобы оставить лошадь себе). Чтобы упорядочить это положение, в годы Тайка был издан императорский указ, регламентирующий обряды очищения и изгнания скверны. Неоднократны упоминания обрядов изгнания скверны в «Манъёсю»: по-видимому, во многих случаях они совершались придворными по собственному почину, нередко для этого призывался служитель из палаты инъ-ян (*онъёдзи*) или жрица *камунаги*. Так, в «Исэ-моногатари»: «послал он за *онъёдзи* и *камунаги*, чтобы они совершили действия очищения — чтоб любовь прошла» (Исэ-моногатари, № 64). В «Записках у изголовья» Сэй-сёнагон описывается, как ведунья нарезает бумагу на полоски и прикрепляет к расщепленному бамбуку.

В «Сёкунихонги» говорится о фигурках для обряда *оохараэ* наряду с «развязыванием веревки» и «разбрасыванием риса», служащих целям экзорцизма. Фигуркой надо потереть о тело, скверна перейдет на фигурку, которую затем пускают плыть по воде. Развязывание конопляной веревки, как и разбрасывание риса, означает избавление от скверны.

Официальная церемония экзорцизма *оохараэ* кратко описана в кодексе «Дзингирё». Надо думать, что в ряде черт этот обряд испытал китайское даосское влияние, тем более, что в его сценарий входило и исполнение заклинания при поднесении мечей, принадлежавшее, по всей вероятности, роду иммигрантов.

Праздник усмирения огня (*хосидзумэ-но мацури*), как указывается в «Энгисики», проводился в четырех углах дворцовой территории, следуя после праздника пиров на дорогах, который, в свою очередь, начинался после великого изгнания скверны. Таким образом, все эти три праздника проводились в последний день шестого и двенадцатого месяца или же день назначался по

гаданию. В роду Урабэ сведения о магическом обряде усмирения огня передавались по наследству. Цугита приводит отрывок из тайных записей Урабэ, раздел Дзюсуйтинкасики («Церемония магического усмирения огня водой»), где говорится о том, в каком порядке на столике с восемью ножками раскладываются подношения (стол при этом полагалось ставить во дворе). «Затем, выйдя вперед, совершить поклонение четырем сторонам света с той стороны, какая соответствует тому времени года, и погасить костры во дворе, усмирив их, бия солью и водой. В помощники взять женщину, не имеющую в это время лунного истечения. Сначала подносить шелк, потом морские дары (от богов справа), потом речные дары (от богов слева), постепенно выставлять бутылки и прочее. Потом встать и, согнувшись, поклониться, вниз склониться, опять стоя поклониться и опять вниз склониться, всего четыре поклона. После этого хлопнуть в ладоши дважды, прочитать *норито*, как оно дано в «Энгисики», потом, когда помощник принесет подношения *нуса*, их, немного отступив, принять и восставить так: слева-справа-слева, слева-справа-слева, слева-справа-слева, четырежды поклониться и положить *нуса* на стол...» [Цугита, с.334—335].

Согласно мифам «Кодзики» и «Нихонсёки», Идзанами, родив бога огня, опалила лоно и удалилась в страну мрака Ёми. В версии *норито* она возвращается ненадолго обратно, чтобы оставить на земле средства для защиты от огня. Этими средствами (детьми-божествами), ею рожденными, были, как сказано в *норито*, «Мидзу-но ками, бог водяной, тыква-горлянка, водоросли речные и Ханяма-химэ». Тыква и водоросли отсутствуют в мифе о рождении бога огня в «Кодзики» и «Нихонсёки», а божества воды и глины встречаются как в «Кодзики», так и в целом ряде версий «Нихонсёки», в одной из них есть и тыква: «Затем был рожден бог огня Кагуцути. Тогда Идзанами-но микото из-за Кагуцути обгорела и скончалась. Когда она умирала и лежала, родились божество земли Дева-Глиняная гора Ханяма-химэ, божество воды Мидзуха-но мэ и небесная *ёсадзура* (род тыквы)» (Синтэн, с.185). Тыква, видимо, использовалась для черпания воды — в сельской местности такой способ применялся вплоть до XX века и в Японии, и в Корее.

Что касается речных водорослей (*кавана*), то из-за их питательности водой по крайней мере до 30-х годов нынешнего века было принято обматывать ими саженцы деревьев. Цугита полагает также, что узор, имитирующий речные водоросли, в дворцовой архитектуре выполнял роль оберега от пожара [Цугита, с.344].

Ритуал пиров на дорогах (*митиаэ-но мацури*) состоял в подношении угощения и даров духам на скрещенных четырех дорог

вокруг столицы, соответствующих четырем пространственным зонам. Молитвенные слова при этом обращены не к самим этим духам, а к божествам, которые должны воспрепятствовать их проникновению в город, и это дало Камо Мабути основание подозревать, что в эволюции действия произошел какой-то сдвиг. Цугита считает, что духи, о которых идет речь, — духи эпидемических болезней, приходящие из Ёми-но куни, — в «Энгисики» неоднократно упоминаются праздники угощений на четырех углах столицы, связанные с изгнанием духов болезней. Чума и холера проникали в Японию вместе с иноземными кораблями из Китая, Индии, Юго-Восточной Азии, и соответствующая церемония была направлена на изгнание скверны и демонов болезни, возникающих при контакте с «чужеземными варварами», связанными в представлениях японцев с иным миром «по ту сторону моря». Среди праздников по случаю такого рода назовем Праздник для богов на дороге гонцов из Китая, праздник для богов во время проводов чужеземца до границы, праздник препятствующих богов (*саэ-но kami-но мацури*).

Общую идею божеств, охраняющих проходы на дорогах от злых духов, ряд исследователей возводит к каменному веку, напоминая также об айнских каменных фаллических столбах, отпугивающих демонов на дороге.

Теперь перейдем к так называемому великому празднику вкушения первого урожая (*оониз-но мацури*), до настоящего времени являющемуся основным элементом церемонии возведения на трон нового императора.

В седьмой книге «Энгисики» это *норито* называется *амачуками-но ёгото* («благопожелание небесных богов»). Считается, что эта ритуальная формула читалась и во время *ниинамэ-но мацури* (праздника первого урожая) и *сэнсо дайдзёсай* (великого праздника вкушения урожая при возведении на трон). Более пространная версия этого *ёгото*, известная как *Накатоми-но ёгото*, благопожелание Накатоми, вошла в «Дайки», дневник Левого министра Фудзивара-но Ёринага, как запись ритуального благопожелания при восшествии на трон императора Коноэ (1142 г.).

«Энгисики» отводит особое место этому празднику, посвящая целую главу его подробнейшему описанию (в той его разновидности, которая сопровождает церемонию возведения на трон). В «Рё-но гигэ» устанавливается время церемонии — день зайца одиннадцатой луны, ранее, по-видимому, она проводилась один раз в правление какого-либо императора, при этом место и день проведения могли варьироваться — так, император Юряку проводил этот ритуал под деревом *цуки* в Хацусе («Кодзики»),

император Ёмэй — у речных истоков Иварэ на следующий год после восшествия на трон («Нихонсёки») и т.д.

В мифологических сводах акт вкушения плодов нового урожая встречается в мифе об Аматаэрасу, которая как раз занималась этим обрядом в специальном помещении своей обители, когда Сусаноо начал совершать свои «прегрешения небесные» прямо в этом зале («Кодзики»). Амэ-но вакахико в одной из версий «Нихонсёки» находился в таком помещении, когда его настигла стрела, которую он сам недавно выпустил в фазана. В любом случае, обряд этот достаточно древний. В «Хитати-фудоки», раздел «Уезд Цукуба» говорится, что «в древности бог-прародитель объезжал горы—обиталища богов. Когда он достиг горы Фудзи в провинции Суруга, наступил вечер, и он стал просить ночлега. Тогда бог горы Фудзи ответил: „[Сейчас] у нас праздник нового урожая и мы не хотим, чтобы был кто-либо посторонний. Сегодня мы не можем приютить вас“» [Древние фудоки, с.34]. Правда, бог горы Цукуба, несмотря на праздник, впускает гостя, тем не менее этот ответ говорит о том, что дом или социум, где проводился обряд, был закрыт для посторонних.

Ритуалы совместной трапезы с богами Цугита делит на две категории: ритуальное вкушение нового урожая и трапеза на основе прежнего запаса риса. Оонизэ-но мацури относится к первой категории, а ритуал Дзингонджики («божественно ныне вкушаемое») — ко второй [Цугита, с.371].

В самом тексте приводимого *норито* не говорится непосредственно об участии в императорской трапезе его родового божества Аматаэрасу. По-видимому, угощение сначала подносилось ей, а то, что «оставалось» после нее, уже принадлежало императору.

В кодексе «Рицурё» только этот праздник назван великим. Как полагает Н.Накадзава, если сама церемония восшествия на престол следует китайским образцам, то ритуал этого праздника воспроизводит японские архаические обряды [Накадзава, с.45].

Оонизэ-но мацури, или Дайдзёсай, начинается со вкушения риса императором, затем его вкушают принцы и принцессы и остальные придворные, а также представители провинций и священных земель, где выращивается рис и готовятся иные продукты для празднества. Ежегодный праздник вкушения именуется Ниинамэ-но мацури — «праздник приношения богам нового риса». Различение этих двух форм началось, вероятно, в VIII в. — в «Тайхорё» церемония возведения на трон с ритуалом первого вкушения и праздник приношения богам нового урожая еще четко не разделены.

Две главные территории, поставляющие рис, назывались Юки и Суки соответственно двум видам жертвоприношения риса, различие между которыми пока трудно установить. На ранних стадиях проведения ритуала в Юки входили земли провинций Тамба, Инаба, Мино, Микава, Исэ и Этидзэн, в Суки — Харима, Овари, Этидзэн, Мисака, Хидзэн, Битю, Тамба и Инаба, т.е. земли к востоку и западу от столицы. После императора Дайго рис юки поставлялся с полей на востоке и юге от столицы, рис суки — с севера и запада. Как и в других случаях, до регламентаций позднего средневековья провинции, поставляющие рис юки и суки, назначались гаданием.

Церемония длилась несколько дней, вернее, несколько ночей, т.е. боги спускались для участия в пирах главным образом ночью. Седьмая глава «Энгисики» дает подробный перечень правил и предписаний к этому ритуалу.

Сначала гаданием определяют императорских посланцев, которые объявляют о предстоящем празднестве в разных провинциях, затем эти посланцы приносят дары богам неба и земли. Император совершает обряд очищения (*мисоги*), приносит дары, при этом его сопровождают верхом на лошадях жрицы *камунаги* и *хэдза*, отроки—помощники гадателей Урабэ. В течение месяца осуществляется частичное воздержание (*араими*) и три дня — полное (*маими*). При этом запрещается участие в буддийских праздниках и трапезах (*сайдзюки*). В это время смерть надо называть «исправлением», болезнь — «отдыхом», вместо «плакать» надо говорить «проливать соль», ударить — «гладить», кровь — «пот», мясо — «трава», могила — «ком земли» [Синтэн, с.1247], т.е. соблюдается тот же список эвфемизмов, что предписан во время очищения жрицам.

Затем священнослужители отправляются в провинции юки и суки, где совершают очистительные ритуалы. Там, на местах, гаданием назначаются участники церемонии, танцовщики и танцовщицы, возводится святилище восьми божеств (*хассиндэн*), посвященное богам Митосиро-но ками, Такаимусуби, Наватакасуи, Оомикаэцуками, Оомиа-но мэ, Котосиронуси, Асува и Хахики. Кроме того, по определенному порядку строятся помещения для участников и вырывается колодец, с крышей над ним. Дерево для построек должно быть целым, кора с него не снимается — по-видимому, действует то же табу, что приводится в церемонии *оохараэ*, запрещающее обдиранье шкур или резание кожи по мертвому и по живому.

Рис на полях юки и суки не жнут, а вырывают с корнями, после чего он некоторое время сушится в священном амбаре. Затем из первой собранной на поле порции берут рис для императорских приношений, из остального отбирают часть для изго-

товления темного и светлого вина. Процессия с корзинами этого риса идет в строгом порядке, корзины в соответствии с регламентом накрыты разными видами тканей и украшены ветками *сакаки*. В столицу процессия прибывает в конце девятого месяца, рис помещается во временные хранилища.

Около дворца обычным гадательным способом избирается место, где также возводят различные помещения, хранилища, святилища, роют колодец. Это священное место делится на левую и правую половины, предназначенные соответственно для *юки* и *суки*.

Затем от Дзингикан в провинцию Микава посылается священнослужитель «с колокольчиком для станций» (предмет, служащий как подорожная), чтобы подготовить «тканье божественных одеяний» (*камумисоори*). Императорские гонцы рассылаются и в другие места, чтобы обеспечить изготовление иных даров и приношений, при этом, например, при изготовлении темного и светлого рисового вина проводится обряд почитания богов колодца и очага; когда глава виноделов отправляется в горы, чтобы получить древесный пепел, применяющийся в технологии изготовления сакэ, возносятся жертвы горным богам, ритуалы гадания и т.д.

«Энгисики» самым скрупулезным образом описывают процедуру возведения зала Дайдзёгу (*Оонизэ-но мия*), где будет проводиться основное торжество. Представители провинций сначала ставят по четырем углам выбранной территории веточки *сакаки*, затем берут лопаты и копают ямы для опор («по восемь лопат на каждую яму»). Указаны также и виды деревьев (с неснятой корой), применяемые для разных частей постройки, называется разновидность тростника для крыш.

Далее в «Энгисики» следует описание самого ритуала — порядок внесения в святилище многочисленных приношений, процедура приготовления риса для императора и т.д.

С началом часа собаки в Дайдзёгу входил император, ступая по ткани, которую перед ним раскатывали из большого рулона, а за ним сматывали обратно. Ритуал приношений проводился раздельно в половинах *юки* и *суки*, но протекал одинаково.

Вкушение риса сопровождалось различными ритуальными плясками — *яматомаи*, *тамаи* и др., исполнялись также песни различных провинций. В один из дней праздника проводилось так называемое *госэти*, или *сэтиэ*, музыкально-хореографическое действо, являющееся частью придворной музыки *бугаку*, исполняемое пятью танцовщицами.

По окончании праздника все выстроенные для него здания и у столицы, и на местах сжигались. Причем для этого посылались два священнослужителя в обе провинции, где те сначала

совершали обряд почитания восьми божеств государевой трапезы, потом снимали с себя состояние очищения (*гэсай*) и только после этого сжигали временные постройки для праздника. В последний день месяца в столице все служащие управ проводили церемонию очищения [Синтэн, с.1245—1277]<sup>1</sup>.

Как пишет Накадзава Нобухиро, с этим празднеством и ритуалом связаны разнообразные циклы песен, в том числе песни *кунибури* («в стиле провинций»), стихи на ширмах (*бёбу-но ута*) и различные песни *кагура*, исполняемые в ритуале *камуасоби* («игрища богов») [Накадзава, с.45]. Об использовании стихов на ширмах в связи с ритуалом Дайдзёсай говорится в некоторых средневековых текстах. Представители *юки* и *суки* также делятся на левую и правую часть, *юки* пишут стихи хираганой, *суки* — иероглифической скорописью (*сосё*), первые — на шестистворчатой ширме в пять *сяку*, вторые тоже на шестистворчатой, но в четыре *сяку* (*сяку* — тридцать с небольшим сантиметров). Часто тематика этих песен сводится к пожеланию долголетия правящему императору. Хиробуми Цусиро, ссылаясь на исследования Таникава Кэнъити, высказывает предположение, что в ритуале Дайдзёсай главное божество — душа императора, почитаемое одновременно и как душа его предков — Аматаэрасу и Такамимусуби, и как душа божества риса [Хиробуми, с.81—82].

Праздник усмирения души в святилище (Митама-о иваидони сидзумуру мацури), вероятно, достаточно древний, хотя имперский вариант обряда, видимо, складывался под китайским влиянием.

Ритуальную формулу к обряду читают жрецы Накатоми в священном дворе управы Дзингикан в двенадцатом месяце, в одиннадцатом ему предшествует ритуал Тинконсай или Митамасидзумэ, или Митамафури-но мацури, — тоже вариант усмирения души. Тинконсай устраивают в Дворцовой управе в средний день тигра для усмирения души императора и его супруги, в день змеи — наследника. Продолжение обряда в виде праздника усмирения души в святилище переносится в Дзингикан. В первом из ритуалов полоски священной бумази жрецы связывают в узелки (*тамамусуби*, завязывание души, чтобы она не отлетела), во втором эти полоски подносятся богам вместе с тремя видами священных одежд, репрезентирующих императора, его супругу и наследника (одежды эти именуют *мисо* — о них в но-

<sup>1</sup> Интересно, что до сих пор никому не известно, чем занимается император ночью в павильоне Дайдзёгу. При недавней инаугурации нового японского императора японским этнографам и историкам удалось узнать об этом не больше, чем российским зрителям, видевшим скудные фрагменты церемонии в теленовостях.

рито упоминается, о бумазее — нет). Эти обряды обращены к восьми богам—охранителям императорского рода, а также к Оонаоби-но ками, «выпрямляющему богу», охраняющему дворец. Подносятся богам дары, на перевернутой бочке пляшет танцовщица из рода сарумэ (считающих своим предком Амэ-но Удзумэ-но микото, богиню, пляска которой вызвала смех богов, когда Аматаэрасу была сокрыта в пещере, — этот миф и воспроизводится в данном обряде). Эта танцовщица ударяет копьем в бочку, она считает до десяти, затем глава Дзингикан сплетает куски бумазеи и кладет в шкатулку, а женщина-помощница берет священную одежду (представляющую императора или его душу) и встряхивает ее. Затем начинается исполнение ритуальной музыки.

Счет до десяти, вероятно, восходит к мифу «Кодзики» (как, быть может, и вся церемония Тинконсай), где рассказывается о «сокровищах десяти родов» (скорее, амулетах), переданных императору от небесных богов. Эти амулеты: «зеркало морских глубин, зеркало морских побережий, меч восьми цука в длину, живая яшма, поворачивающая смерть яшма, обильная яшма, дорогу поворачивающая яшма, чешуя змеи, крыло пчелы, плавники разных тварей». «Если болезнь приключится, взять эти десять сокровищ, посчитать — один, два, три, четыре, пять, шесть, семь, восемь, девять, десять и потрясти. Если так сделать, то можно и мертвого оживить» [цит. по Цугита, с.383]. При императоре Дзимму бог Умасимати-но микото с помощью этих десяти амулетов впервые, насколько это отразилось в текстах, провел обряд усмирения души государя и его супруги.

Истоки праздника усмирения души можно усмотреть и в мифе об извлечении Аматаэрасу из небесной пещеры. В версии «Когосюи» Амэ-но Удзумэ пляшет, стучит по бочке (укэфунэ) и разжигает ритуальный костер (ниваби).

По-видимому, обряд усмирения души практиковался в народе достаточно широко. В «Манъёсю» приводится, например, такая песня: *тамасии ва асита юубэ-ни тамафурэдо ага мунэ итаси кои-но сигэкини* — «ах, душа моя, хоть завтра вечером я и совершу обряд усмирения души, но как болит моя грудь от избытка любви» (№ 3767).

Этот ритуал воплотился также в ритуале *камуасоби* («игрища богов») и в сопровождающих его песнях *кагура*.

Ритуал Тинконсай со временем выветривался, уступая функции другим обрядам, и к эпохе правления императора Го-Ханадзоно (правил с 1428 по 1463 г.) прекратил свое существование.

Что касается ритуала усмирения души в святилище, то, по мнению Судзуки Сигэтанэ, он проводился после Тинконсай с



целью водворить в святилище священные одежды и завязанную бумазею как магические предметы, способные удержать душу в стабильном состоянии. В «Рё-но гигэ» («Толкование кодекса») о действе *тинкон*, или *тамасидзумэ*, читаем: «...Действо *тинкон* — то есть: *тин* это *ан*, спокойствие. *Ки*, дух, выражающий сторону *ё* в человеке, — это *кон*, душа. *Кон* движется. И чтобы позвать эту движущую душу, которая бродит, надо успокоить ее во внутренних отделах тела (*тюфу*). Поэтому называется *тинкон*» [Синтэн, с.975]. Здесь мы имеем дело с упрощенным толкованием даосского понятия пневмы *ци* — и концепцией одной из разновидностей души, связанной с началом *ян*. («Все существа носят в себе *инь* и *ян*, наполнены *ци* и образуют гармонию» — «Даодэцин», «Древнекитайская философия», 1, с.128). По-видимому, *инь* у японцев связывается с другим родом души, более прочно укрепленным в теле, возможно, близким к понятию *кокуро* («сердце»).

Что касается души (*тама*), то известны несколько ее разновидностей, встречающихся в мифологических сводах и в «Манъёсю». Прежде всего это *арамитама* — «грубая душа», ответственная за активное энергетическое начало, и *нигимитама* — «мягкая душа», связанная с этической и эмоциональной деятельностью, поддержанием жизни и пр. *Нигимитама* еще именуется *сакимитама* (от *саки* — «счастье», «процветание») и *кусимитама* (вероятно, от *куси* — «чудесный»). Поскольку душа может отлетать, применялись различные ритуалы по удержанию ее в теле. В мифологических сводах, например, божества неоднократно встречают собственную душу в разных обликах, не сразу ее узнавая.

Крайне интересный диалог приводится в «Нихонсёки». Бог Оонамути прибывает в Идзумо и вопрошает: неужто я один буду управлять этой страной? «Тут поразительное сияние осветило море и внезапно подплыл некто (*моно* — дух? — Л.Е.) и говорит: если бы не я, как бы ты овладел этой страной? Только благодаря тому, что я есть, ты сумел совершить это великое строительство. Тогда Оонамути спрашивает: да кто же ты, однако? В ответ: я — твоя счастливая душа, чудесная душа (*сакимитама*, *кусимитама*). Вот как, говорит Оонамути. А я не знал, что ты моя счастливая душа, чудесная душа. Где же ты теперь собираешься жить?» и т.д. [Синтэн, с.214].

Надо полагать, что праздник усмирения души государя имел целью не только укрепление его здоровья, — значение этого ритуала для всей страны, вероятно, связывалось с воздействием на божественных предков императора.

Особую группу образуют обряды, проводившиеся в периоды Нара-Хэйан в храмах Исэ, сакральном центре древней Японии.

Храмовой комплекс в Исэ считается в целом посвященным богине Аматэрасу, хотя в нем есть храмы других богов. Время его строительства трудно определить — видимо, Исэ было связано с Аматэрасу еще до оформления храмовой архитектуры, т.е. в функции храма могли выступать и священная роща, и гора, и отграниченная камнем площадка. То же наблюдалось и в Корее, где почиталось священное дерево, на которое вешали полоски ткани, мешочки с рисом, одежду. Под таким деревом в священной роще устраивался жертвенник из камней [Ионова, 1986, с.220].

Культ богини солнца в документах впервые отражен во времена правления императора Судзин (мифическая датировка его царствования — середина III в.). Тогда, как сказано в «Нихонсёки», крестьяне начали бунтовать и бродяжничать, и управлять ими стало трудно. Были вознесены молитвы богам неба и богам земли, «а в обители императора прославили Великую богиню Аматэрасу и Ямато-оокунитама (Душа великой страны Ямато). Однако, убоявшись могущества этих богов, ибо жить вместе с ними было беспокойно, император поручил попечение над Аматэрасу в село Касануи страны Ямато. Тогда и воздвигалась священная роща в Сики» [Синтэн, с.291]. Священная роща *химороги* — участок земли, обозначенный воткнутой в землю веткой вечнозеленого *сакаки* с навешенными на нее полосками ткани, иногда обнесенный изгородью с такими же полосками. (Позже *химороги* устанавливалось на столик с восемью ножками для подношений.) Так, в одной из версий «Нихонсёки» Таканимусуби говорит: «Я воздвигну небесные *химороги* и *ивасака*, чтобы для внука моего службы священные творить» [Синтэн, с.229].

Затем, по легенде, было назначено дочери следующего императора, Суйнин, прибыть в Исэ в окрестности реки Исудзу, чтобы там учредить поклонение Аматэрасу, но та местность, как гласит легенда, уже была посвящена солнечному божеству, именовавшемуся просто *хи-но ками*, бог солнца. В «Нихонсёки» говорится: «Чтобы освободить от Великой Аматэрасу Тоёсукирихимэ-но микото, назначили Ямато-химэ-но микото. Чтобы добраться до места, где пребывает Великая богиня, Ямато-химэ сначала пришла в Сасахата, что в Уда, потом повернула, вступила в страну Ооми (Афуми), обогнала восточный Мино и пришла в страну Исэ. И тогда, поучая ее, Великая богиня Аматэрасу так сказала: „Исэ, где дует ветер богов, — это страна, куда возвращаются волны из Токоё, тяжелые волны. Страна прочная и прекрасная. Я хочу в ней пребывать“. И тогда, в соответствии с поучением этим, был воздвигнут тот храм. И тогда очистительный дворец [для Ямато-химэ] восставили в верховьях реки

Исудзу. Он именуется Исо-но мия. Он и есть то место, куда Аматаэрасу впервые ступила, спустившись с неба» [Синтэн, с.313—314].

Позднее имя Ямато-химэ (принцесса Ямато), видимо, становится на некоторое время титулом посвященной жрицы. При этом, как указывает Цуда Сокичи, топонимы, упомянутые в описании маршрута Ямато-химэ, возникли только после реформы Тайка. С этой принцессой и в «Кодзики», и в «Нихон-сёки» связан целый ряд и других анахронизмов, объяснимых, по-видимому, попыткой исторической интерпретации происхождения святилищ Исэ.

Локализация культа Аматаэрасу в Исэ по-разному обособляется исследователями. Есть точка зрения, что род *тэнно* поклонялся некоему женскому предку, в условиях матриархата возглавлявшему военную экспедицию с Кюсю, которая прибыла в бухту Исэ и оттуда отправилась завоевывать Ямато. Выдвигалось также предположение, что в Ямато именно женщины должны были исполнять культ почитания предков. Высказывалось и иное мнение, что женщина — предок рода — была похоронена в Исэ на равнине Ватараи и дочерям наследовавших ей правителей поручалось поклонение могиле предка. Во всяком случае, как указывает Ф.Г.Бок, примечательно, что не существует главных храмов души мужчин-правителей — легендарного Ниниги, божественного внука, и Дзимму, первого в династии земных императоров [Воск, с.28]. К периоду создания «Энгисики» культ солнечной богини отправляли уже не женщины, а мужские представители рода Накатоми.

В середине периода Нара Аматаэрасу, предок императорского дома, была объявлена общенациональным божеством. Известно, что император Сёму послал в Исэ монаха Гёги, чтобы испросить у Аматаэрасу позволения установить изваяние Будды в храме Тодайдзи.

Десять текстов, относящихся к определенному жанровому типу, представляют собой литургические формулы, исполняемые в храмах Исэ, посвященных Аматаэрасу и Тоёукэ. Гонец из дворца с подношениями от императора вместе с Управителем храмов Исэ отправляли службу сначала во внешнем главном храме, затем во внутреннем. После окончания службы проводилась праздничная трапеза. Кроме Аматаэрасу и Тоёукэ в число богов, почитаемых в комплексе Исэ, входят два бога — Амэ-но тадзикара-но микото и Ёродзухата-тоёакицухимэ-но микото, почитаемые в том же зале, что Аматаэрасу. Отдельно, как пишется в «Энгисики», в храме, расположенном в 24 дзё от Главного храма, почитается грубая душа Аматаэрасу, а также проводятся службы Идзанаки и Идзанами в храме Идзанаки, расположен-

ном в трех ри к северу от Главного храма, и богу Цукуёми в храме Цукуёми. В храме Ватарай, в 7 ри к западу от главного храма почитается Тоёукэ-но ооками, ее грубая душа находится в храме Така. В малых храмах комплекса почитается еще сорок различных богов.

Храм Исэ, в сущности, один из самых таинственных в Японии. Это свайная постройка, напоминающая амбар, под полом которой врыты два столба неизвестного назначения, в один метр длиной, именуемые син-но михасира, «священные столпы сердцевины». Все ритуалы храма в высшей степени тайные, при этом многие обрядовые действия практически не связаны с Ама-тэрасу. Священные столбы под полом, подобно всем храмам и постройкам Исэ подлежащие переносу каждые двадцать лет в обстановке строгой секретности, вероятно, свидетельствуют о том, что до учреждения верховного культа Ама-тэрасу храм считался обителью неких местных божеств [Ishikawa, с.92].

Среди праздников, проводимых в храмах Исэ, особое место занимает церемония при введении во храм посвященной принцессы, которой надлежало стать жрицей Ама-тэрасу, «служить посохом великой богини».

Обычно ею становилась дочь царствующего императора, именуемая в литературе Хэйана *сайгу* (такая же жрица в храмах Камо называется *сайин*). Жрица выбиралась из незамужних дочерей императора, если же таковых не было, то с помощью гадания на панцире черепахи назначали девушку из более отдаленной императорской родни.

Перед тем как принцесса выезжала в храмы из столицы, на семи дорогах вокруг города проводились обряды изгнания скверны, если кто-нибудь в ее доме (даже собака) умирал, то вновь проводилось великое очищение на берегу реки, а церемония отъезда откладывалась. В день отъезда император втыкал ей в прическу так называемый прощальный гребень (*вакарэ-но микуси*) со словами «в сторону столицы не обращайся», и после этого она не должна была оборачиваться назад.

Жизнь жрицы в храме Исэ была строго регламентирована и подчинена ритуалам очищения и изгнания скверны. Цугита приводит любопытный список табуированных слов (*имикотоба*), вместо которых жрица должны была употреблять разрешенные ей эвфемизмы: «Все запретные слова: семь внутренних слов — Будду называть *накаго* (средний ребенок), сутры — *сомэками* (крашеная бумага), могилу — *арараги*, буддийский храм — *каварабуки* (*кавара* — черепица, *фуки* — тростниковая настилка на крыше), буддийского монаха — *каминага* (длинные волосы), буддийскую монахиню — *мэкаминага* (женщина—длинные волосы), ритуал очищения — *катасики* (*ката* — односторонний,

сики — столики для ритуальной пищи). Семь внешних слов: смерть называть *наору* (исправляться, возвращаться в прежнее состояние), болезнь — *ясуми* (отдых), траурные причитания — *сиотарэ* (проливать соль), кровь — *асэ* (пот), ударить — *надзи* (гладить), плоть — *кусабира* (стебелек травы, полевая зелень, слово *кусабира* в тексте подписано к иероглифу «гриб»), могила — *цутикурэ* (комочек земли). Помимо этого особые запретные слова: зал храма (видимо, буддийского) называть *каутаки* (благовония), *убасоку* (миряне, следующие пути Будды) называть *цунэхадзу* (бороздка на стреле для лука)» [Цугита, с.16]. Этот список почерпнут из средневековых записей ритуалов при главном храме Исэ. В нем прежде всего обращает на себя внимание большое количество табу, связанных со смертью и болезнями (скверна в архаическом понимании), а также с буддийскими реалиями, название которых, вероятно, тоже было способно осквернить посвященную жрицу (тем более что похоронная обрядность со временем полностью отошла в ведение буддийских монахов и храмов).

Существование такого рода тайного сакрального языка зафиксировано у многих народов Сибири, а также в малайско-индонезийском регионе. Е.В.Ревуненкова приводит перечень способов образования такого языка: метафорические описания вместо названия предметов; употребление архаизмов в качестве дублетов и синонимов; использование слов из других языков и диалектов и проч. [Ревуненкова, с.100—101].

В частности, там сказано: «Когда *мико* уже окончательно вступает в храм Великой богини, то в девятом месяце, с первого до тридцатого дня, в столице, внутренних землях Исэ, Тикацуооми и других провинциях зажигают фонари (факелы) в подношение Северной звезде (Хокусин), и нельзя проводить траур и похороны» [Синтэн, с.1188]. Упоминание Северной (Полярной звезды), пожалуй, уникально в текстах такого рода, так как следов астральных культов в ранней письменной литературе зафиксировано совсем немного (за исключением, разумеется, китайских Волопаса и Ткачихи). Использование света, факелов, костров, огня как средства изгонять нечисть известно достаточно широко в дальневосточном ареале, в Китае, например, оно удерживается до нового времени [Календарные праздники, с.62].

Особое место в истории обрядности Исэ занимает ритуал переноса храма Аматаэрасу.

Перенос храма великой богини во времена Нара-Хэйан осуществлялся раз в 20 лет. По данным Цугита, впервые в текстах перенос храма Исэ зафиксирован при императоре Тэмму (годы правления 673—686). Были заранее определены два места, и храм регулярно переносили с одного на другое (в более поздние

эпохи срок нахождения храма на одном месте менялся). При этом перестраивалось семь зданий храма Аматэрасу и 12 маленьких храмов — Асакума, Соноо, Камо, Таноз, Кано, Юта, Цукуёми, Кусанаги, Оома, Сумаромэ, Сана и Кисида. Подсчитано, что к 1973 г. храм переносился с места на место 60 раз. Строительство и подготовка к нему сопровождалась рядом церемоний, в том числе Ямагути-но мацури, праздником горных подъемов, который проводился перед богами гор, где рубили деревья на строительный материал; Ко-но мото-но мацури, праздником деревянной опоры, несущего столба главного зала. Перед началом плотницких работ проводился обряд начала работы с деревом, затем праздник усмирения земли, где будет возводиться храм, праздник стоячих опор, праздник стропил и т.д. По окончании работ следовала новая серия обрядов, включавшая повторный праздник усмирения, благодарственный обряд с благопожеланиями храму и пр. В «Энгисики» устанавливается день основной службы — 15-й день девятого месяца для внешнего храма и 16-й день для внутреннего.

Примечателен упомянутый в «Энгисики» ритуал изготовления ящика, в котором переносились священные регалии храма (Синтэн, с.1128). Этот ящик именовался *фунасиро* («знак корабля», «заменитель корабля»), в чем, вероятно, проявлялась архаическая концепция связи божества солнца с кораблем и идея солнечной ладьи как средства передвижения божества (ср. с древними японскими похоронными обрядами, в которых усыпальница именовалась *фунэ* — «лодка», см. также [Ермакова, 1985, с.10]).

Ряд ритуалов древней и раннесредневековой японской истории был связан с отправлением посольств в другие государства.

Посольства в Китай отправлялись еще при императоре Суйко (конец VI — начало VII в.). Туда ездили небольшие группы японцев, чтобы перенимать китайскую ученость, поддерживать торговые и дипломатические отношения с Китаем. Сначала посольства отплывали на одном корабле, максимум на двух, со времен императрицы Гэнсё стало принято использовать четыре. Экспедиция отправлялась из порта Нанива на запад, затем прибывала в Хаката (позже — на остров Тика-но сима провинции Бидзэн) и там, дождавшись попутного ветра, отплывала в Китай. Туда вели два морских маршрута — через Желтое море мимо Кореи, затем высадка в Шаньдуне и сухопутный участок дороги до Чанъани, или же через Восточно-Китайское море в устье Янцзы и тоже по суше в Чанъань [Цугита, с.445]. Путешествия эти были крайне опасны, и не только из-за возможного шторма или цунами, — корабль порой уносило морским течением, и тогда его пассажиры и команда попадали в

плен к «чужеземным варварам». Да и добравшись до Китая, можно было оказаться в гуще смут и междоусобных войн. В одном из свитков «Сёкунихонги» рассказывается о злоключениях дважды отправлявшегося в Китай посла Тадзихи Хиронари, который оба раза на обратном пути чудом оставался в живых, и перипетии его плаваний вполне могли бы послужить сюжетом средневекового европейского «романа путешествий».

В пятый свиток «Манъёсю» включены *нагаута* и две *каэсита* Яманоз Окура, посвященные Хиронари и сложенные как благопожелание-заклинание перед его отправкой в Китай в первый день третьей луны года Тэмпё (733 г.), причем, как явствует из пометы к этому циклу, он был составлен в первый день третьей луны, когда Хиронари был в гостях у Табито, а в третий день был «поднесен в канцелярию его превосходительства великого посла», т.е. был продублирован в письменном виде для повышения его магической силы.

Однако в «Энгисики» отсутствуют тексты ритуалов, связанных с отправкой послов, об их содержании можно только догадываться, в частности, на основании песен «Манъёсю». И точно так же в свод не включены тексты других ритуалов «по случаю», т.е. проводимых не регулярно, а в случае необходимости. Это обряды священного колодца и священного очага, праздник колодца новорожденных, откуда черпали воду для первого омовения младенца, церемония перехода жрицы из одного святилища в другое и т.п. Любопытные установления содержит третья книга «Энгисики», посвященная таким праздникам. Из нее, например, явствует, что во время церемонии соблюдался пост для тех из участников, кто соприкоснулся со скверной: им нельзя есть мясо в течение 30 дней после смерти кого-нибудь из близкого окружения, 7 дней после рождения ребенка в семье, 6 дней после смерти домашнего животного и 3 дня после рождения животного (за исключением цыплят).

Посетив больного или оказавшись недалеко от места, где готовится место для погребения покойника, а также приняв участие в буддийском молебне, человек теряет право в этот день войти в обитель императора.

Накануне дня очистительных ритуалов беременные, а также женщины, имеющие месячные, должны покинуть дворец.

«Если некто входит в дом к кому-то, а этот дом считается оскверненным, то этот некто тоже считается оскверненным, и все, кто живет с ним в одном месте. Если же к этому некто придет третий, то только он будет осквернен, но не его близкие. Если же кто придет к этому третьему, то осквернен не будет».

Человек, имевший отношение к месту, где погас огонь, в течение семи дней не допускается к участию в ритуалах (*камугото*).

Внутри «четырех пределов» храма нельзя рубить деревья и хоронить покойников.

К югу от храма Комо нельзя селиться буддийским монахам.

«Весной и осенью ежегодно в храме Ацута 64 коленопреклоненных монаха должны читать тысячу свитков Ваджрачхадика-сутры («Конгоханьякё»). Содержание монахов — за счет управы богов *ками*» [Синтэн, с.1100—1108]. Последнее установление, надо сказать, входит в полное противоречие с вышеприведенными табуациями на контакт со всем буддийским.

Особняком в группе ритуалов хэйанского двора стоит так называемое добрословие богов от наместника земли Идзумо.

Добрословие — *ёгото*, благопожелание, букв. «доброе слово», доброе знамение. (В «Манъёсю», № 4516, приводится песня, сложенная на пиру: *атарасики тоси-но хадзимэ-но хацухару-но кэфу фуру юки-но ия сикэ ёгото* — «все вернее добрый знак — снег, идущий сегодня в день ранней весны, в начале нового года».) Текст добрословия исполнялся новоназначенным наместником провинции Идзумо (*куни-но мяцуюко*) во время специального дворцового ритуала. Название его означает, что наместник Идзумо передает императору благопожелания, изреченные богами Идзумо. До реформ Тайка выражение «наместник земли Идзумо» (*куни-но мяцуюко*) было названием правящей семьи Идзумо — всей провинции или ее части. После Тайка административная власть была сосредоточена в руках назначаемого из столицы *куни-но цукаса* (управителя страны), и функция *куни-но мяцуюко* стала сугубо ритуальной.

Сходные обряды, направленные, по-видимому, на утверждение центральной власти над периферией и в политической, и в религиозной сфере, проводились и с участием наместников других провинций, например, Кию, однако отношениям с Идзумо придавалось, судя по текстам «Энгисики», особое значение.

В мифологических сводах упоминание о ритуале исполнения добрословия от страны Идзумо отсутствует, но, на основании текстовых данных, многие исследователи соглашаются, что данное *ёгото* из числа самых древних в памятнике.

Мифологические слои в тексте представляют как мифы, связанные с пантеоном Ямато, так и мифы Идзумо, и в ряде случаев оба комплекса входят в противоречие друг с другом. Как полагает Цугита, к моменту оформления имперского ритуала политическое подчинение Идзумо центральным властям было уже полным и окончательным, культурная и экономическая автономия Идзумо была далеким прошлым, а местный комплекс



мифов все же оставался достоянием тысяч жителей провинции. Поэтому в столице почли за благо разрешить представителям Идзумо излагать при дворе собственную версию одного из центральных мифологических сюжетов эпохи богов — миф о переустройстве земли (Японии).

Что касается сращения мифологических комплексов, то, например, в одной из версий «Нихонсёки» приводится такой эпизод, соединяющий божество племени Ямато Таками-мусуби и божество Идзумо Оомоно-нуси-но ками: «Тогда Такакимусуби-но микото повелел Оомононуси-но ками: если ты выберешь в жены кого-нибудь из земных божеств, я буду считать, что сердце у тебя непокорное. Я даю тебе в жены мою дочь Михо-цухимэ. Восемью десятками множеств богов управляй, и всегда божественного внука оберегай и служи ему. И тогда [Оомононуси] на землю спустился. И Таокихоохи-но ками, отдаленному предку рода *имибэ* в стране Кию, назначил изготовлять зонтики *каса*, богу Ама-но махитоцу-но ками — железо ковать, Амэ-но хиваси-но ками — изготовлять бумазею, Кусикарутами-но ками — шлифовать яшму. С тех пор пошел обычай чествовать этих богов с помощью Футодама-но микото, на слабые плечи служек дары толстыми тесемками привязав. А Амэ-но кояне — бог, который ведает истоками священных действий (*камугото*). Он занимается действием гадания грузного» [Синтэн, с.229].

В качестве даров богам в этом ритуале приносится 68 ожерелий из яшмы, в том числе белая, красная и голубая, чтобы в соответствии с цветами яшмы волосы правителя были белыми, румянец красным, век долгим, как голубая вода в речных заливах. В той же последовательности выстроены заклинания, связанные с цветом яшмы, затем в тексте ёгото называют меч, чтобы, подобно ему, век царствования был крепким, затем конь светлой масти, чтобы опоры дворца вбивались в землю так же крепко, как конь топает копытами. Затем идут белые лебеди, как сказано в тексте, «как дань живая для забавы» (*икимицуки-но мотэасобимоно-то*), в «Энгисики» же указывается, что они должны быть посажены на карнизы крыши дворца. По-видимому, ритуальная функция лебедей к моменту оформления текста уже была утрачена. Затем в тексте говорится об узорчатых тканях и зеркале. Примечательно, что перед зеркалом в тексте появляется его земной портрет — озерца с водой, подобно которым станет молодеть государь. Возможна связь этого отрезка текста с обрядами, связанными с понятием «молодой (молодящей) воды» (*вакамидзу*, или *отимидзу*). В «Манъёсю», № 628, например: «*сирокэ офуру кото ва омавадзи отимидзу ва ка-нимо каку-ни мо мотомэтэ юкаму*» — «что думать о седых волосах, уж так

или иначе, а раздобуду молодящей воды и к тебе отправлюсь». В «Манъёсю», № 3245, молодящая вода связывается с лунным божеством Цукуёми: *амахаси мо нагаку могамо, такаяма мо такаку могамо цукуёми-но мотэру отимидзу иторикитэ кими-ни мацуритэ отиэ симу моно* — «пусть мост небесный станет длиннее, гора высокая выше, тогда пойду и возьму молодильной воды, что хранится у бога Цукуёми, тебе поднесу и сотворю омоложение». В мифах Окинава и островов Мияко встречается сюжет о живой и мертвой воде, добытой на луне, причем живая достается змее, которая благодаря этой воде способна менять кожу и омолаживаться. Некоторые авторы высказывают предположение, что сюжет, связывающий живую воду и змею, распространился из Африки через Ближний Восток в Южную Азию и Океанию [Синва дэнсэцу дзитэн, с.110—111].

Обряд черпания «молодой воды» во время Новогодних праздников был принят в Японии до нового времени. Воду черпали из колодца или реки, поднося богам рис, завернутый в белую бумагу, и, обратясь к востоку, произносили заговор: «Черпаем счастье, черпаем правду, черпаем благоденствие», или «Не воду пьем, а счастье черпаем». (Обращение на восток, вероятно, является следствием заимствования китайской космологической схемы, где восток соответствует весне, т.е. новогоднему рубежу.) После этого зачерпывали воду трижды. Это действие совершал глава дома или взрослый старший сын, добытой водой умывались, на ней готовили пищу [Календарные обычаи, с.155].

В ритуале, сопровождавшемся чтением добрословия Накатоми, есть упоминание о «воде небесной». В различных текстах встречаются разные сюжеты мифов, связанных с добыванием чудесной воды для священных трапез. Например, в одном из фрагментов «Харима-фудоки»: «Во времена царя, правившего Поднебесной из дворца Такацу, что в Нанива, над колодцем росло камфорное дерево. Оно было такое огромное, что при утреннем солнце его тень покрывала остров Авадзи, а при вечернем солнце тень покрывала Симанэ, что в Ямато. Это камфорное дерево срубили и сделали из него лодку, она была такой быстрой, как будто летела по воздуху. За один удар весел она перелетала через семь валов, и поэтому ее называли Хаятори. По утрам и вечерам на этой лодке плавали к священному колодцу за водой для царского стола» [Древние фудоки, с.110—111].

В «Нихонсёки» (раздел об императоре Кэйко, 18-й год) говорится о том, как посланцы государя прибыли на остров Асикита и не могли найти воды для приготовления пищи. Тогда они вознесли мольбы богам Неба и Земли, и внезапно на берегу Симидзу (по иероглифам — «студеная вода») забил источник.

Тогда этот остров называли Мидзусима — «остров воды» [Синтэн, с.332]. Остров Мидзусима встречается и в «Кодзики», и в «Манъёсю».

Цугита приводит мифологический сюжет, зафиксированный в «Синтогобусё», «Готиндзадэнки» и «Готиндзахонги», где главным персонажем выступает божество Амэ-но муракумо-но микото: когда Ниниги спустился с неба на землю, он призвал Амэ-но Муракумо-но микото и сказал: «В стране обильной вода грубая и для еды не годится, отправляйся к прародителю и расскажи об этом». Тот поднялся на небо, и бог-предок сказал: «Все множество вещей подготовлено было для правления царственного внука, а про воду забыли. Как раз я думал, какого бога для этого послать». И наполнил на восемь мер долгий колодец Амэ-но осииха. И повелел: «Возьми эту воду и поднеси царственной богине великой (Аматэрасу) к утренней и вечерней трапезе, а что останется, влей в воду обильной страны и поднеси потомку царственному. И Амэ-но Муракумо-но микото влил эту воду в священный колодец храма Химука-но Такатихо, а потом ее перенесли в каменный колодец на равнине Манаихара, в стране Нанива, в Исэ. Эту воду добавили в колодец великого храма Тоёукэ и стали на ней готовить утреннюю и вечернюю трапезу для великой царственной богини и для богини Тоёукэ (цит. по [Цугита, с.541—543]).

Итак, мы представили вкратце сценарии и цели ритуалов, в рамках которых произносились магические тексты *норито*. Мифологические концепции и структура мировоззрения в целом были при этом затронуты лишь по необходимости, между тем эта проблематика заслуживает отдельного рассмотрения, к чему мы и переходим в следующей главе.

### П р и н ц и п ы м и р о о п и с а н и я и м и ф о л о г и ч е с к и й с т р о й т е к с т о в н о р и т о

Как известно, японцы заимствовали из китайской мифологии концепцию земли как квадрата и ориентацию по четырем сторонам света, откуда следует распространенное в текстах обобщающее описание Ямато как «страны в четырех направлениях».

Однако, судя по текстам, в *норито* существовало и иное, быть может более раннее, представление о пространстве, характеризующееся двумя преимущественными направлениями — вверх и вниз.

В *норито* испрашивания урожая, например, задана и горизонтальная, и вертикальная разметка этого мифологического пространства: «граница, где небесные стены высятся», и «край, куда земля уходит», обозначены, видимо, разного цвета обла-

ками — до «кромки, куда голубые облака тянутся» (край неба), до «предела, где белые облака упадают» (край земли). Предел Равнины синего моря обозначен местом, где «остановится нос корабля, ни весла, ни шеста в пути не сушившего», край суши — там, куда доходит лошадь с поклажей. Вариант такого же понимания пространственных границ суши встречается не только в *норито*, в песне «Манъёсю», № 4120, сложенной Оотомо Якамоти, также читаем: «по дорогам Поднебесной в четырех направлениях — до предела, куда лошадиные копыта достигают, до места, куда нос корабля причалит...». Понятно, что речь идет о сравнительно обжитом человеком пространстве, по которому он способен передвигаться. Граница острова обозначается через характерные признаки встречи моря с сушей — «край, куда лягушка долин доберется, предел, где соленый прилив остановится».

В *норито* выдворения богов, пагубы несущих, последних заклиная удаляются в «места голубых гор и рек, откуда в четырех направлениях далеко видно (*михарукасу*)», что, по-видимому, может означать границу мира живых и духов.

В ряде текстов *норито* пределы мира по вертикали совпадают с верхним и нижним пределами императорской обители; так, в благожелании великому дворцу заклинание-оберег призвано действовать в дворцовом пространстве от нижних концов столбов-опор до коньков крыши: «...до предела, где корни скал подземные, в той земле, где дворец великий распростерт ... до предела, куда на Высокого неба Равнине голубые облака тянутся»; соответственно и порча, которую хотят предотвратить, может причиняться насекомыми (земля) или птицами (небо). Описание дома по двум деталям постройки — самой верхней и самой нижней — вообще характерно для мифологического сознания, возьмем хотя бы фольклорный текст островов Мияко, напоминающий загадку с приведенным ответом: «Яшмовый фундамент, стропила из *идзау* (дерева). Эх, милому наследнику — вот оставлю потомство!» [Невский, 1978, с.78].

Можно предположить, что понятия верха и низа некогда были более существенны для мифопоэтического мира японцев, чем китайские четыре стороны и четыре угла света. В *норито* праздника священных врат читаем: «коли встретятся они со словом кривым Ама-но магацуби-но ками, что с четырех сторон, с четырех углов с чуждостью, грубостью вторгается... коли сверху придет — верх охраняют, снизу придет — низ охраняют».

О приоритете вертикальной пространственной оси в японской архаике свидетельствуют и такие текстовые данные: в соответствии с китайской космографией демонов болезни в экзорцизме «*на*» выдворяли за пределы государства в четырех на-

правлениях; синтоистскую же скверну, согласно тексту великого изгнания скверны, изгоняли сверху вниз, причем это действие мыслилось четырехступенчатым: сначала изгоняемую скверну принимает Сэорицухимэ, богиня стремнин рек, спадающих с гор. Она должна унести ее в Равнину моря, и на месте скрещения течений ее проглатывает богиня Хаяакицухимэ. После этого бог «Ибукитонуси, в дверях дыхания дующего пребывающий», сдувает их в «Нэ-но куни, страну корней, Соко-но куни, страну дна». Затем богиня этой страны Хаяасурахимэ «берет их в свои блуждания и теряет» (праздник великого изгнания скверны).

При этом концепция четырех сторон и четырех углов тоже, разумеется, к этому времени уже укрепилась в культуре. В текстах ритуала она не нашла столь явственного отражения и развития, зато в его обрядовой части постоянно встречается четкая ориентация по странам света, что подробнее описано в главе «Обрядовая практика». В храмах Исэ, например, когда выкликали имена присутствующих из священного звания, отвечая, они должны были обращаться в сторону востока, прославляя императора — поворачиваться на север, поскольку император, как в Китае, был обращен к югу. Кодексы «Энгисики» предписывают всем участникам действия занимать определенные места относительно стран света: жрицы в ряде праздников входят и садятся с запада, принцы и придворные — с севера, по-видимому, имеется в виду ориентация жреца на восток в сторону солярных богов, а придворная свита помещается позади императора. Своё объяснение имеет и тот факт, что павильон восьми богов, предков и охранителей императорского дома, помещен в северо-западном углу управы Дзингикан.

Северо-западный угол вообще занимает важное место в японских верованиях. Как пишет Митани Эйити, в Китае воротами демонов считался юго-восточный вход, в японских же поверьях существует даже понятие *тамакадзэ* — ветер духов (злосозненных), дующий с северо-запада [Митани, 1960; работы на эту тему есть и у Янагита Кунио и у Оригути Синобу].

Аракава Хироси в своем исследовании о восприятии пространства у древних японцев предлагает на материале мифов четырехчленную структуру, построенную, как китайская шестичленная, — четыре стороны света, верх и низ, но без маркированного юга и севера. Верхом и низом соответственно оказываются Равнина Высокого Неба и страна мрака Ёми, на востоке находится Исэ, место пребывания Аматаэрасу, богини солнца (возможно, место захоронения ее жрицы), на западе — Идзумо. При этом Идзумо коррелирует со страной мрака (именно там находится перевал Ёмоцухирасака, ведущий в страну Ёми), храмы же Исэ связаны с небом, обителью Аматаэрасу. В центре

этой структуры располагается обитель Ямато, Срединная страна тростниковых равнин [Аракава, 1981, с.53]. При этом, по мнению исследователя, Ямато никогда не совпадало с уровнем земной поверхности, а размещалось в центре вертикальной оси между небом и страной Ёми, на земле находилась область, внешняя по отношению к центральному Ямато и населенная непокорными земными божествами [Аракава, 1981, с.22].

Поскольку мифологическое пространство неоднородно, в нем образуются своеобразные воронки и уплотнения, своего рода узлы с особыми свойствами. Одной из таких отмеченных секций пространства являются перекрестия путей, где, по-видимому, тоже обретаются сквозные проходы из мира живых в мир духов и предков (ранее мы уже видели, что такими зонами может быть северо-западный «угол» или же возвышение — гора, с которой происходит «смотрение страны» (*куними*) и другие обряды, а также склон Ёмоцухирасака, отделяющий страну мрака Ёми, или склон Унасака — граница морского царства, где владевает Ватацуми, повелитель водных равнин, в мифе о Тоётама-химэ).

Значение перекрестий отчасти становится ясным из ритуала пиров на дорогах, *митиаэ-но мацури*. Здесь, снова со ссылкой на прецедент мифологических времен («как то началось в Равнине Высокого Неба») возглашается обращение к богам преграды, по-видимому, связанным с культом камней. Местопребывание этих богов — «восемь перекрестков великих», а нашествие духов, от которых они должны защитить императора и всех его подданных, ожидается по вертикальной оси — снизу и сверху. Наиболее опасные духи, по-видимому, являются из «Нэ-но куни, страны корней, Соко-но куни, страны дна», т.е. из того же мира, куда изгоняется скверна. Аналогичные культы камней и каменных груд на дорогах встречаются в Корее, странах Юго-Восточной Азии и других местах. Вертикальные проходы между мирами на скрещении дорог ведут вниз, в запредельные глубины нижней страны, и вверх, к обители богов.

В ритуале великого очищения говорится о том, что в зоне впадения горных рек в море, т.е. на границе двух миров скверну проглатывает богиня Хаяакицухимэ-но ками, «пребывающая в месте встречи восьми сотен течений восьми дорог течений, бурных течений», — почти гидрографическое описание мифологической пространственной воронки, ведущей в «страну дна».

Перекресток путей или крутой изгиб дороги, «угол», создают возможность движения и с противоположным вектором. Например, в мифе об Оокунинуси, уступающем владение страной «божественному внуку», Оокунинуси говорит: «Я сокроюсь на восьми десятках изгибах (дорог)». Крутой поворот дороги в качестве

разновидности перекрестка или излучина реки предстают как сакрально значимая пространственная зона во многих архаических *нагаута* антологии «Маньёсю». Наиболее распространенные *loci communi* в антологии «Маньёсю», связанные с перекрестками и поворотами, свидетельствуют о том, что взгляд из такого сектора пространства обладал особой магической силой, поскольку смотрящий находился на границе зон двух миров и отчасти перенимал могущество обитателей страны духов. В этом случае оборачивание назад, вероятно, можно сблизить по функции с магическим завязыванием (*мусуби*) трав или веток сосны, что должно было обеспечить безопасный путь и благополучное возвращение. Это тем более вероятно, что обитающие на перекрестках «боги преграды», к которым обращались в ритуале пиров на дорогах, довольно рано стали считаться богами — покровителями путешествий.

О скрещении дорог как особой точке пространства свидетельствует и цитированное выше стихотворение «Маньёсю», где говорится о гадании, проводимом «на восьми десятках скрещений дорог, где пребывает душа слов» (№ 2506).

Судя по текстам, повышенным сакральным значением наделялась обитель императора, проходящая через все уровни вертикальной оси пространства от «корней подземных скал» до «Равнины Высокого Неба».

Описание жилища императора — «столбы-опоры дворца в корнях скал подземных укрепим крепко, коньки крыш в равнину Высокого Неба вознесем высоко», вместе с распространенным клише «от неба в укрытии, от солнца в укрытии владыка сокроется» (*амэ-но микагэ, хи-но микагэ то какурумаситэ*) представляется родственным мифу о сокрытии бога Оокунинуси (Бог — хозяин Великой страны), который передает власть над страной Ниниги-но микото, божественному потомку, и говорит: «Я поступаю так, как сказали два моих сына-божества. Эту страну тростниковых равнин я полностью отдаю согласно вашему повелению. Только вот постройте мне жилище, как жилище небесное, [...] где потомок богов небесных правит, — в корни скал подземных столбы-опоры крепко вбейте, коньки крыши в равнину Высокого Неба высоко вознесите, а я тогда сокроюсь на восьми десятках изгибов дорог, что до сотни недостаёт» [НКБТ, 1970, с.123].

Надо думать, это — описание жилища в невидимом мире, к которому восходит и обиталище императора.

Возможно также, что сокрытие императора в жилище означало его временный переход в иные миры, в сакральное пространство; согласно «добрословию наместника Идзумо», например, в аналогичном жилище внутри горного кольца пребы-

вают божества Идзумо — Кусимикэно-но микото и Ономоти-но ками.

В *норито* благопожелания великому дворцу, в процессе обряда освящения жилища императора, возглашается описание его строительства:

...  
 деревья, что стоят в глубине гор —  
 в больших долинах, в малых долинах, —  
 топорами, очищение прошедшими,  
 ныне жрецы Имибэ срубили,  
 низы и ветви божествам гор поднесли,  
 середину сюда доставили.  
 Освященные лопаты взяв,  
 освященные опоры восстановили...

Далее следует собственно заклинительный текст:

До предела, где корни скал подземные,  
 в той земле, где дворец великий распростерт,  
 для нижних вервий  
 пусть не будет беды от насекомых ползающих.  
 До предела, куда на Высокого неба равнине  
 голубые облака стелются,  
 пусть не будет беды от птиц, в небе летающих, кровь роняющих,  
 пусть меж опорами, врытыми, укрепленными,  
 и балками, стропилами, дверьми, окнами  
 стыки не движутся, не гудят.  
 Пусть узлы завязанные не ослабнут,  
 пусть тростник, на крышу насланный, не лохматится,  
 дух полов не шумит.  
 Пусть ночному оку всполохов и страхов не будет, —  
 от всего того мирно, спокойно оберегающих божеств  
 священные имена говорю смиренно.

В имперских ритуалах локусом, где возможен контакт с божествами, был, в частности, священный двор управы Дзингикан (*юнива*), а каналом для передачи богам жертвоприношений — специальный стол для даров. В описаниях ритуалов «Энгисики» часто упоминаются такие столы, как *ёкураоки* и *якураоки*, составленные соответственно из четырех или восьми компонентов и используемые в ритуалах очищений и экзорцизмов для возложения искупительных жертв. В разделе «Мокурё» («Работы по дереву»), составляющем 34-й свиток «Энгисики», сказано: «*Ёкураоки*, *якураоки*. Делаются из дерева. Длинный — 2 сяку 4 сун, короткий — 1 сяку 2 сун. Если вместе скрепляют восемь ветвей (или тонких деревьев. — Л.Е.), это называется *якураоки*, если же в длинном ли, коротком ли скрепляются четыре слоя, то это называют *ёкураоки*» [Синтэн, 1936, с.1605]. Ф.Г.Бок считает, что цифры 2 сяку 4 сун и 1 сяку 2 сун относятся к высоте столи-



ков [Воск, 1970, с.60], но, по-видимому, речь идет все же о длине, хотя указания «Энгисики» сегодняшнему читателю кажутся не вполне вразумительными. Четыре компонента конструкции стола, по-видимому, соответствуют четырем его опорам, восемь — удвоенное число этих опор-ножек. Думается, что в связи с этим возможно предположение об архаической функции такого стола как заместителя коня, выступающего средством общения с царством духов в шаманском «путешествии», — распространенный мотив в Средней и Северной Азии. Восьминогий конь встречается во многих культурах, в том числе и в германских мифах и ритуалах [Кардини, 1987, с.79].

Сами же ритуальные постройке тоже были сгущениями сакрального пространства. Как считает ряд исследователей, в том числе Оригути Синобу, во время ритуала великого вкушения, сопровождающего церемонию восшествия на престол (Дайдзёсай), император проходил инициационный обряд нового рождения, и некогда наутро, после ночи, проведенной в специально выстроенном для церемонии павильоне, он исполнял так называемое *норито* первого дня, которое Оригути Синобу приравнивал к первому крику новорожденного [Оригути, 1955, 2, с.168]. Впоследствии же это первое появление было заменено на добрословие Накатоми (*ёгото*). Проведенная накануне ночь идентифицируется с ритуальной смертью или же сокрытием богини солнца Аматэрасу в Небесной пещере. Кстати говоря, о том, что происходит во время пребывания императора в павильоне Дайдзёгу, «Энгисики» ничего не сообщает. Таким образом, мифологический континуум воспроизводится в ритуале Дайдзёсай как в его пространственных, так и временных измерениях.

В текстах *норито* встречается также понятие храмов неба, храмов земли — *амацуясиро*, *куницуясиро*. *Куни* означает «страна», «область страны»: речь идет о противопоставленности двух локусов — богов неба, обитающих на Равнине Высокого Неба, и богов, изначально обитавших на земле, по-видимому родовых божеств, которые, согласно мифологическим сводам «Кодзики» и «Нихонсёки», первоначально сопротивлялись сходящим на землю небесным божествам.

Существуют различные концепции, предлагающие исторические объяснения противопоставлению двух групп богов: одна из них предполагает, что в этой паре понятий отразилась борьба клана пришельцев, завоевавших и объединивших государство Ямато, с местными родами; согласно второй, это отголоски борьбы клана, захватившего центральную власть, с периферийными группами, например кланом Идзумо; есть общетеоретическое соображение, что в этой дихотомии отразилась дуальная организация архаического общества, и т.д. Во всяком случае,

эти понятия также соответствуют основному пространственному соотношению верх—низ.

Однако в корпусе молитвословий, зафиксированных в «Энгисики», можно увидеть и мощное китайское влияние, в частности и в области организации пространства. Рассмотрим, например, заклинания при поднесении мечей, произносимые родом Фумибэ во время особого обряда.

Этот обряд предусматривает поднесение жертвенных мечей, изгоняющих скверну, и чтение экзорцизма с той же целью. Как сказано об этом обряде в «Энгисики» в описании ритуала, представители рода Фумитобэ собираются в священном дворе императорской резиденции и подносят императору два украшенных золотом меча и две золотые и две серебряные фигурки. Он дышит на эти предметы, чтобы скверна перешла на них, и таким образом очищается — ритуал явно даосский по происхождению.

Фумибэ первоначально составляли клан грамотеев (*фуми*), придворных ученых и хронистов, вероятно из числа иммигрантов, скорее всего корейских. В течение долгого времени они писали только по-китайски. Их участие в дворцовых церемониях сравнительно давнее, в «Нихонсёки» оно отмечается при императорских Ритю и Юряку.

Первая часть этого текста написана по-китайски и насыщена даосской космологической символикой. Вторая часть, начиная со второго абзаца перевода, написана по-японски с большим числом китаизмов и резко отличается по стилю от остальных *норито*. Цугита, ссылаясь на Сигэтанэ, пишет, что этот ритуал воспроизводит церемонии, принятые при Ханьском дворе [Цугита, с.331].

В тексте заклинания говорится:

Почтительно просим,  
обращаясь к правителю верховному, владыке Неба,  
к великим богам трех пределов,  
к солнцу, луне, звездам, планетам,  
всем богам восьми направлений,  
управителям судьбы, управителям скрижалей,  
слева — к Отцу—Повелителю Востока,  
справа — к Матери—Повелительнице Запада,  
к пяти правителям пяти сторон света,  
четырем видам погоды четырех времен года.

В руках держа изображения для подношений,  
просим от бедствий избавить.

В руках держа мечи железные для подношений,  
просим благоденствие государя продлить.

В заклинании говорим:

на восток — до самого дерева Фусо,  
на запад — до места, где (солнце) в пучину погружается,  
на юг — до Пламенного света,

на север — где слабые воды,  
на тысячу крепостей, на сто земель,  
пусть правит он бодро  
десять тысяч лет, десять тысяч лет.

Очевидно, китайское происхождение текста, сами его божественные адресаты — великие боги трех пределов, Отец—Повелитель Востока (Дунванфу) и, Мать—Повелительница Запада (Сиванму) и пр. — прямо заимствованы из китайских текстов. Но примечательно, что и пространство, которым повелевает император, также описывается в понятиях китайской мифологии, казалось бы более уместных в рамках китайских придворных ритуалов. Однако и дерево Фусо, где жили вороны-солнце, обозначавшее восток в китайских легендах, и река Жошуй («слабые воды», символ севера) использованы здесь применительно к японскому правителю. Это свидетельствует и о значимости китайской картины мира в глазах японцев Нара-Хэйан и об определенной пластичности ритуально-магической деятельности, позволяющей инкорпорировать иноземные и иноязычные элементы. То же можно сказать и о китайском экзорцизме но, также включенном в компендиум японских придворных обрядов, т.е. о так называемых «словах в праздник изгнания демонов» (*на-но мацури котоба*).

Этот текст в отличие от предыдущих содержится не в восьмой, а в шестнадцатой книге «Энгисики», в разделе «Онъёрё», т.е. «Ведомство инь-ян», где проводились даосские ритуалы так называемой «защитной магии» (*киндзю*), выступавшей прежде всего как средство врачевания болезней [Игнатович, 1987, с.160] и изгнания демонов эпидемий.

Ритуал восходит к китайскому новогоднему экзорцизму *но* (яп. *на* в заглавии текста). В этом экзорцизме, как пишет Э.М.Яншина, ссылаясь на книгу чжоуских обрядов «Чжоули», жрец начинает изгнание Мора: «сжимая пику и размахивая щитом, он ведет 100 прислужников и совершает сезонное изгнание, рыская по домам и прогоняя пагубные (влияния)» [Яншина, 1984, с.47]. В ритуале Большого изгнания изгоняется *ци* зимы, чтобы расчистить место для весеннего *ци*, связанного с понятием *ян*.

Как указывает Г.А.Ткаченко, пагубные поверия обитали в низинах и на теневых сторонах гор, и на борьбу с ними выходила процессия ряженных, изображающая двенадцать, по числу месяцев года, животных (в японском тексте говорится о 24 повелителях, т.е. удвоенном числе двенадцати духов природы). О ритуале Большого заклятия, сопровождаемого заклятием барана, упоминается и в «Шань хай цзин», где говорится: «Приготавливают горячее вино, возливают сто кубков, совершают

обряд плодородия, используя сто нефритовых пестов (*гуй*) и сто нефритовых дисков (*би*)» [Каталог, 1977, с.38].

Подобно тому как вооружены ряженные в ритуальной процессии китайского *но*, так вооружаются «пятью видами оружия» те божества, которые должны изгнать духов болезни в японском ритуале *на*. Согласно шестнадцатой книге «Энгисики», в ритуале используется лук и посох из персикового дерева и тростниковые стрелы.

В тексте упоминаются двадцать четыре властелина, по-видимому боги гор и рек, повелители четырех сфер природного мира. Как пишет Е.А.Торчинов, согласно учению Небесных Наставников был принят цикл из 24 пнеум солнечного года [Торчинов, 1987, с.112]. Земная и небесная бюрократия симметрично отражали друг друга — в «Кодексе округов» («Чжидянь») говорится: «24 округа, в каждом 24 чиновника, каждый имеет свои особые обязанности. Каждому принадлежит 240 армий из 2400 генералов, 24 000 офицеров и 240 000 солдат», т.е. «служебных духов» [Торчинов, 1987, с.113]. Отсюда, видимо, и тысяча двести управителей и девять тысяч множеств воинств-всадников, называемых далее в тексте. Все эти воинства должны изгнать вредных духов за четыре предела, которые перечислены поименно: Митиноку, Оотика, Тоса, Садо, которые обозначают, по-видимому, границы Поднебесной, т.е. Японии, Митиноку — восточная оконечность Хонсю, Отика (Вотика) — пять островов у западного берега Кюсю, в районе Нагасаки, Тоса — провинция на юго-западе Хонсю, Садо — остров к северу от Хонсю, недалеко от побережья провинции Этиго. Так как все эти места расположены в море или имеют выход к морю, демонов, вероятно, предполагалось переместить в морские глубины.

Параметры сакрального пространства в мире представлений, отраженных в текстах *норито*, разумеется, часто оказываются связаны с характеристиками времени.

Говоря о трактовке времени в *норито*, укажем, что и здесь обнаруживается общность не только с дальневосточным культурным ареалом, но, как и следовало ожидать, со стадийно подобными периодами самых разных культур.

Мифологический прецедент, на который ссылается жрец, читающий *норито*, некогда имел место на Равнине Высокого Неба, обители богов. С тех пор это событие всякий раз воспроизводится в ритуале. В *норито* богам ветра Тацута, например, излагается миф о том, как некогда, в течение нескольких лет все злаки портились, и как боги, которые были причиной неурожая, приказали восставить храм в Тацута и принести жертвы. С тех пор дважды в год совершаются приношения в храме, чтобы усмирить души богов и предотвратить неурожай. Однако

в условиях новой государственности особую роль приобретает идея центра, отсюда следует и процесс иерархизации мифов, а также объединение в единый пантеон и систематизация божеств разных родов и, соответственно, выдвижение некоторых из них на верховные роли. С этим связано и сравнительно позднее обоснование божественного происхождения императора — посредством мифа о передаче власти императору от богов-предков, возникшее, как явствует из анализа мифологических сводов, отнюдь не на ранних этапах мифического творчества (см., например, [Д.В.Деопик, Е.К.Симонова-Гудзенко, 1986, с.46]). В свете идеологической задачи правителей Ямато придать законный (т.е. в контексте мифологического воззрения — сакральный) статус главенствующему роду *тэнно* на первый план выдвигается один родовой миф, который и занимает центральное место в ритуалах периода Асука-Нара, — миф о передаче власти императору от богов-предков. Например, в благопожелании великому дворцу боги-предки возглашают повеление: «наше дитя драгоценное, внук божественный, на этом высоком престоле небесном пребывая, солнцу небесному наследуя, долгих осеней мириады осеней мирно, спокойно управляй страной Восьми островов великой, обильных равнин тростниковых и тучного колоса». Почти все формулы из этого текста, наделяющего императора властью, переходят затем в *сэммё*, где служат подтверждением юридической законности власти и изданного ею указа. (Примечательно здесь исчисление лет осенями — временем сбора урожая в отличие от принятого в Китае оборота «весны—осени».) В церемонии испрашивания урожая, например, вознося хвалы и называя имена богов Икусима (живой остров), Икукуни (живая страна), Тарукуни (обильная страна), а затем Аматэрасу, жрец воспроизводит акт передачи территории государства императору от ведающих ею богов и, по поручению императора, платит за это дарами. Эти мифы, ратифицирующие установившийся тип государственности и подтверждающие юридические полномочия властителей, возвращают участников ритуала не к акту первотворения, не к началу, связывающему человека с небом и демиургами, а к началу квазиисторического периода, рубежу космологии и истории.

Ориентированность культуры Асука-Нара на китайскую модель Поднебесной с правителем в ее центре, столь явственно выразившаяся в *сэммё*, отчасти уже заложена и в *норито* разных типов. В мифе молитвословий императора еще нельзя считать участником исторического процесса, в космологическом же действе он занимает особое место, передав жреческие полномочия Накатоми и Имибэ и становясь получателем божественных благ в качестве потомка богов. Статус императора в ритуале и

культуре Асука-Нара, по-видимому, характеризуется прежде всего его связью с богами риса. Восемь богов императорского рода «пребывали» в Хассиндэн, «павильоне восьми богов», который, как уже говорилось, возводился в северо-западном углу управы Дзингикан, а именно в этом углу, по данным исследования Митани Эйити, находились покойные предки, в северо-западной части дома приносились жертвы умершим родственникам в крестьянских семьях. Большинство из этих восьми богов связаны с рождением, плодородием и едой. Это Оомикэцуками — богиня еды, затем божества мусуби — Камимусуби, Такамимусуби, Тамацумэбусуби, Икумусуби, Тарумусуби. За исключением двух первых божеств мусуби, три теонима встречаются, насколько нам известно, только в этих текстах. Исключение из этого ряда божеств на первый взгляд составляет Котосиронуси, которого нельзя причислить к возможным предкам императорского рода или же к богам риса. Приведем здесь остроумную догадку Митани, заметившего, что первые три императора, согласно четвертому свитку «Нихонсёки», — Суйсэй, Аннэй и Итоку были рождены от матерей, считавшихся дочерьми или внучками божества Котосиронуси. Из этого следует, пишет Митани, что в течение определенного периода времени, во всяком случае на протяжении как минимум трех поколений, императорский двор поддерживал самые тесные отношения с племенем, почитавшим Котосиронуси, возможно даже, что только с женщинами этого племени правители могли заключать экзогамные браки [Митани, 1960, с.207]. Предком же Котосиронуси был Оокунинуси-но kami, «хозяин великой страны», бог-демиург, происходивший от Такэхая Сусаноо-но микото, бога земледелия, хтонического божества пантеона Идзумо, т.е. тоже примыкающего к богам риса.

Таким образом, почти все боги, почитающиеся как родовые божества императорской семьи, были связаны с земледелием и плодородием. Концепция особой значимости рода, занявшего место центра в сложившейся государственной структуре, поддерживалась в рамках еще не утратившего силу мифологического мировоззрения, посредством цикла мифов, связывающих этот род с божествами риса. Описание императорской трапезы («вкусит и зарумянится, как глина красная») и принесение жертв должно было побудить богов к дарованию урожая, а в случае благоволения божеств риса урожай был гарантирован всем «ста родам», чьи божества выражали подчинение своих душ (*тама*) царствующему императору, а через него богам — предкам рода *тэнно*.

Император же выступал при этом и как одно из звеньев коммуникации с предком и как сам предок и божество риса, по-

скольку от него зависела судьба предстоящего урожая. В этом смысле император пребывал в одном времени с предками, в «эре богов» (*камиё*), несмотря на уже развивающуюся под китайским влиянием традицию генеалогий, династийных хроник и списков, «выпрямляющих» архаический циклизм времени (об этом явлении см. классическую работу М.Элиаде «Космос и история», 1987, и статью Топорова «О космологических источниках раннеисторических описаний», 1973).

Исчисление времени в тот период уже было усвоено в соответствии с древним китайским календарем во всех его частностях, построенного как бесконечный повтор шестидесятилетнего цикла. Если же говорить об архаической модели времени, которую можно вычленил из текстов *норито*, то она строится на противопоставлении понятия *има* («теперь») — времени совершения ритуала, обращения к богам, принесении даров — и бесконечным временем, в котором пребывают боги. Это время имеет, как правило, пространственные характеристики или строится как последовательность мифологических событий. Пространственными параметрами определяется и будущее: *има мо юку саки мо* — «и теперь, и впредь», при этом «впредь» буквально значит: «и тот предел впереди, до которого дойдешь». О той же пространственности и конкретной предметности говорит и характеристика вечности — времени правления тэнно или вкушения им трапезы: сравнение с «вечной скалой, твердой скалой» или «длинная трапеза, далекая трапеза» (*нагамикэ* включает параметры длины, *тоомикэ* — параметры расстояния).

Помимо дней и ночей, а также лунных месяцев, обозначенных через характерные состояния природы, и года как цикла четырех сезонов, блоки времени еще исчислялись как промежуток между ритуалами («на празднике осеннем дары поднесем»), что, впрочем, характерно и для Китая, где также существовало понятие временных периодов в соответствии с интервалами между жертвоприношениями вана.

Жертвоприношения занимают одно из центральных мест в структуре такого пространства—времени и определяют многие принципы мироотношения.

Та часть *норито*, где формулируется просьба к божествам, как правило, носит характер предлагаемого обмена между людьми и богами. Обычная формула при этом — если боги даруют (урожай, долголетие императора, безопасность его жилища и т.д.), то им тоже будут поднесены соответствующие дары. Иногда дары подносятся после полученного дара (урожая, например), и тогда они отчасти носят характер благодарственных, иногда — в ритуалах экзорцизма — это искупительные жертвы. Аспект жертвоприношений в ритуалах японского двора, в сущ-

ности, сходен с принесением даров у других народов, прежде всего, разумеется, Китая и Кореи, благодаря общности культурного ареала и разновременных материковых влияний на Японию. Сходство обнаруживается, в частности, и с жертвоприношениями в шаманских обрядах Сибири. В научной литературе уже не раз говорилось о языковом родстве слова *ками* (яп. «верховный», «божество») и тюркского *кам* «шаман» (см., например, [Камстра, 1967, с.9]). В исследовании Е.С.Новик, посвященном обряду и фольклору в сибирском шаманизме, жертвоприношение объясняется как отдача доли, отдача взамен. При этом, скажем, поднесение только одного предмета или малого их количества объясняется не соображениями экономии и не смешением понятий части и целого. Причина в том, что приносимый предмет является прежде всего средством коммуникативного акта с божеством и в этом качестве выступает как результат кодирования процесса сообщения, как способ облегчить божествам понимание их задачи. Кроме того, в процессе коммуникации между миром людей и духов происходит определенная трансформация — большое превращается в малое и наоборот [Новик, 1984, с.136—139]. (То же наблюдается и в японских ритуалах, например в сюжете о получении для трапезы императора небесной воды, связанном с обрядом добрословия Накатоми.)

В этой части композиции *норито*, связанной с жертвоприношениями, отчетливо проявляется их полистадиальность. Если исходить из предложенной Е.С.Новик схемы изменений ритуальной практики по фазам — от магии к мантике, от мантики к инкантиции, — то очевидно, что в *норито* можно наблюдать все эти фазы. В ряде ритуалов и связанных с ними текстов участвуют магические предметы, так, в празднике усмирения огня это вода, глина, водоросли, сосуд из тыквы (часть названий этих предметов еще имеет вид теонимов). В празднике священных врат, напротив, теонимы подсказывают тип священных предметов, которые оберегают врата подобно «грудам камней священных». Это имена богов — Кумивамато-но микото и Тоёивамато-но микото, «повелитель чудесного входа из камней» и «повелитель обильного входа из камней», — содержащие слова *ива*, «камень», «скала». В благопожелании богов Издумо магической силой наделены яшма, меч, зеркало. Перенимая их свойства, император обретает силу и здоровье и даже, согласно *эгото*, возвращает себе молодость. Магические предметы помогают активизировать возможности номинационной магии и сами становятся более могущественными в поле действия *котодама* («души слова»). Все виды магии в имперском ритуале проводятся с санкции богов и по их наставлениям.



Наряду с магией в *норито* нередко упоминаются и разного рода гадания. Как и в Китае и Корее, мантическими способами определяли сроки совершения тех или иных обрядов, место и время строительства ритуальных сооружений, жилищ, колодцев и т.п. Кстати говоря, прибегать к гадательной практике далеко не всегда означает поступиться рациональным выбором: как указывает в связи с этим В.В.Иванов, «с точки зрения теории игр принятие решений при неполной информации о стратегии противника разумно осуществлять случайным образом» [Иванов, 1969, с.55].

В ряде случаев само гадание оказывается источником возникновения обряда и связанного с ним *норито*, если в нем открывается имя божества (вспомним емкую формулу Ю.М.Лотмана и Б.А.Успенского: «Общее значение собственного имени в его предельной абстракции сводится к мифу»). Подтверждения этому часты в мифологических сводах, встречаются и в *норито*. Так, в «Кодзики» Хомутивакэ был не способен говорить, и тогда его отцу-императору во сне было сказано: «если будет построен мне храм, подобный императорской обители, тогда [принц] заговорит». После этого было проведено гадание, и открылось, что причиной помехи (*татару*) было «сердце великого бога Идзумо». С тех пор ему приносят дары в его храме.

Во времена императора Судзин, согласно «Кодзики», начались эпидемии, и многие погибли. Император горевал и увидел однажды во сне бога Оомонунуси-но ооками, который сказал, что «это его сердце [причиной]». Назначается жрец, служащий великому божеству Оомива (другое имя того же бога) у горы Миморо, и в стране воцаряется спокойствие.

Аналогичный сюжет излагается в *норито*, исполняемом на празднике богов ветра в Тацута. «Не год, не два, а множество лет» было неурожайных, и государь повелел ста ведунам узнать, «какого тут бога сердце». Но ведунам сердце бога явлено не было. На заклятие же императора боги (тоже во сне) явили свои имена и указали, какие надо поднести жертвы и где воздвигнуть храмы для поклонения.

(Надо сказать, что, на мой взгляд, в таких случаях действуют вовсе не злые духи, приходящие из иного мира с дурными намерениями, подобные тем, кого изгоняют в действие священных врат. В таких сюжетах участвуют божества, для которых порча — не постоянное занятие, а своего рода сигнал, позволяющий установить связь с людьми, чтобы объяснить им принципы правильного поведения по отношению к богам. Или же это могут быть божества пантеона других племен (как в случае с Идзумо), и тогда в мифе дается объяснение включению этого бога в число почитаемых родом *тэнно*.)

Огромная роль гадания в дальневосточном ареале при самых разных начинаниях — от общегосударственных до частных — заставляет и здесь предположить для Японии фактор влияния соседних, более древних культур. Правда, как пишет В.В.Иванов, «в обществах жреческого типа, где царь связан с верховными жрецами (или является одним из них), такого рода явления могут возникать в результате конвергенции» [Иванов, 1969, с.55]. Разумеется, в случае с Японией факт независимого возникновения мантической практики может быть опровергнут указанием на заимствование самой техники гадания — считывание знаков на раскаленном панцире черепахи или лопатках оленя. Возможно тем не менее предположить собственный мантический субстрат, вроде сохранившихся до нового времени способов гадания по камням, растениям, поведению рыб и животных и т.п.

Оригути Синобу, в частности, предполагает автохтонность принятых в имперском ритуале типов гадания, связывая при этом гадания на панцире с мантической практикой приморских племен, а на лопатке оленя — с деятельностью племен, обитающих в горах [Оригути, 1958, с.23]. Гадатели Урабэ, состоящие в управе Дзингикан, принадлежали к Амабэ, племенам побережья, на практике же оба типа гадания к концу периода Нара уже функционально сблизились.

Если развить эту концепцию двух типов племенных культур, приморской и горной, то и типы жертвоприношений, приведенные в *норито*, можно истолковать как отражение этой концепции: помимо разных продуктов земледелия богам часто подносятся дары двух категорий — «из того, что в горах живет, — с мягкой шерстью, с грубой шерстью; из того, что в Равнине синего моря, — с плавником широким, плавником узким, до водоросли морской, водоросли прибрежной».

Особое место в поднесении даров богам играют ткани — «светлые», «блестящие», «грубые», «мягкие», столь же распространен этот обычай и в других странах ареала. В течение определенного периода ткани в японской культуре, по-видимому, играли роль эквивалента товарообмена наряду с монетами, они служили в качестве награды низестоящим и количество их могло определять статус и имущественное положение человека, подобно жалуемым мерам риса.

В своем архаическом значении ткани и изготовленная из них одежда понимались как заменитель оболочки человека, вместилище его души, отсюда встречающаяся у ряда исследователей мысль о том, что дарение тканей было актом, равнозначным принесению души (*тама*), знаком ее подчинения получателю даров.

Завязывание пол одежды как средство усмирения души (удержание ее в теле) отражено во многих поэтических текстах, в том числе во времена развитого средневековья. Так, в «Гэндзи-моногатари»:

Нагаки ваби  
сора-ни мидааруру  
вага тама-о  
мусуби тодомэ  
ситагаи-но цума

Душу мою,  
стенающую и страдающую,  
в небе заплутавшую,  
свяжите и остановите,  
полы одеяния!

Одеяния в контекстах дарений выступают не только как субститут души, которую подносят богам или другому человеку. Они являются еще и оболочкой и выступают обычно в текстах как способ сохранения жизненной силы. (Вера в силу оболочки отражена и в ритуальных «летающих костюмах» сибирских шаманов.) Роль оболочки особо подчеркивается в *норито* и пояснениях к обрядам в «Энгисики». Немало уже писалось об одном из «небесных» прегрешений Сусаноо — сдирании шкуры лошади задом наперед, что, в числе других его проступков, привело к сокрытию богини солнца в Небесной пещере и воцарению тьмы и хаоса. Из разных свитков «Энгисики» мы узнаем о запрете снимать кору с деревьев, используемых для постройки ритуальных сооружений. Как представляется, снятие коры и сдирание шкур — явления одного порядка. Запрет на нарушение целостности оболочки, по-видимому, связан с опасностью неправильного обращения с заключенной в оболочке душой. Поскольку жертвоприношение означает предстоящий путь жертвуемого предмета (или его души) к богам, то из этого следует, как пишет Е.С.Новик, формирование особых приемов умерщвления и разделки животного [Новик, 1984, с.140].

Освеживание туши лошади задом наперед становилось таким образом родом волхвования с целью принести ущерб получателю даров.

В свете вышесказанного кажется допустимой (хотя, к сожалению, не вполне доказуемой) гипотеза о том, что четыре вида подносимых богам тканей (в ряде ритуалов их количество сокращено до двух — «мягкие» и «грубые») соответствуют разновидностям заключенной в человеке души, которая тоже может быть «мягкой», «грубой», «счастливой», «чудесной».

Еще один мифологический аспект тканей как средства коммуникации между людьми и богами восходит к самой сущности понятия ткачества. Напомним, что снятую задом наперед шкуру лошади Сусаноо опустил через отверстие в крыше «чистой» (или священной) ткацкой залы, где ткались одежды богов, тем самым осквернив ее. В результате Аматаэрасу умирает ритуальной

смертью (в небесной пещере), умирает и ее двойник, небесная ткачиха, ткавшая в тот момент в зале священные одежды. В работе А.Миллера Аматаэрасу в этом сюжете отождествляется с небесной ткачихой. Связь Аматаэрасу с ткачеством подтверждается, например, тем обстоятельством, что, как явствует из кодексов «Энгисики», во время одной из церемоний, связанных с переносом раз в двадцать лет храма Аматаэрасу в Исэ, богине подносятся предметы для ткачества — миниатюрный ткацкий станок, катушки с нитями и т.д. Говоря об устройственной космической функции ткачества Аматаэрасу, американский исследователь А.Миллер пишет: «взаимодействие утка и основы, образованные нитью узлы творят прекрасную ткань мира, чьи небеса, горы, равнины и моря проникнуты субстанцией *ками*, т.е. сакральным» [Miller A., 1984, с.48].

Среди текстов *норито* предметы для ткачества встречаются только в одном случае — в *норито* церемонии подношений богам, связанным с храмом Тацута. Ларец для кудели, шпульки и катушки подносятся богине Химэгами — букв. «солнечная дева-бог». Это довольно загадочное божество, которого Цугита отождествляет с Куни-но михасира-но микото, одним из двух богов, явивших свое имя в гадании и сообщивших, что это они были причиной многолетнего неурожая (см. *норито* в праздник богов ветра Тацута). Может быть, сказанное ранее о характере этих даров и о функции Аматаэрасу как богини ткачества проливает дополнительный свет на этот ритуал, и в имени Химэгами сконтаминировано несколько божеств?

Не менее многозначны и полифункциональны будут и другие жертвуемые богам предметы — бутылки, колокольцы, лук, меч, не говоря уже о богатейшей мифологеме зеркала, перекликающейся с многочисленными мифологическими и литературными контекстами этого мотива в культурах самых разных народов мира.

Перейдем, однако, к рассмотрению другого аспекта *норито* — а именно к теме *норито* как явления древней словесности, при этом постоянно возвращаясь к мифологическому ракурсу и космологическому мировоззрению как одному из механизмов порождения законов древнеяпонской поэтики.

### Поэтологический аспект

Ранее уже говорилось, что упоминания о *норито* встречаются в мифологических текстах. Приведем эти примеры: во-первых, когда Аматаэрасу затворяется в небесной пещере, то Амэ-но коянэ перед входом «весомые слова *норито* благожелательно изрекает» — *футоноритогото хокимооситэ* («Кодзика»). Во-вторых, когда боги изгоняют Сусаноо за его прегреше-

ния, они, помимо прочего, назначают ему и такое послушание: «исполнить крепкие слова норито изгнания (скверны)» — *хараэ-но футонорито-во цукасадоритэ норасиму* («Нихонсёки»).

Из этих фрагментов возможно предположить наличие по крайней мере двух функционально различающихся стилей — благопожеланий, вероятно, в стиле *ёгото* и экзорцизмов, видимо однотипных с *норито* в ритуале изгнания скверны, а может быть, и иных. В этих сюжетах сами *норито* не приводятся.

В других же эпизодах мифологических сводов мы находим отрывки заклинательных текстов, видимо подпадающих под категорию *норито*.

Например, рассмотрим такой сюжет из «Кодзики»: Оокуни-нуси строит небесную обитель на побережье Тагиси в стране Идзумо. Божество Кусятама-но Kami («Бог восьми чудесных жемчужин») устраивает ему пир: превратившись в баклана, он ныряет на дно моря, приносит в клюве глину и делает из нее восемьдесят небесных сосудов, затем из одних водорослей делает «ступку добывания огня» (*хикириусу*), а из других — «пестик добывания огня» (*хикиригинэ*) и, высекая огонь, говорит (ряд слов этого небольшого текста не этимологизируются однозначно, и в нашем приблизительном переводе мы сочетаем разные трактовки): «Огонь, который я добываю, пусть горит, пока пепел с [солнцем] освещенного нового жилища (или гнезда — *нихису*) предка божественного Камимусуби в Высокого Неба Равнине не повиснет на восемь локтей, а под землей — пока корни скал подземные, сгорев, не отвердеют. Рыбаки, что ловят [рыбу], расстелив веревку, в тысячу мер веревку, судака с пастью огромной, хвостом и плавниками, с шумом подтянут и поднимут, и я подам небесную трапезу рыбную на расщепленном бамбуке, [от тяжести] гнущемуся» [Кодзики, 1970, с.125].

Этот текст единодушно признается исследователями самым старым из дошедших до нас *норито*.

В нем нет равномерной ритмической организации, отсутствует синтаксический параллелизм, во всяком случае, он не так явно выражен, как в *норито* «Энгисики». От последних этот текст отличается повышенной эвфонической нагруженностью. Здесь встречаются ономатопоэтические жесты вроде *савасава* (изображение шума подтягиваемой рыбы), *тововото-вово* (звук от гнущегося бамбука), имитация ономатопоэтики происходит и в других частях заклинания — *нихису-но сусу-но*, «пепел с нового гнезда».

Использование ономатопоэтических слов вообще характерно для японских заклинательных и ритуальных текстов. В «Кодзики» приводится заклинание мыши, которая спасла Оокуни-нуси, застигнутого на равнине огнем, насланным Сусаноо, сказав:

«пустить внутри будет просторно (*хорахора*), а вне — узко (*субу-субу*)». В ритуальных песнях *кагура* насчитывается более двадцати различных *хаясикотоба* (звуковые жесты вроде *ситодо*, *оситодо*, *сайсиная*, *райсиная* и т.д.). Они либо десемантизировались со временем, либо никогда не имели смысла — если предполагать заимствования из лексики чужого по языку племени.

В *норито* «Энгисики» такой слой лексики практически отсутствует. И, надо сказать, в единственном случае напускания порчи в «Кодзики» (текст *тогои*) ономастопэтики тоже нет: «как эти бамбуковые листья хиреют, как эти бамбуковые листья жухнут — захирей и пожухни. Как эта соль плывет и сохнет — плыви и сохни. Как этот камень тонет — утони и ляг!» (Кодзики, 1970, с.261). А *тогои* — тоже своего рода *норито*, только относящееся к сфере злокозненной магии, устраненной из императорского ритуала и собрания стихов «Манъёсю».

Однако если из *норито* Кусиятама-но kami исключить все *нихису-но сусу* и *савасава*, то структура текста скажется весьма сходной с *норито*, записанными в «Энгисики». Добываемый огонь должен гореть в тех же преувеличенных масштабах, в каких описывается дворец или храм; согласно *норито* — от подземных корней до Равнины Неба, и это преувеличение тоже характеризуется столь частой в *норито* магической восьмеркой. Трудовой процесс по добыванию рыбы описывается с изображением трудностей; подобно этому в *норито* испрашивания урожая — «и с локтей пеной вода льется, и спереди к ляжкам грязь прилипает». Как гипербола предстает и описание подносимого результата — бамбук гнется от тяжести рыбы, подносимой богу; во многих *норито* дары накладываются подобно широкой горе и т.д. Кстати говоря, довольно близкое подобие *норито* испрашивания урожая можно видеть в песнях посева проса, записанных на островах Мияко, о чем писал некогда Невский. Общая схема этих песен начинается, как и *норито* испрашивания урожая, с объявления о начале посева. Потом следует обет богам — если просо или рис уродятся подобно нанизанной яшме, то часть урожая будет отдана императору, остальное будет поставлено стенками (ср. в *норито* — «широкой горой»), из остатков будет изготовлено вино.

Вот, например, «песня великого урожая»:

- «1. Ныне сеемое просо-то,  
В луне десятой сеемый рис-то,  
Да уродится жито!
2. Раз уродится с зерна «судама»,  
Раз будет с зерна бусинок... (рефрен)

3. Цареву подать столчем, сдадим,  
Государеву подать смелем, сдадим... (рефрен)
4. А избытки от столченно-сданного,  
А остатки от смолото-сданного...
5. Кули-то с просом поставим стенками,  
Кули-то с рисом положим за спину...
6. А излишек от деланья стенок  
А остаток от деланья спинок...
7. Из проса-то горилки нагоним,  
Из рису-то вина наварим...
10. Господина старшину пригласим,  
За отцом-смотрителем пошлем...
12. Хоть пей, не уменьшится,  
Хоть и черпай, не убавится...
13. Будем праздновать год благоденствия,  
Будем чествовать год урожая!  
Да уродится жито!»

[Невский, 1978, с.62—63].

Поскольку в фольклорном круге песен Мияко, записанных в новое время, уже произошла заметная бытовизация текстов, жертвоприношения вином переносятся с богов на местных чиновников и старших родственников, по-видимому выступающих в роли родовых божеств. При этом вино сохраняет священный характер жертвоприношения: «хоть пей, не уменьшится, хоть и черпай, не убавится».

Несомненна общность композиции, например народной песни Мияко и *норито* испрашивания урожая, и эта общность, надо думать, восходит к некоему обрядовому стереотипу. В *норито*, в частности, говорится:

- ... С месяца *кисараги* года нынешнего  
приступая сажать рис священный...  
Этот рис священный, что даруют боги царственные,  
этот рис священный, что собирают, —  
и с локтей пеной вода льется,  
и спереди к ляжкам грязь прилипает...  
коль будет дарован в восемь связок колосьев,  
пышных колосьев,  
то богам царственным — первые колосья.  
Жидкое — верхушки бутылей высоко воздымая,  
Утробы бутылей наполнив, рядом поставлю,  
хвалы вознесу,  
а что останется — божественный внук  
как утреннюю трапезу, как вечернюю трапезу  
божественно вкушать станет,  
как долгую трапезу, как многую трапезу  
вкушать станет,  
и зарумянится, как глина красная.  
Посему драгоценные дары божественного внука подношу,  
и пусть хвалы вознесутся — так возглашаю.

Итак, архаическое заклинание, сохранившееся в «Кодзики», обнаруживает структурное родство и с *норито*, и с другими подобными текстами; как писал Н.А.Невский, «примером песен с теми же приемами, тем же последовательным развитием содержания и теми же заклинательными целями могут в настоящее время служить некоторые ритуальные песни японских шаманок-знахарок в северо-восточных провинциях главного острова, моления рюкюских жриц и, наконец, многие народные песни мелких островов Рюкюского архипелага [Невский, 1935, с.18].

Какова же специфика поэтики и стиля *норито* «Энгисики» и каково их место и роль в истории японской словесности?

Приведем еще одну цитату из Н.А.Невского: «по своему языку и стилю *норито* занимают среднее место между поэзией и прозой и, скорее, должны быть отнесены к первой, чем ко второй. Здесь мы видим массу риторических украшений, метафор, параллелизмов, повторов и других приемов, рассчитанных на то, чтобы усилить впечатление и придать молитвословиям возвышенный характер» [Невский, 1935, с.18].

Сходную, хотя несколько ироническую характеристику *норито* дает Д.Филиппи: «Ритуалы выдержаны в стиле древнего языка самого цветистого толка. Фразы длинны и слабо связаны между собой; грамматические отношения частей трудноопределимы; значения многих слов не ясны, и всюду ясность смысла приносится в жертву благозвучию» [Philippi, 1959, с.1].

К.Флоренцу тексты *норито* напоминают католические проповеди, Ф.Г.Бок кажутся похожими на псалмы, японские же филологи находят в них родство с разными стилями японской поэзии древности и нередко противоречат друг другу. Наиболее скептический взгляд на предмет выражен Кониси, считающим, что, за исключением отдельных формул, эти тексты были сознательно стилизованы под язык седьмого века: «*норито* — явственная разновидность стихопрозы» [Konishi, 1984, с.301].

В *норито* действительно наличествуют и проза, и ритмизованная проза, и поэзия, если вслед за Кониси Дзиньити считать поэзией только отрезки текста силлабических групп — в 5—7 слогов. Подсчитывая соотношения прозы и такой поэзии в *норито* благопожелания дворцу, Кониси утверждает, что поэзия и проза здесь находятся в пропорции 10:14.

Однако песни богов и легендарных императоров в мифологических сводах, при несомненной их включенности в ритуальную или фольклорную поэтическую стихию, еще не следовали строгой силлабической равномерности даже в пятистишиях, например, согласно «Кодзики», во время обмена песнями Оокумэ-но микото сложил:



Ямато-но	Из семи идущих
Такасадзи-но-о	дев
Нанаюку	по [равнине] Такасадзи
Отомэдомо	в Ямато
тарэ-о си макаму	кого изберешь?

По-видимому, на определенном этапе долитературного развития словесности песня считалась песней не ввиду ее строгой организации по числу слогов, а по принципу смысловой направленности, по ритуальному назначению, по используемой лексике и, не в последнюю очередь, по типу музыкального исполнения.

Если говорить о поэтологическом аспекте *норито*, то эти тексты, как и *ута* (песня), берут истоки в обрядовых музыкально-пластических действиях.

Ритмико-мелодический тип исполнения песни, независимо от ее силлабической организации в период архаики, видимо, связывался с ее функцией или с определенным родом, местностью. Об этом мы подробно будем говорить в третьей главе работы, сейчас же укажем, что, как явствует из мифов «Кодзики» и «Нихонсёки», песни складывались в ритуально обусловленные моменты и в магических целях. Ситуации при этом могут быть следующими: разведение огня и приготовление жертвенной пищи, при поднесении чаши с вином, перед путешествием, перед смертью, перед входом в жилище, перед грядущей опасностью, во время похоронного обряда, для опознания человека и его имени, для насылания порчи и т.д. Большая часть этих ситуаций, с одной стороны, совпадает с описанием мифологических истоков обрядов, сопровождаемых чтением *норито* — выяснение имени божества (праздник богов ветра), вход в новый храм или дворец (благопожелание дворцу, *норито* в храме Касуга), вкушение еды и питья (праздник вкушения первого урожая), благопожелания путешественнику (при отправлении посла). С другой стороны, эти же ситуации затем с соответствующими изменениями переходят в литературу: в «Манъёсю» многие из них переносятся без изменений, в классической хэйанской прозе жанра *моногатари* ряд эпизодов воспроизводят ситуации порождения пятистишия, сходные с уже названными, — пир, опознание имени, рубеж жизни и смерти и др. (см. третий раздел работы).

Помимо тематических вариаций и стилистических отличий все эти виды как чисто ритуальных текстов, так и литературных танка со следами архаической ритуальности различались, по-видимому, и типом музыкально-хореографического исполнения.

Известно, что *норито* и *сэммё* исполнялись на некий музыкальный лад, сохранились даже своеобразные партитуры этих

текстов. Логично предположить, что внутри этой музыкальной системы некогда тоже существовали различия, связанные, быть может, с многообразием обрядовых функций текстов и с принадлежностью исполнителей к разным родам, следовательно, по-разному могли исполняться тексты благопожеланий-восхвалений, тексты экзорцизмов и *норито* как таковые, то есть изречения воли богов, а также ритуалы Накатоми и Имибэ.

Что же касается стихового ритма *норито*, то он, не всегда совпадая с группами по 5—7 слогов, тем не менее явственно слышится во многих частях текста, например:

Яма-ни суму моно ва	Из того, что в горах живет, —
кэ-но нигимоно, кэ-но	с мягкой шерстью, с грубой
аракимоно	шерстью;
Оно-ни офуру моно ва	из того, что в полях великих растет, —
амана карана	сладкие травы, горькие травы;
Аоми-но хара-ни суму	из того, что в Равнине синего
моно ва	моря живет, —
хата-но хиромоно	с плавником широким, с плавником
хата-но сэмоно	узким,
окицумоха, хэцумоха...	водоросли морские, водоросли
	прибрежные...

Характерной чертой стиля *норито* являются повторяющиеся клише, в которых наблюдается и нечто вроде внутренней рифмы, в литературной танка обычно запретной. Перечисление предметов обычно свойственно мифологическому миру как совокупности отдельных поименованных объектов. В вышеприведенном примере мы видим рифмующиеся морфологические подобию как вариант оноματοпозитической организации текста, но стремящихся не к магической глоссолалии, как *хаясикотоба* в народных обрядовых текстах, а к сакральному называнию явлений, с целью активизировать их чудесную силу. Разновидностью такой, если можно так выразиться, оноματοпозитической номинации можно считать и списки теонимов: Камимусуби, Такамимусуби, Икумусуби, Тарумусуби, Тамацумамусуби или Икуи, Сакуи, Цунагаи. Нередко по этому же типу организуются и списки жертвенных предметов, например: «из того, что в горах живет с мягкой шерстью, с грубой шерстью», или разновидности тканей — «светлые ткани, блестящие ткани, мягкие ткани, грубые ткани».

В этой же категории тропов помимо ряда мифологических синонимов участвуют и антонимические пары: *такаяма-но суэ хикияма-но суэ*, «гребень высокой горы, гребень низкой горы» и др. В формулах подобного рода возможно, по-видимому, усмотреть следы древней заклинательной практики, основанной на архаическом отождествлении понятий слова и деяния.

Этот специфический для *норито* лексический способ организации звуковых повторов как вида заклинательной магии составляет отличительную его особенность. Сюда же можно отнести и такую разновидность эвфонической организации текста, характерной для заговоров других народов, как *figura etimologica*: «народ Поднебесной возделывая возделывает» (*цукуру цукуру*), «восьмислойные облака тысячью разделов тысячекратно разделил» (*тиваци ни тивакитэ*) и т.д.

Помимо морфологических параллелизмов в *норито* часты и синтаксически подобные отрезки текста, также образующие специфический тяжеловесный ритм соотносимых глагольных конструкций: *Такамагахарани тиги такасиритэ, ситацу иванэ-ни мяхасира футосиритатэ* — «коньки крыш в Равнину Высокого Неба высоко вознеся, опоры храма в корни скал подземные крепко укрепя». Синтаксически параллелизирующие глагольные конструкции также могут образовываться по принципу и сходства и противопоставления, чему немало подтверждений почти в любом тексте *норито*, — разного рода синонимические и антонимические удвоения.

Одним из важнейших механизмов, формирующих композицию отдельных блоков текста и отражающих тип восприятия мира и способ воздействия на него, является уподобление. В мифологическом мире уподобление предметов или явлений предстает не как литературная метафора, а как средство магического отождествления. Наиболее употребительно это уподобление не в словах божества, выражающих повеление или дающих советы, а в текстах типа *эгото*, содержащих магическое благопожелание.

В *норито* «Энгисики» таковыми могут считаться прежде всего благопожелания Накатоми или передаваемые через наместника Идзумо слова богов этой части страны. В «Нихонсёки» же содержится весьма древний вариант благопожелания, так называемого *нишмуохоки*, «восхваление нового дома». Исполняемый при этом текст, видимо, должен был сопровождать обряд освящения постройки во время затеянного по этому случаю ритуального пира. Начало текста таково: «Вервии молодого дома, что построен, столбы, что построены, — успокоение сердца хозяина этого дома. Балки на крыше, что уложены, — роща (т.е. храм. — Л.Е.) сердца господина этого дома. Стрпила, что положены, — спокойствие сердца господина этого дома. Вервии, что увязаны, — крепость жизни господина этого дома. Тростник, что настлан, — прибыток богатств господина этого дома...» [Синтэн, 1936, с.487]. Предполагается, что исполнявший этот текст принц одновременно совершал ритуальные телодвижения, указывая на крышу, прикасаясь к столбам,

т.е. совершал определенный танец. При этом благопожелание исходило не от его исполнителя, а от *икидама*, «живого духа» земли, на которой было возведено жилище. От этого обряда идут и сохранившиеся до нынешних дней благопожелательные формулы: «цветения желаю всем в этом доме», «пусть ваш достаток цветет и разрастается (подобно растению)» [Нихон бунгакуси, 1, с.236].

В *норито* «Энгисики» благопожелание новому дворцу исходит от жреца Имибэ. Это *норито*, уже цитированное ранее, вначале излагает миф о передаче престола императору, затем переходит к истории постройки дворца с описанием трудового процесса. Потом жрец перечисляет просьбы к богам — «пусть меж опорами и балками, стропилами, дверьми, окнами стыки не движутся, не гудят, пусть узлы завязанные не слабнут, тростник, на крышу настланный, не лохматится...» Кроме того, испрашивается долголетие и благоденствие императору и безупречное исполнение обязанностей его подданными, за что богам приносятся дары.

В *норито* называются примерно те же элементы постройки, что и в *мурохоки* из мифологического свода. Однако здесь перечень гораздо длиннее, вообще все это молитвословие по сравнению с приведенным фрагментом «Нихонсёки» предстает как явление развитой словесности со сложной продуманной композицией, соотносящимися между собой синтаксическими конструкциями, и вписывается не только в мифологический контекст эпохи, но и в сферу становящегося литературного сознания.

Разновидности *норито* и их назначение можно сопоставить с разными кругами архаических песен «Манъёсю»: в первую очередь с теми, которые также могут быть соотнесены со сферой имперских ритуалов. Прежде всего это песни Какиномото-но Хитомаро, занимавшего скромную должность при дворе (сначала у принца Хинамиси, потом Такэти), умершего в самом начале VIII в.

Рассмотрим цикл его песен, сложенных во время пребывания императрицы Дзито (правила с 687 по 696 г.) во дворце Ёсину. Цикл состоит из двух пар песен, в каждой паре одна *нагаута* и одна *танка*, называемая *каэсиута*; *каэси*, по-видимому, означает не «ответ», а «повтор» — переключение с одного музыкального лада на другой, т.е. это песня с иной ритуальной функцией, чем *нагаута*, и, таким образом, *нагаута* и *танка*, сложенные одним и тем же Хитомаро, не просто относятся к разным стилям, а, как автор постарается показать дальше, различаются адресантами песен.

Возьмем вторую пару *нагаута—танка*, как наиболее красноречивую. В *нагаута* Хитомаро задает привычный для благопожеланий императору лексический набор, титулирующий правителя: *вага оокими* («великая государыня»), *камунагара* («обладающая божественной сущностью») и т.п. Далее идет описание ритуального действия Дзито, легко интерпретируемого в духе мифологемы *куними* («смотрения страны» с целью магического воздействия взглядом): «высокий дворец высоко подняв, если поднимаешься ты и совершишь *куними*, то на зеленых оградах гор горные боги весной принесут тебе дар цветами, осенью — алой листвой клена, ... боги рек поднесут трапезы, ... и горы, и реки станут служить, как в век богов» (№ 38).

Этот верноподданнический гимн полностью соответствует заданным в *норито* мифологическим координатам. Императрица Дзито, «наделенная божественной сущностью», силой песни, а также по законам ритуального времени, оказывается помещенной в век богов. В качестве небесного бога она осматривает землю и тем добивается подчинения себе земных богов, духов гор и рек, выражающих свою покорность принесением даров.

Следующая за этим *каэсиута* подтверждает эту покорность: «Тебе, с твоей божественной сущностью, служат горы и реки, и вот, на середину реки ладьи выходят...» (№ 39).

По ритуальному значению *нагаута* Хитомаро напоминает *норито* испрашивания благ у божества, а *каэсиута* выступает как ответное *норито*, передающее согласие божеств земли на повиновение потомкам небесных богов, т.е. по функции сходно с благопожеланиями богов Идзумо и подчиняется общей схеме — выражение покорности *икидама* («живой души») — *ками* (небесному богу). И в *норито* мы чаще встречаем случаи, когда слова самих небесных богов опускаются, придворная же поэзия, будучи по сакральной значимости, вероятно, ниже, чем тексты, читаемые жрецами на священных церемониях, еще менее была правомочна включать непосредственные *нори*, «слова богов».

Песни Хитомаро, несмотря на значительное лексическое сходство с *норито*, имеют и серьезные отличия, и не только в организации по 5—7 слогов (кстати говоря, не всюду выдержанной, встречаются и 4, и 6). В его *нагаута* годовому циклу, описанному по двум наиболее важным сельскохозяйственным сезонам, весне и осени, соответствуют два вида приношений от богов гор — весеннее цветенье деревьев и осенние листья клена. Эти два явления становятся в поэзии Хэйан чуть ли не самыми распространенными символами весеннего и осеннего времени года и центральными понятиями, которые надстраивают над собой многие приемы и тропы, характерные для классической

*танка*. Тем не менее применительно к эпохе Хитомаро цветы (вероятно, сливы) и листья клена еще не предмет любования. Возможно, они служат вежами, с которыми связывались сроки проведения полевых работ или иных видов деятельности, связанной с добыванием еды. Пара цветы и алые листья клена в «Манъёсю» — весьма частое явление именно как средство времязчисления. Например, в песне № 1053: «восемь тысяч лет правь Поднебесной, когда расцветают цветы... когда падают листья клена...» Трудно представить себе также, чтобы в конкретно-предметном архаическом мире, ориентированном на сакральную целесообразность, покоровшиеся боги поставляли бы императрице в качестве дани объект чисто эстетического созерцания. В лексике Хитомаро, конкретной почти до деловитости, и нет места эпитетам вроде «преlestный», «красивый» и т.п. Эпитеты «Манъёсю» чаще всего вещественны и материальны — «крепкий», «длинный», «чистый» (с сакральным признаком). В мире архаической поэзии ничем не любят, а просто смотрят.

Однако в *норито* мы не находим упоминания о цветущих деревьях или опавших кленовых листьях как о даянии богов. Возможно, с одной стороны, что такие фрагменты почему-либо не сохранились. Но, может быть, в имперском ритуале, совершаемом элитой, уже усвоившей в полной мере китайский календарь с его точным и дробным делением времени на равновеликие отрезки, и не было места архаической японской разметке времени по важнейшим природным явлениям, связанным с повседневными надобностями. Обозначение пространства и времени по растениям, таким образом, остается в песенной поэзии как след далекой архаики, заставляющий, однако, подозревать, что в прототекстах *норито* в качестве временных вех назывались такие же природные явления и объекты или подобные им.

Насколько можно судить, ряд жертвоприношений был общим для имперского ритуала и народных обрядов. Так, в «Манъёсю» говорится о прошедших очищение сосудах с вином (*иваибэ*), покрытых свешивающейся с них бумазеей. Жертвоприношение производилось матерью человека, в составе посольства в 733 г. отправившегося в Китай. Ранее уже говорилось о том, что в «Энгисики» отсутствуют тексты ритуалов, связанных с отправкой послов, есть только *норито* освящения новой гавани. Однако эти тексты, вероятно, существовали, и о них можно судить по *нагаута* «Манъёсю».

Так, в песне № 894 содержится явное заклинание: «Получив повеление великое, ты отправился к далеким пределам Морокоси, и все боги великие, что пребывают божественно и владеют Равниной моря и у берегов и вдалеке, путь указуют с носа ко-

рабля, а великие боги Неба—Земли и бог Ямато Оокунимитама (Бог—Душа Великой Страны. — Л.Е.) из пустот распростертого Неба будут, Небо облетая, озирать твой путь. Когда же, по завершении дел, ты будешь возвращаться, то боги великие на носу корабля тоже руку приложат, и подобно тому, как священные вервии *суминава* натягивают, так по волнам ты прямо доведешь свой корабль от мыса Тиканосаки к побережью Мицу в Оотома безбедно и благополучно. Возвращайся скорее».

Этому заклинанию в песне предшествует название основных мифологических вех — передача чудесной силы со времен богов до времен двора Ямато; здесь говорится прежде всего об унаследованной с давних пор магической силе слова (*котодама*) и о сакральном месте императора («государь солнца, светящего с высоты, наделенный божественной сутью»).

В принципе эта *нагаута* по структуре аналогична *норито* с усеченным перечнем жертвоприношений.

Правда, о некоторых обрядовых процедурах, возможно равнозначных ритуальному принесению даров, говорится в *каэсиута* — ответной песне к этому стихотворению: «Совершив очищение и изгнание скверны в сосновых равнинах в Мицу в Оотома, буду стоять, тебя ожидая. Возвращайся скорее» (№ 895). О жертвоприношениях богам определенно говорится в *нагаута*, поднесенной послу в Китай Тадзихи Хиронари: «буду ждать тебя, держа дары (*нуса*) и проходя очищение» (№ 453).

О том, что такого рода песни близки к *норито* по случаю дальнего путешествия или имеют общий с ним прототип, свидетельствует сходство композиции и структуры этих песен, написанных в разное время и разными авторами и посвященных одной теме.

В другой *нагаута* на носу посольского судна просят встать бога Суминоэ и заклинают, чтобы корабль не встретился с «грубым ветром и волной» (№ 4245), что напоминает формулу из *норито* богам ветра в Тацута, где просят, чтобы рис не встретился с «дурным ветром, грубой водой» (*асики кадзэ, араки мидзу*).

В круге песен «Манъёсю» об опасных путешествиях послов говорится и о гадании по панцирю черепахи или лопатке оленя, занимающем важное место в имперском ритуале и распространенном в народных обычаях: «искусные гадатели Урабэ из племени ама на острове Юки жгли панцирь, чтобы узнать, дойдешь ли безбедно» (№ 3694).

Сходную структуру можно обнаружить и в фольклорных «Песнях благополучия в пути» островов Мияко, где также происходит апелляция к богам разных типов:

Прославим господина (островов) Мияку, господина славного!  
 Прославим Небо (божество) дома божьего, дома жрицы верховной!  
 Прославим хозяина (бога) кабельного якоря, канатного якоря!  
 Прославим Небо южное, корабля хозяина!  
 Прославим Небо Рюгу, моря хозяина.

[Невский, 1978, с.32]

Далее следует описание трудностей пути и благополучный результат — «потихохоньку, полегохоньку отъехавши (мимо) Фуми (и) Кирума, подбежавшим к гавани Напа». Затем обещаются благодарственные обряды: «селенью-благодетелю, селенью-родителю поклонимся».

Таким образом, по посольским циклам «Манъёсю» и фольклорным песням Мияко, сопоставляя их с *норито*, сложенными по другим случаям, мы можем догадываться и о заклинательной структуре *норито*, испрашивающего благополучное путешествие и возвращение посла в чужеземные страны.

Можно констатировать определенную близость ряда циклов «Манъёсю» и *норито* в области тематики, лексики, даже семантических структур. Однако вряд ли есть основания считать песню (*ута*) производным от *норито*. Скорее можно предположить, что *норито*, *ута* «Манъёсю» и песни *кагура* имеют единый источник — под этим мы подразумеваем некий общий тип мифопоэтической текстовой деятельности, к VI—VII вв. уже подразделявшийся на несколько специализированных областей, отличавшихся друг от друга и степенью сакральности, и стилевыми характеристиками, и ритмико-мелодическими признаками.

*Ута* по сравнению с *норито* была, можно сказать, сакральным миром второго порядка, находящимся на периферии относительно священного центра, ближе к границе между понятием сакрального и уже отчасти осознанным понятием личного и конкретно-исторического.

Главное отличие песни *ута* от *норито* состоит, по-видимому, еще и в том, что в *норито* возможен обмен речами с божеством, так как в пространстве ритуала боги могут изрекать свои повеления людям. *Ута* же обращается к божествам от имени человека или *икидама* («живого духа» земли, предмета и т.д.), но в ее пространстве ответ божества невоспроизводим.

Может быть, отсюда идет поразительное усиление и дублирование на разных уровнях магических способов словесного воздействия на божеств, к которым обращается автор песни.

Что же до непосредственного влияния заклинательных богослужений типа *норито* в сфере литературного сознания, то, пожалуй, эти тексты остаются уникальными. Оригути Синобу, в частности, полагает, что *норито* в той их разновидности, которая именуется *амацунорито*, «небесные *норито*», слова богов



как таковые, почти не сохранившиеся в *норито* «Энгисики», разошлись по свету в виде *котовадза*. *Котовадза* (в нынешнем значении «поговорка») — особый род японских паремий, приписываемых богам и имеющих магическую силу. Целый ряд эпизодов «Кодзики» и «Фудоки» посвящен описанию мифологической ситуации, объясняющей происхождение *котовадза*. Возможно, что и в *каэсинорито* звучали исполняемые особым мелодическим образом эти *котовадза* богов. Надо сказать, что в «Кодзики» объясняется возникновение отдельных *котовадза*, но не смысл этих кратких и емких, однако не всегда понятных фразеологических оборотов. По этой причине в разных селениях страны возникла традиция толкователей *котовадза*, объясняющих их происхождение и значение, и с этой традицией ряд исследователей связывает становление литературы жанра *моногатари*, «рассказывания о вещах (явлениях)», в частности, появление «Такэтори-моногатари». «Такэтори-моногатари» также заканчивается на *котовадза*. Напиток бессмертия зажжен на горе Фудзи и горит на ней до сих пор, поэтому гора называется Фудзи («бессмертие»). Вся повесть, таким образом, рассматривается как пространное этиологическое объяснение к этому фразеологическому обороту.

Ряд авторов считает также, что трудно толкуемые *котовадза* послужили истоком развития игровых загадок типа *надзо*.

Кстати сказать, в отличие от *ута* с нечетным числом строк, *котовадза* содержит четное их число, чаще всего две. Может быть, и слова богов, изреченные в не дошедших до нас *норито*, бытовавших до установления имперского ритуала, тоже состояли из двух ритмических отрезков речи или представляли их число, кратное двум. К сожалению, трудно с достоверностью реконструировать, как звучали ответные речи богов (*каэсинорито*) в V—VII вв.

### Тексты *сэммё*

Согласно концепции Оригути, *норито* и *сэммё* были текстами одного порядка, и ритуальная функция их заключалась в изречении воли небесных богов — или непосредственно, или от имени императора, «божественного внука». Поэтому в древности за ними следовали *каэримаоэси* (ответные речи), произносимые от имени души (*тама*) богов-охранителей императорского рода, с пожеланиями благоденствия императору по типу клятвы или обета (*укэи*) [Оригути, 1955, 2, с.171].

Император *тэнно*, согласно мифологическим принципам мировоззрения наделенный «божественной сутью» (*камунагара*),

провозглашая высочайшее повеление (*сэммё*, *микотонори*), изрекал таким образом *норито*, направленное на устройство мира, изгнание вредных духов и т.п.

Сейчас трудно судить о том, в какой степени совпадали устно произносимые указы с их письменной фиксацией. Вполне вероятно, что варианты их были довольно близкими. Как и *норито*, *сэммё* исполнялись в определенном музыкальном ключе, разные авторы упоминают о сохранившихся в некоторых храмах партитурах отдельных *сэммё* (а их в разные времена исполняли также в храмах и перед местами захоронения древних императоров). Вероятно, исполнение *сэммё* было нелегким видом музыкально-ораторского искусства, требовавшим техники и опыта. Так, в «Сандай дзицуруку» имеется запись от 17-го дня 1-го месяца 9-го года Дзёган (864 г.): «Умер принц Накано, двенадцатый сын императора Камму... Принц был наделен способностями в Пути возглашения *сэммё* и не имел равных в связи звуков и смыслов (*онги*) и подборе слов».

Сам ритуал записи *сэммё* также следовал особой процедуре. В двенадцатом свитке «Энгисики» говорится, что все тексты *сэммё* должны записываться на желтой (золотой) бумаге, тексты же, подносимые в храмы Исэ — на бледно-голубой, в храмы Камо — на алой [Синтэн, 1936, с.1499].

Выработка текста *сэммё*, а также видов китайских указов — *сёсё* и *тёкуси* происходила в несколько этапов. Ведь в отличие от *норито*, *сэммё* всегда были текстами по случаю, поэтому при сохранении зачина и концовки, общей композиции и отдельных клише содержание каждого *сэммё* должно было соответствовать конкретной надобности.

Исполнителями *сэммё* были так называемые *сэммёси*, или *сэммёдзукаи*, букв. «гонцы *сэммё*», «посланцы с *сэммё*». Само это сложное слово строится аналогично *камидзукаи* — «посланцы богов», вестники, объявляющие людям божественную волю. Как мы уже знаем, *норито* читали представители жреческих родов Накатоми и Имибэ, *сэммё* же возглашали сановники двора безотносительно их родовой принадлежности.

*Сэммё* провозглашалось также в рамках многих ритуалов — испрашивания урожая, в праздник великого вкушения, в храмах Исэ, Касуга, Исикиёмидзу, перед гробницами императоров.

Перейдем теперь к рассмотрению самих текстов.

Наиболее отчетливо ритуальная традиция прослеживается прежде всего в указах, связанных с восшествием на престол и отражающих концепцию государственной власти и престолонаследия. Наиболее ранний из них возведен в связи с воцарением Момму в 697 г. Следующие посвящены вступлению на трон

Гэммё (707 г.), Сёму (724 г.), Дзюннин (758 г.), Конин (770 г.) и Камму (781 г.).

Император при этом титулуется: «государь, что как бог явленный, великой страной восьми островов правит». Бог явленный, *акицуками*, — выражение, уже встречающееся в *норито* и означающее, по нашему предположению, божество видимое, явленное в мир людей, в отличие от тех богов пантеона, чьи тела, согласно мифологическим сводам, были сокрыты. Божественность правления подтверждается и другими формульными выражениями зачина или, как в указе Сёму, развернутой ссылкой на центральный миф рода *тэнно*: «прародители могучие, бог и богиня, на Равнине Высокого неба божественно пребывающие, обильную страну Поднебесную поручили внуку нашему, дабы правил ею».

С помощью этого мифа начало владычества *тэнно* помещалось в мифологическое время и пространство, чтобы обеспечить идеологическую правомерность становящейся государственной структуры. Сам термин *тэнно*, «небесный властитель», заимствован из Китая, хотя в самом Китае он применялся к верховному правителю совсем недолго — во второй половине VII в. в Танском Китае. Первоначально же этот термин в китайской мифологии обозначал верховное божество и первого из триады трех божеств—повелителей неба, земли и людей, что вполне соответствовало пафосу японского мифа о происхождении рода правителей Ямато от потомка богов. (Переводя иногда этот термин как «император», мы следуем сложившейся вне научной сферы традиции, укоренившейся, однако, достаточно глубоко.) Полученная от небесных богов власть, согласно *сэммё*, передается далее внутри того же рода, как сказано в указе Момму: «С тех пор как деяния начались на Равнине Высокого Неба, со времен предка далекого, доньше и впредь, от одного к другому государевы потомки нарождающиеся передают правление страной Восьми островов великой». В последней цитате словами «доньше и впредь» переведено выражение *накаима-ни итару мадэ-ни*. Понятие *накаима* (*нака* — «центр», «середина», *има* — «теперь»), видимо, выражает не момент произнесения указа, а некую движущуюся точку, совпадающую с понятием любого «теперь» в цепи наследования императорского трона.

Еще одно важное обстоятельство — в зачине-обращении этих указов Япония упоминается дважды, но по-разному: место, где правит император, — «великая страна Восьми островов», а место, где живут его подданные, — Поднебесная («всех ста управ чиновники и народ Поднебесной, все внимайте»). Частое упоминание в зачинах *сэммё* и в титулах царствующих и покойных императоров термина, обозначающего Японию и встре-

чающегося в мифологических сводах, — «великая страна Восьми островов» (Ооясима, Охоясима) — имеет несомненную связь с богами восьми десятков островов, Ясосима-но ками. Обряды поклонения этим богам названы в третьем свитке «Энгисики». Видимо, здесь мы снова встречаемся с типом магического воздействия словом с целью умирения божеств земли. Поднебесная же — китайский термин и, по-видимому, будучи заимствованием, имеет скорее юридическую, чем заклинательную, силу.

В рамках этой концепции власти престол передается от одного представителя рода *тэнно* к другому. В тех пяти указах, о которых идет речь, обоснование наследования заключается, во-первых, в мифологическом прецеденте передачи власти от небесных богов родоначальнику *тэнно*, далекому предку, во-вторых, в решении о передаче престола предшествующим властителям, в-третьих, в ссылке на сохранившийся до наших дней кодекс законов Омирё (669 г.), составленный при императоре Тэнти. Этот кодекс титулуется в *сэммё* следующим образом: «законы же, что установлены и назначены государем, сыном Ямато, о коем молвят с трепетом, правившим Поднебесной из дворца Афуми-но ооцу, законы, что вместе с Небом—Землей долго длятся, с Солнцем—Луной далеко длятся, законы вечные, что не переменятся». Однако ни в Омирё, ни в последующих кодексах, включая «Тайхорё», порядок наследования не был установлен. Наследовали, как видно из летописей, и сыновья, и дочери, и внуки, и даже матери, что создавало определенную нестабильность и взрывоопасность положения императора, тем более что далеко не все знатные роды Ямато смирились с главенствующим положением *тэнно*. Все же мифологический строй концепции власти императоров был в те времена, по-видимому, еще сильным идеологическим аргументом *тэнно* и его сторонников, которым вскоре пришлось вступить в борьбу против конфуцианских идей государственности и мощного вмешательства буддийского духовенства.

Помимо категориального понятия *накаима* мы еще нередко встречаем в *сэммё* опорное слово *вадза* («деяние», «действие», «действие»). Из разных указов выясняется, что *вадза* императора совершается «на высоком престоле, от солнца небесного унаследованном» и само является наследуемым, и заключается в двух основных задачах, из которых первая — «сию обильную страну Поднебесную обустроить и выравнять, народ Поднебесной ласкать и жаловать», и вторая — передавать это наследное деяние следующему правителю. В ряде указов задача императора формулируется согласно китайской традиции — «и это повеление мы принимаем и пост наследуем, дабы сердце Неба—Земли чтить и лелеять с трепетом».

При этом император рассматривает себя не как наделенного высшими достоинствами совершенного мудрого мужа. Наиболее частая формула при вступлении на трон — «и слабы мы, и неумелы, не знаем, вперед ли идти, назад ли отступать». Эта ритуальная скромность императора, однако, общая черта в дальневосточном ритуале. Так, и корейские *ваны* возвещали: «недостойный человек я, с ничтожно малыми способностями, вознесенный на высокое место» [Ким Бусик, 1959, с.267], или «недостойный человек я, слабый по природе» [там же, с.238]. Все это, надо думать, восходит к китайской традиции: «Весь этот долгий срок мы опекаем Поднебесную и надзираем за ней, не обладая ни нужной мудростью, ни ясностью (мысли), и это вызывает в нас чувство большого стыда» [Сыма Цянь, II, с.238].

По-видимому, в пределах японской концепции престолонаследия деяния императора на троне рассматриваются как нечто наследственно-непрерывное, идущее со времен мифологического предка, и всякий новый император занимает этот пост (в одной из песен «Манъёсю» говорится даже *оя-но цукаса* — должность, служба предка), воплощая этого мифологического государя-предка.

Возможно, что ритуальная скромность и непременно полагающийся по этикету первоначальный отказ от титула, всякий раз выражаемый в указах о восшествии на престол, объясняются противоречием между установившейся традицией царствования *танно* и усвоенной, хотя и поверхностно, конфуцианской концепцией идеального правителя.

Каким же образом осуществлялось в Японии VIII в. это «наследное деяние»?

В *сэммё* восходящий на престол владыка Поднебесной объявляет, что, как известно (по-видимому, из тех же китайских свитков), дела правления бывают хороши только в том случае, если принцы, владетели и вельможи оказывают императору помощь и поддержку:

...  
 Если, с принцев начиная,  
 властители, вельможи, всех ста управ чиновники  
 с сердцем светлым, чистым  
 все больше будут радеть, все больше стараться,  
 подпорю нам служить и споспешествовать,  
 тогда, мыслим мы,  
 деяния обильной страны Поднебесной  
 ровными, долгими пребудут.

Более низкие слои общества, видимо, могут быть лишь объектом наследного деяния *вадза*, но не помогающим субъектом. Если исходить из терминологии *сэммё*, особенно в их непосред-

ственно юридических разделах (награждения и амнистии), то структура государства рисуется примерно таким образом: император — принцы, министры и придворные выше пятого ранга — народ. Император в этой схеме занимает место потомка небесных богов, изрекающего свою волю (и одновременно волю богов). Принцы, министры, сановники служат своего рода посредниками между верхом и низом благодаря своим умениям и дарованиям, в чем также, видимо, сказывается влияние Китая и соседней Кореи: «и только благодаря поддержке со стороны трех великих мужей (главных министров) и всех окружающих нас мудрых слуг...» [Ким Бусик, 1959, с.267]. Это второе звено схемы и для Японии составлено из сановников — ближайших слуг императора. Третье же звено, которое мы в схеме условно обозначили как народ, в *норито*, например, именуется «великое сокровище Поднебесной», в молитвословии великого очищения — «люд, что, нарождаясь, под небом прибавляется». Эти обобщенные понятия в *сэммё* заменены китайским биномом *гунминь* (яп. *комин*). По нашим впечатлениям, эта часть схемы, т.е. простой люд, в некотором смысле совпадает с понятием Поднебесной. В разделах указов, касающихся амнистий и награждений, обычно так говорится: «прежде всего награждаем Поднебесную». Из этого, как нам кажется, нельзя делать вывод, что благосостояние простых людей было главной целью императора ради них самих или ради тех выгод, которые могло принести двору процветание крестьянства и мелкого чиновничества. По нашему мнению, здесь незримо присутствует еще один аспект, уходящий корнями в эпоху архаического сознания. Представляется, что взаимодействие с этой частью населения, в рамках концептуального мира *сэммё*, носит характер ритуально-магического действия. Во-первых, награды, повышения в ранге, амнистии и раздача даров оказываются самым важным аспектом правления. Императрица Кокэн, лишая власти своего преемника, говорит: «постоянными праздниками и делами мелкими пусть нынешний император ведает, а важными делами державными — наградами и наказаниями, этими двумя заботами мы ведать станем». И здесь, как нам кажется, дело не только в том, что распоряжение наградами и наказаниями дает реальную власть над подчиненной императору придворно-чиновничьей верхушкой. Награды, пожалования и широкие амнистии объявлялись указами «Сёкунихонги» по таким случаям: восшествие на престол, изменения девизов правления в соответствии с чудесными знаменами, обнаружение в стране золота и медной руды, восстановление традиции исполнять танец *госэти*, назначение наследного принца и т.п. Создается впечатление, что ситуация раздачи наград и милостей вызывается необходимостью

принесения своего рода жертвоприношений императора — благодарственных даров (как в случае с показавшейся медью и небесными знаменами); или испрашивающих спокойного правления (при вступлении на трон и назначении наследного принца).

Особенно явственно этот ритуальный аспект милостей императора народу прослеживается на типологически сходном материале: «Больной *ван* находился при смерти, поэтому была проведена амнистия заключенных в центре и на местах» [Ким Бусик, 1959, с.106]. И японская, и корейская концепция милостей народу как рода жертвоприношения также, видимо, опирается на «Исторические записки», где, например, в разделе об императоре Сяо-у перечисляются ритуальные подношения: сначала жертвы Небу, вознесенные на горе Тайшань, потом земле на горе Сужань, затем народу были пожалованы быки (одно из главных в Китае жертвенных животных), вино и ткани (также входящие в список жертвенных даров) [Сыма Цянь, II, с.276].

В Японии, по-видимому, с определенными изменениями усваиваются те же ситуации, в которых правитель раздает награды, отменяет на определенный срок налоги и подати и объявляет амнистии. То же отношение к наградам как жертвоприношению, обеспечивающему успех предприятия, явствует, например, из строения соответствующего фрагмента указа № 11: в нем повышение в ранге жалуются для того, чтобы «правило для владетелей и подданных, родителей и детей не забывалось и по наследству передавалось во времена государей многих; дабы с сердцем светлым, чистым имя родительское несли и службу исполняли вместе с Небом—Землей, долго и далеко». Т.е. повышение в ранге группы чиновников (с соответствующим прибавлением доходов) должно обеспечить мирное и правильное правление многих будущих государей, а также правильное исполнение аристократами-чиновниками своих обязанностей в течение необозримо долгого срока.

Другими словами, привычные средства воздействия на стихии неба и земли и традиционные способы коммуникации с божеством переносятся на третью сферу вселенной из триады небо—земля—люди, заимствованной из Китая вместе с понятием *тэнно*, «небесный властитель». Состав этих жертвенных даров народу и их адресаты также, в основном, обнаруживают культурную преемственность, связанную с Китаем и Кореей.

Возвращаясь к нашей схеме, уточним, что требовалось от ближайших слуг императора, вельмож, посредничающих между ним как явленным богом, и народом, как Поднебесной. Основным их качеством должно было быть «сердце светлое, чистое, прямое, истинное» (указ № 1). Понятия светлый и чистый (*акаки киёки*), без сомнения, имеют отношение к концепции

ритуального очищения, что же касается слова «прямой» (*наоки*), то это непосредственная отсылка к *норито*, например в праздник священных врат, где богов-охранителей призывают, «видя, выпрямлять и, слыша, выпрямлять выпрямлением божественным, выпрямлением великим» (*камунаоби оонаоби-ни минаоси кикинаосимаситэ*). Этот магический повтор *наоби-наоси*, в свою очередь, апеллирует к выпрямляющим божествам благопожелания дворцу — Камунаоби-но микото и Оонаоби-но микото:

Если в славословиях и усмирениях творимых  
упущения какие случились,  
то вы, выпрямляющие божества —  
Камунаоби-но микото, Оонаоби-но микото, —  
мирным, спокойным промышленiem своим  
услышав — исправьте, увидев — исправьте.

Богиня же Оомиано мэ-но микото, «дева—повелительница великого дворца», призвана допускать войти во дворец и служить императору только тех, у кого нет «дурных помыслов и грязного сердца». При этом «дурной» записывается в *норито* благопожелания дворцу иероглифом «злой дух».

По-видимому, этой мифологической концепцией грязного как оппозиции чистому (сакральному, прошедшему ритуальное очищение) и дурного, как относящегося к области скверны, объясняется и характеристика заговорщика, посягающего на неприкосновенность «высокого небесного престола», — он наделяется «грязным сердцем», кроме того, вместо качества прямооты, выпрямленности он является носителем «супротивности» (*сакасима* — «вверх ногами», «наоборот»).

Жалую придворным пояса, императрица Кокэн (Сётоку) тоже приносит своеобразные жертвенные дары в знамение того, чтобы их «сердца успокоились и выпрямились (*наоси*)». Другими словами, верность царствующему правителю отождествляется с мифологическим понятием прямого с качеством сакральности в противоположность и скривленному и бунтующему, связанному с миром злых духов, скверны, «странной корней».

Отсюда и мифологизированность многих политических мер, предпринимаемых правителем против оппозиции: перемена имени, например Киёмаро на Китанамаро (Чистый Маро на Грязный Маро), высылка за пределы Поднебесной, туда же, куда изгоняются демоны эпидемий в новогодних экзорцизмах, и т.д.

Вследствие ориентированности социополитической системы мировоззрения периода Нара на миф о передаче власти и на концепцию имперсонализации государя-предка всякое предпринимаемое действие оформлялось как правомерное и юридически обоснованное с помощью ссылки на прецедент в мифологические



или квазиисторические времена. По-видимому, эта система прецедентов также складывалась под китайским влиянием, хотя, в сущности, ее можно наблюдать в любой традиционной культуре.

Так, императрица Гэммё, вступая на трон, оговаривается, что в происходящем нет ничего экстраординарного и заведено это со времен предков:

И нет в нем ничего необычного, —  
чтобы со времен предка далекого  
и до царствований государей многих,  
на высоком престоле пребывая, солнцу наследуя небесному,  
обильную страну Поднебесную ласкать и миловать.

В *сэммё* № 7, объявляющем Фудзивара-но Асука официальной супругой императора, ничего не говорится о достоинствах этой женщины. Экс-императрица Гэнсё, приходившаяся царствующему императору Сёму теткой (хотя он в указе титулуется ее матерью), рекомендовала ему Асука в супруги так: «все ли женщины одинаковы? У той, о ком я говорю, отец — министр великий, ... ночи до рассвета отдыху не знающий». На этапе *сэммё* о родовой связи с божеством говорится лишь применительно к императору, но достоинства других также определяются, в основном, предками от близких до отдаленных.

Мифологические слои *сэммё* достаточно разнообразны, однако, если исходить из главного для этих текстов мифа — о владыке Поднебесной и престолонаследии, — то, в сущности, в *сэммё* предстает определенным образом смещенный тип мифологического мышления в рамках становящегося императорского синтоизма, и это смещение — результат стремления соотнести космологический строй с исторической и социальной действительностью, найти и выделить точки мифологических проекций на картину государственности, складывающейся под влиянием китайских идей.

Намеченная еще в мифологических сводах и четко оформленная в *сэммё* концепция императорской власти переформулировала пафос мифологической картины мира применительно к задачам новой исторической стадии и тем самым задала некоторые тенденции доктринального развития синтоизма. Так, в работах Ёсида Канэтомо (1435—1511), принадлежавшего к роду Урабэ и ставшего основоположником так называемого «Юйицу синто», «Единственного синто», приводится толкование эзотерической формулы синто, передававшейся в устной традиции, так называемого «устного объяснения шестнадцати синтоистских знаков» (*синто дзюрокудзи куэцу*). Знаки эти таковы: Небо, Земля, женщина, мужчина, правитель, страна, земля (здесь, видимо, «почва»), раньше, потом (*амэ цути мэ во кими куни*

цуги саки ноти). В осевом центре этой схемы Ёсида находится император, до него, по-видимому, — начало мира, разделение неба и земли, явление пары первопредков, порождающих императора; после этого начинается его владычество над территорией государства, и владычество всякого императора оказывается точкой на временной оси и имеет предшественника и преемника. Как пишет Ёсида, «вне этих шестнадцати знаков нет в Японии ни больших, ни малых богов Неба—Земли, они — основа пути богов, правила человеческих деяний, становление десяти тысяч вещей, исток десяти тысяч деяний...» [Синто дайдзитэн, 2, с.286].

Здесь мы видим оформление официальной синтоистской доктрины, через сотни лет использованной в целях идеологии японского фашизма со всеми его драматическими последствиями. Впрочем, нет никаких оснований возлагать ответственность за эти последствия на архаические мифы или их метаморфозы в период складывания древней государственности, — отнюдь не в этом состоит идея преемственности культуры, да и концептуальные преобразования такого рода на переходе от мифологического этапа к историческому встречаются во всех культурах сходного типа на стадильно общем этапе.

Необходимо здесь же упомянуть о переплетении архаических концепций сэммё с влиятельными даосскими и конфуцианскими представлениями, пришедшими в страну с материка. Правда, нередко можно предположить и наличие сходных местных концепций, например, естественно вытекающих из культа предков и принявших китайскую форму ввиду общей ориентации в течение определенного времени на культуру Китая. Без некоторого подобия форм и концепций адаптация чужого вообще вряд ли была бы возможна.

Из области представлений, принятых в сфере конфуцианской государственности, по-видимому, прежде всего заимствовалась концепция знамений. Известно, что они могли быть разного рода и ранга: олень с белой отметиной, черепаха с иероглифами на панцире, воробей с тремя ногами, облака разных форм и окрасок. (В этой связи нельзя не вспомнить концепцию о выборе тех или иных метеорологических примет как средстве критики действий правителя.) Знаменья, упоминающиеся в сэммё, разумеется, всегда благоприятствуют императору, хотя он, с непререкаемой ритуальной скромностью, соотносит их с предыдущим правителем или своим преемником. В основном знаменья следуют китайским традиционным разновидностям: у Сыма Цяня мы тоже встречаем белого оленя или найденный яшмовый кубок с иероглифами, сулящими правителю долголетие, или «благовещие облака» (цин-юнь), — по Сыма Цяню,

«когда то, что похоже на облака, на самом деле не облака, оно сверкает и переливается, держится обособленно и извивается — это называют Цин-Юнь» [Сыма Цянь, IV, с.144]. Эта китайская традиция, по-видимому, наложилась на закрепившуюся в Японии с некоторых пор концепцию облаков как вестников, распространившуюся в поверьях: «говорят люди, что и облака, в небе плывущие, могут быть гонцами» (Маньёсю, № 4410). В другом случае облако-гонiec отождествляется с послем в Китай: «как небесное облако, ты уйдешь и возвратишься» (Маньёсю, № 4242). В указе № 42 говорится о целой серии чудесных облаков, являвшихся и по сторонам, и по «углам» света, часть из них наблюдалась над комплексом храмов Исэ, была скопирована и в виде рисунка прислана императрице правителем этой земли.

Довольно часто, как уже говорилось, носителями знамений становились мантические животные — олени, черепахи.

Особенно ценились благие знаменья, когда их выпадало сразу несколько. Например, в указе № 46 о жаловании питания и даров на празднестве Ниинамэ говорится: «Ныне возвещаю — сегодня день, когда с пышным румянцем [на лице] вкушают пиршество первого урожая. К тому же вчера, в день предела зимы, с неба дожди пролились, земля увлажнилась, десять тысяч (деревьев) почки распустили, и подумали мы, что все это во благо. И тут из земли Иё доставили нам оленя с белыми знаками (на теле), и узрели мы, что это к радости и счастью. Сочли мы, что это примечательно, когда три блага в одно время случаются, и с почтением и повиновением к ним отнеслись».

Самоочевидно, что в круг текстов *сэммё* не могли попасть неблагоприятные для правящего императора знаменья, хотя в самой летописи «Сёкунихонги» они встречаются.

Еще большую роль в идеологической структуре *сэммё* играло конфуцианское влияние в аспекте государственных институтов. Налаженная система посольств в Китай, устройство высшей школы по китайскому образцу, участие иммигрантов с материка в государственных делах и ведении канцелярий, широкое проникновение в страну различных достижений китайской литературы и культуры — все это дало мощный импульс местному развитию в рамках китайского культурного контура в том виде, в каком он был воспринят японцами. Правда, местная структура во многом сопротивлялась и противоречила китайским идеям. Род, установивший власть *тэнно*, как уже говорилось, опирался на мифологические посылки, представляя историю страны как начавшуюся во времена разделения Неба—Земли и основанную на линии преемства и наследования от богов. Государственная реформа под китайским влиянием была задумана и

проведена непоследовательно. Японцы не приняли систему государственных экзаменов для чиновничества, и применительно к высшим сановникам сохранилось значение наследования поста и прецедента нахождения на данной должности какого-нибудь предка во времена мифологических императоров. Как показывает А.Н.Мещеряков, задача «Синсэн сёдзироку» («Новые списки семей и родов»), уложения, составленного в 815 г., состояла как раз в защите священности генеалогии. Ранги перестали совпадать с традиционными родовыми структурами, среди чиновников появились представители иммигрантов и провинциальной знати, и эти новосоставленные списки демонстрируют намерение их составителей не приводить в соответствие систему рангов с системой генеалогии, как то было во времена реформы Тэмму, а уменьшить значение рангов или отказаться от рангов как таковых [Мещеряков, 1987, с.48]. Дарования и умения оказывались менее важными, чем происхождение. Когда императрица Кокэн назначала Фудзивара-но Накамаро на пост *дайси*, то он отвечал: «коли можно было бы занять этот пост, то уж дед мой его бы занял. Однако о том мне неизвестно, и для меня, слабого и неумелого Осикацу, принять этот пост никак невозможно». (указ № 26). При этом, в соответствии с архаическими тенденциями, из конфуцианского набора добродетелей для министров выбиралась его мораль, т.е. обладание «прямым и чистым сердцем», другими словами, преданность царствующему императору, а не деловые качества и одаренность.

Значение прецедента, наличие предшественников в прошлом ценились даже при отправлении послов. В указе № 56 при вручении мечей послам в страну Морокоси (Китай) говорится: «И не впервые гонцы посылаются. И раньше гонцы государевы в ту страну направлялись, и из той страны нам [посольства] присылали. Посему посылают вас как наследных преемников [тех гонцов]». Значение прецедента, придающее юридическую правомочность событию, происходящему теперь, надо думать, содержит и заклиательный аспект: как это удавалось раньше, так пусть удастся и на этот раз.

В самом Китае идея пребывания на троне добродетельного государя тоже почти не выдерживалась, и чаще трон передавался от отца к сыну. Однако там эта идея в разные периоды оказывалась достаточно влиятельной и вызывала восстания и смуты. Император должен был находиться в гармонии с силами Неба—Земли, управлять в соответствии с морально-философскими принципами, в согласии с волей Неба. По поведению народа и небесным знамениям можно было судить, хорош ли правитель.

В Японии же идея мандата Неба не нашла своей почвы, хотя императрица Кокэн пыталась утверждать, что смещенный ею Дзюннин не обладает необходимыми для правления качествами и не получил согласия Неба. Количество смут и заговоров, пришедшихся на ее царствование, показало, что ее доводы были неубедительны для большинства, к тому же ее собственные буддийские пристрастия вызвали неодобрение дворцовых кругов, видевших в ее действиях ущемление власти аристократии.

Поэтому заговоры против Кокэн в основном опирались на синтоистские представления об имперской власти и на архаическую магию в попытках свергнуть Кокэн и ее фаворита— буддиста Докё.

К несомненным результатам китайского влияния надлежит отнести возобновление в имперском ритуале танца *госэти* (указ № 9). Этот указ дает отсылку на императора Тэмму, который «желая Поднебесную обустроить и выровнять, дабы между верхами и низами царили стройность и согласие, ...помыслил божественной сутью своей, что надобно две вещи учредить, церемонию и музыку, чтобы ровно и долго длились они». Однако, скорее, дело здесь в заимствовании с континента. Количество китайских текстов древности и средневековья, посвященных государственной важности ритуала и музыки, *ли* и *юэ*, настолько велико, что их нет смысла цитировать. Тем не менее эта китайская концепция наверняка была созвучна традиции местных обрядов и ритуальному сознанию японцев, послужив, таким образом, скорее формой мысли, чем самой мыслью. Государственное значение танца формулируется и в следующем указе, провозглашенном от имени императрицы:

И вот, увидев сие деяние, что нынче исполнено было, мыслит [государыня], что это не просто забава. Учит оно люд Поднебесной и закону вразумляет, что для государя и подданных, родителей и детей.

Примечательно, что после исполнения указа были оглашены три пятистишия («японские песни»), сложенные императрицей по этому случаю.

Приведем две из них:

Бога небесного  
повелению священному  
следуя,  
сие питье богатое  
поносим почтительно.

Дабы мой государь великий,  
 что спокойно правит,  
 впредь ровно, долговечно пребывал,  
 питье богатое  
 ныне подносим.

На первый взгляд тексты песен не имеют юридической направленности и не являются частью указа. Однако все же песни имеют отношение к делу: как указано в «Сёкунихонги», Татибана-но Сукунэ возвестил и указ, и *танка*. Надо думать, что тексты указа и песни исполнялись в разных музыкальных манерах, выражающих разные ритуальные функции.

Все три песни явно составляют единый ритуальный цикл, в котором, по всей видимости, декларируется священный характер действия и называется жертвоприношение — священное вино. В сущности, цикл этот включает элементы *норито* — ссылку на мифологический прецедент, название даров, формулировку просимого также в терминах *норито* — «покоиться ровно и долговечно», «спокойно править» и др.

Возможно, что указ вместе с этими стихотворениями образует некую сложную структуру, объединяющую ритуальные функции разных текстов—обращений к богам, обращений к люду Поднебесной и сакрального песнопения в ритмико-мелодическом строе пятистиший, т.е. происходит своего рода соединение китайской концепции с мифопоэтическим строем местного магико-поэтического жанра.

В несколько ослабленном виде был усвоен и принцип сыновней почтительности. В рамках сэммё мы встречаем почти лирическое уподобление отношений императора и вассалов, родителей и детей, однако оно чисто номинально, не имеет правовых аспектов, кроме поощрения «добродетельных жен, преданных мужей, почтительных сыновей и послушных внуков». Всего один раз проходит сравнение императора с родителем: «обустраивать и ласкать Поднебесную подобно тому, как родители дитятю слабого кормят и пестуют» (указ № 3). Та же императрица Кокэн выдвигает конфуцианские соображения в качестве одной из причин своего отречения: «и матушке нашей, императрице, о коей молвят с трепетом, не можем мы услужить, как полагается по закону родителей и чад их, и сердце наше ни днем, ни ночью покоя не знает» (указ № 23). (Эти соображения, впрочем, не помешали Кокэн постричься в буддийские монахини, «дом оставив», а через шесть лет после отречения сместить правителя, ею же назначенного, и занять его место под именем Сётоку.) В общем и целом, на период создания текстов сэммё, конфуцианство, по-видимому, было адаптировано в формах, не угрожающих распадом системе правления *тэнно*. И

все же в VII—VIII вв. тэнноизм претерпел ряд серьезных кризисов.

Теперь от мифологических и религиозных аспектов перейдем к историческим событиям, также, разумеется, часто принимавшим религиозную окраску. При этом предполагается затронуть не весь комплекс связанных с этой темой проблем, а лишь ту часть, которая просматривается в сфере самих текстов *сэммё*.

Речь пойдет о некоторых обстоятельствах адаптации и становления японского буддизма в связи с царствованиями императора Сёму и особенно императрицы Кокэн (Сётоку), которую впредь мы будем именовать Кокэн, по имени, которое она носила в первый период своего владычества. В указах, сопровождавших эти два правления, особенно ярко виден скорее эклектический, чем синтетический характер культуры Нара, с ее драматическими событиями и сложным взаимодействием архаической подосновы с буддийскими, конфуцианскими и даосскими идеями.

В ряде исследований советских востоковедов последнего времени история раннего периода адаптации буддизма в Японии уже освещалась и глубоко, и полно — в работах В.Н.Горегляда «Буддизм и японская культура VIII—XII вв.», А.Н.Игнатовича «Буддизм в Японии. Очерк ранней истории», А.Н.Мещерякова «Древняя Япония. Буддизм и синтоизм». Теперь мы можем проследить некоторые примечательные моменты этой истории на живых документах эпохи.

Известно, что буддизм, попавший в Японию в китаизированном виде, претерпел здесь дальнейшие изменения при включении в круг архаического мировоззрения. Будда был первоначально воспринят как чужеземный бог *ками*, обладающий способностью даровать излечение от болезней и творить разные чудеса. С другой стороны, именно в буддийском русле происходило распространение конфуцианских идей, буддийские концепции способствовали развитию и оформлению ряда синтоистских представлений. Как пишет В.Н.Горегляд, «первобытные культы японцев были адресованы местным *ками*... и умершим предкам данного рода, т.е. замыкались на узком круге конкретных понятий... Буддизм стал приучать верующих к мысли о существовании объектов культа, общих для многих человеческих коллективов... Это объективно помогало в распространении синтоистским жречеством культов общеяпонских *ками*, в частности мифологических предков царствующего рода, и, следовательно, в укреплении авторитета центральной власти» [Горегляд, 1982, с.132]. А.Н.Игнатович характеризует и сам японский буддизм VIII в. как систему культов и складывающихся доктрин [Игнатович, 1987, с.126]. Исходя из наиболее популярных в тот период буд-

дийских сутр, связывающих здоровье правителя и процветание страны с мерой преуспевания правителя в буддийской вере и его помощи храмам и монашеству, А.Н.Мещеряков убедительно показывает, что «именно буддизму отводилась правителями роль охранителя государства от мятежников» [Мещеряков, 1987, с.89].

Эта роль буддизма проявилась в указах отчетливее любой другой.

Свою приверженность буддизму в указах прежде всего декларировал император Сёму, объявивший себя перед статуей Будды Вайрочаны слугой Трех сокровищ — Будды, дхармы и сангхи (монашеской общины). Затеянное императором возведение гигантской статуи золотого Будды потребовало огромных затрат рабочей силы и средств, и внезапное обнаружение залежей золота было воспринято как милость и чудо свыше:

В эту страну великую Ямато  
со времен начала Неба—Земли и донныне  
Золото из чужих стран доставлялось...  
...И вот правитель земли Митиноку...  
донес нам, что в его земле, в уезде Ода  
золото имеется.  
Услышав о том, [государь] изумился,  
возрадовался и возликовал,  
зная, что даровано то  
милостями и благодеяниями будды Русаны.

В следующем указе Сёму непосредственно формулирует, чего он ждет от буддизма и зачем стремится внедрить его в государство: «услышали мы, что среди учений разных слово Будды все прочие превосходит для защиты государства нашего». В связи с этим он повелевает ввести во всех провинциях чтение «Сутры золотого блеска» и изготовить статуи Будды Вайрочаны. Одновременно предполагается совершать службы не только буддийского характера, но и адресоваться «богам, на Небе пребывающим, на Земле пребывающим, поклоняться душам государей разных времен, начиная с государя — далекого предка». Обнаружение золота он называет знаком «чудесного слова Трех сокровищ, все превосходящего», упоминая при этом и одобрение синтоистских богов. В принципе, разноречивые сочетания такого рода — общее место в истории культур, когда-либо адаптировавших чужеземные религиозно-идеологические концепции; и в древнерусских текстах, как уже говорилось, встречаются апелляции «к Богу и к Перуну». Однако же всякая культурно-историческая ситуация имеет свои особенности, и в сэммё мы наблюдаем очевидные попытки преодолеть противоречивость и двойственность в положении властителя Японии, который, с



одной стороны, провозглашает себя слугой иноземных богов, с другой — стремится сохранить статус «бога явленного», потомка древних божеств, родство с которыми обеспечивает ему центральную позицию в Поднебесной.

Сёму, перед отречением от престола в пользу Кокэн, создает еще один указ, с помощью которого подключает к возведению статуи Будды синтоистское божество Хирохата-но Оохата (Хатиман). Первые письменные свидетельства об этом божестве, как воплощении императора Одзин, настолько поздние (844 г.), что, по-видимому, вряд ли могут быть признаны в качестве мифа. По-видимому, Хатиман — результат контаминации божеств разных кланов, Уса и Карадзима, племен морских побережий и горных областей, не исключено и корейское происхождение и связь (тоже достаточно поздняя) с кузнечным ремеслом и военным делом [см. также Bender, 1979, с.125—155].

Неожиданное возвышение этого божества над остальными кажется необъяснимым. В 749 г. в столице Нара было получено известие, что Хатиман желает перебраться в столицу. С превеликими почестями и множеством обрядов «отдельное тело» (*бунсин*) божества было доставлено в столицу, и там он получил первый придворный ранг. Жрица его храма в Уса была удостоена четвертого ранга, в то время как служители храма Аматэрасу в Исэ имели лишь пятый.

Как раз в это время Сёму передал престол Кокэн, но реальная власть принадлежала супруге Сёму, императрице Комё из рода Фудзивара. Комё учредила своего рода орган управления, во главе которого поставила своего племянника Фудзивара Накамаро, развернувшего деятельность в области разного рода реорганизаций. После смерти Сёму Комё и Накамаро заменили назначенного претендента на престол принцем Оои, который вскоре женился на дочери Накамаро, а в 758 г. вынудил Кокэн отречься от престола в его пользу. При Оои (будущий император Дзюннин) Накамаро получил столь высокий ранг, какого не было ни у его деда Фухито, ни у его отца Мутимаро.

Однако императрица Комё вскоре умерла, и тут на сцене японской истории появился Докё, буддийский священник, фаворит императрицы Кокэн, с именем которого связан острый кризис власти *тэнно* и драматическое противостояние синтоизма и буддизма. Докё, по-видимому, принадлежал к оккультному крылу японского буддизма VIII в., называемому еще шаманистическим. В качестве целителя-чудотворца Докё был призван к больной Кокэн, и с этого момента начинается его стремительное восхождение.

Отношения Кокэн и Докё окружает скандальная слава, начинающая с хэйанских времен и кончающая нынешними (некоторые

японские историки сравнивали Докё с Распутиным — см. [Игнатович, 1987, с.141]). Однако никаких данных в «Сёкунихонги» на этот счет не имеется.

Любопытно, что в Японии была проведена графологическая экспертиза текстов, написанных от руки Докё и Кокэн (от последней осталось четыре иероглифа). По результатам экспертизы оба принадлежат к сильным личностям, Докё при этом дерзок и энергичен, она же «наделена достоинством, внушающим благоговение» [Bender, 1979, с.139].

В 762 г. Кокэн объявляет о том, что берет власть в свои руки, оставляя принцу Оои (императору Дзюннин; впрочем, этот титул он получил посмертно только в 1861 г.) ведать малозначительными делами.

Исторические подробности царствования Кокэн изложены в уже упоминавшейся работе автора «Норито. Сэммё» (М., 1991), здесь мы скажем лишь об основных ее указах, отразивших многокомпонентность мировоззрения эпохи.

Как мы узнаем из указа № 28, «супротивный и нечистый слуга Накамаро» поднимает мятеж. Разоблачая заговор, Кокэн порицает Накамаро не только за предпринятые им военные действия против трона, но и за то, что он протестует против положения Докё при дворе. Утверждая роль буддизма, Кокэн ссылается на слова Будды: «владыке страны, на царстве пребывая, должно принять заветы бодхисаттвы». И тут же награждает Докё званием великого министра — дзэнского наставника.

Следующим указом (№ 29) она окончательно смещает Дзюннина. Хотя в качестве главной причины выступает предполагаемый сговор Дзюннина с Накамаро, первым доводом Кокэн выдвигает слова покойного правителя Сёму, наделяющие ее правом устранить императора с престола, если он будет с ней непочтителен и не выполнит закона послушания. По-видимому, Кокэн, предшествовавшая на троне Дзюннину, обладала тем самым правом некоего ритуального старшинства и воспользовалась им, выдвинув сугубо конфуцианские доводы.

В указе № 31 Кокэн, не торопившаяся назначить наследного принца, объясняет эту отсрочку также на конфуцианский манер: «ежели человек не подходит и пост не от Неба получил, то и толком дела вершить не может и впоследствии терпит крах». В последующих текстах также утверждается, что должен явиться человек, коему пост будет поручен посредством «явственных чудесных знаков Неба—Земли». Предостерегая же придворных от новых заговоров, она всякий раз угрожает в чисто традиционном духе: «и коли кто такое замышляет, то рухнут врата прародителей его и род его прекратится».

В указе о праздновании вкушения великого урожая (№ 38), которое представляло собой центральное событие в сфере имперского ритуала, Кокэн дает разрешение буддийскому духовенству участвовать в празднестве наравне с мирянами. Если ранее соприкосновение с чем-либо буддийским означало скверну и запрет на приближение к храму, то теперь можно было «без очищения, словно очищение уже пройдено», присутствовать на этой церемонии. Такое разрешение требовалось прежде всего самой Кокэн, которая была одновременно буддийской монахиней Такано, «богиней явленной, дочерью Ямато» и императрицей Сётоку («радетельница добродетели» в конфуцианском духе). Как формулирует Кокэн в этом указе (может быть, с помощью Докё): «если посмотреть в сутре, то [окажется], что все божества закон Будды священный оберегали и чтили (*маморимацури, тафутомимацуру*)».

В 766 г. явилось знамение буддийского толка. В храме Сумидэра священнику Кисин явились мощи Будды, и, как сказано в указе Кокэн № 41, они «свет испускают невиданный, форму имеют поразительно круглую и превосходную... И это знамение, чудесное, благородное, явлено было потому именно, что великий министр державных деяний и наставник в медитации к Закону приближает, наставляет и по пути за собою ведет». Докё вскоре увенчан высшей наградой — ему присвоено звание дхарма-раджи, царя Закона Будды, титул, которого мог быть удостоен только правитель страны. За эти годы буддизм одержал в стране немало больших и малых побед: было приказано строить за счет провинций храмы и монастыри; мясо и рыба не допускались к столу императрицы; запрещено было заниматься соколиной охотой и тренировать охотничьих собак. Были приняты новые меры по ограничению могущества крупных кланов.

В одном из следующих указов, возвещенных по случаю появления знамений в виде облаков, Кокэн относит чудесные знаки за счет и трех сокровищ, и богов Неба—Земли, и душ покойных императоров. При этом титулуется она в этом указе № 42 на самый архаический манер, с добавлением прямой аналогии с Аматаэрасу — «государыня, что, в стране Ямато пребывая, страну Восьми островов великих освещает и жалует». Этот текст — своего рода апофеоз идеологической эклектики Нара, сочетающий элементы даосской метеомантики с конфуцианскими установлениями, апелляциями к небожителям (*дэва*) буддийского пантеона, китайским понятием богов Неба—Земли и архаической концепцией душ (*тама*) покойных предков:

Сего дня, в шестнадцатый день месяца *минадзуки*  
в час обезьяны,  
на небе, в юго-восточном углу

неслыханно чудесные облака семицветные  
 вперемешку встали и ввысь поднялись...  
 Явились же те облака над храмом богов великих,  
 и есть то знак, указующий милость богини великой.  
 Сверх того есть то дар от душ, помогающих и милующих,  
 государей покойных, о коих молвят с трепетом...  
 И явились облака как знак великий,  
 чудесный и благодородный,  
 изволением единым Трех сокровищ, небожителей и богов  
 Неба—Земли...

Таким образом, в текстах сэммё буддизм предстает в двух ролях: с точки зрения Сёму и Кокэн он может служить наилучшим средством защиты государства и трона и поддержания стабильности, и в то же время он оказывается угрозой институту императорской власти, выросшему на традиционном мировоззренческом принципе.

Неудивительно поэтому, что оппозиция буддизму, олицетворенному для придворных кругов в фигуре Докё, в борьбе с ним пользуется архаическими средствами, лежащими в синтоистской сфере и нередко и для этой сферы оказывающимися уже запретными, как, например, ворожба, объявленная в молитвословии великого очищения одним из «прегрешений земных». Как мы узнаем из «Сёкунихонги» и как описано в указе № 43, одна из придворных дам, участниц заговора принцессы Фува против Кокэн, раздобыв ее волосы, вложила их в череп, взятый «из грязной реки Сахогава», и во дворцовой зале трижды совершила некий магический обряд, вероятно имеющий целью наведение порчи на императрицу.

К помощи душ покойных предков взывал и принц Вакэ, обративший к ним письменную молитвенную просьбу вернуть из ссылки их потомков и способствовать убийству «двух врагов — мужчины и женщины», под которыми явно подразумевались Кокэн и Докё. Насколько это просматривается в текстах сэммё, никто из заговорщиков не пытался обратиться к магическому чтению сутр или заступничеству бодхисаттв, полагая, по-видимому, что эти силы противостоят традиционной линии престолонаследия и служат магическим средством в руках противников.

Сами буддийские реалии в текстах японских указов даны весьма скупо, или это такая же, как в случае с синтоистскими божествами, магическая номинация, апеллятивное перечисление имен. Как существенная часть имперского ритуала, тексты сэммё все же хранили значимость сакральных волеизъявлений богов (*нори*), оглашаемых со священного возвышения.

Их остаточной сакральная функция явствует, в частности, из таких косвенных доказательств. Например, сэммё № 43 о разоблачении принцессы Фува в общих чертах по сути повторяет

составленный четырьмя днями ранее указ по-китайски, за-прещающий принцессе пребывание в столице, меняющий ее имя, назначающий ссылку и т.д. Однако, по-видимому, была еще некая ритуальная необходимость в исполнении японского указа, построенного не как официальный документ, а своего рода мифологический сюжет, начинающийся наиболее распространенной величальной формулой: «указ великий государыни, дочери Ямато, о коей молвят с трепетом, что, как богиня явленная, великой страной Восьми островов правит», формулой, предписанной к употреблению в наиболее торжественных случаях.

Однако причастность *сэммё* к миру мифопоэтических воззрений явлена не только в их функциональном аспекте и не только в области ритуальных словесных формул как основ стилистического строя. Хотя *сэммё* принято считать текстами по преимуществу историческими и в большой степени юридическими, значительные их пласты имеют непосредственное касательство к сфере фольклорно-песенной поэзии и становящейся литературы. Интересно, что западные исследователи, хотя бы отчасти переводившие *сэммё*, дают стилистике этих текстов характеристики, близкие к *норито*: «Язык часто расплывчат, грамматические конструкции мучительны» [Sansom, 1924, с.7]. И тот же исследователь пишет: «Весьма примечательно, что самый архаический пласт языка сохранился кроме поэзии в ритуалах синтоистским богам и в словах указов, произносимых владыками, описывавшими себя как «явленные боги» [там же, с.8].

Для *сэммё*, так же как и для *норито*, характерны синтаксические параллелизмы, постоянные эпитеты *макуракотоба*, синонимические повторы. В наиболее ранних, а также традиционных по целям указах, несомненно, присутствует определенная ритмичность, порой даже равномерность отдельных фрагментов, однако, как и в *норито*, в *сэммё* нет общего и регулярного ритмического принципа. Часть текстов, особенно та, что связана с разоблачением заговоров, далее всего отстоит от стиливых признаков организации мифопоэтической речи, полностью вне ее сферы оказывается и последний указ, где говорится о поражении полководца Ки-но Косами.

Наибольшую композиционную близость к песням «Манъёсю» обнаруживают *сэммё*, являющиеся частью обрядовых текстов, исполняемых в ритуале восшествия на престол. Лексическое единство прослеживается прежде всего в формульных зачинах. Во многих песнях «Манъёсю» при титуловании императора встречается оборот *камунагара* — «наделенный божественной сущью», *какэмаку мо ююсики* (в *сэммё* — *какэмаку мо касикоки*) — «о коем молвят с трепетом». Некоторые *нагаута* VIII в.

воспроизводят зачин сэммё почти без изменений: «В стране Восьми островов Поднебесной, где наш великий владыка, бог явленный» (№ 1050). Общим с сэммё словарем пользуются и те *нагаута*, где выражена концепция престолонаследия: «Страна Ямато, где высоко пребывает наш государь великий, со времен бога-предка царственного простирается, и нарождающимся потомкам одному за другим Поднебесной ведать назначено — восемь сотен мириад раз по тысячу лет» (№ 1047). О лексических аналогиях сэммё и песен «Маньёсю» говорится и в переписке Норинага с Камо Мабути, собранной в работе Норинага «Сёкки сэммё моммоку» («Перечень вопросов по сэммё Сёкунихонги», Норинага, 1971, с.1—14).

Ряд *нагаута* «Маньёсю», особенно принадлежащие Оотомо Якамоти, видимо, непосредственно навеяны содержанием указа (в некоторых случаях это прямо указывается в антологии). Такова, например, пространная ода Якамоти в связи с указом Сёму об обнаружении золота в провинции Митиноку. Однако, если в указе говорится о том, что «слово Будды все прочие превосходит для защиты государства нашего» и т.д., то в *нагаута* Якамоти нет ни слова о буддизме, о статуе золотого Будды и о том, для чего, собственно, император мечтал отыскать золото. Эта *нагаута* имеет высокое число лексических и фразеологических совпадений и соответствий с сэммё, будучи при этом полностью в сфере традиционного мифопоэтического сознания. Три *каэсиута* к этой *нагаута*, также сложенные Якамоти, выражают отклик не только на собственную оду, но и на указ, содержащий обращение к роду Оотомо. В этих откликах есть и упоминание о предках Оотомо, как и в указе. Но отыскание золота в последней из *каэси-ута* интерпретируется опять-таки скорее в духе благопожеланий *ёгото*: «расцветает золотой цветок в горах Митиноку, в восточной стороне, — с тем, чтобы век императора процветал» (№ 4097). Явление золота в этой *танка*, сложенной примерно через месяц после обнародования указа, предстает не как знак чудесного слова Трех сокровищ, а как своего рода дар божества гор Митиноку в знак его подчинения власти «божественного внука». В другой *нагаута* того же Якамоти содержится призыв к представителям своего клана (один из которых был сослан за провинность) о наследовании ремесла отцов и верном служении поколениям императоров, «дабы имя предков не превалось», — как неоднократно говорится и в указах. В тексте этой песни, как и во многих *нагаута*, совмещены ритуальные клише *норито*, *ёгото* и сэммё, внедренные в лексико-ритмический строй *ута*. Здесь встречается и описание возведения дворца — «опоры крепко укрепив», и формульное описание преемства — «Поднебесной ведать, от предка царственного перенимая

наследование солнцу небесному во времена государей многих» и т.п. (№ 4465).

Наиболее тесно с мифопоэтической песенной сферой творчества оказываются связаны, по-видимому, два текста, прочитанные по случаю кончины Фудзивара Нагатэ и принцессы Ното (№ 51 и 58).

Они, безусловно, включают своеобразный юридический аспект, поскольку содержат обязательство императора опекать и поддерживать потомков усопших, причем это обязательство распространяется, надо думать, и на последующие поколения как императоров, так и подопечных, раз все деяния императора наследуются и передаются вместе с постом, и каждый последующий император имперсонифицирует предка и находится в контакте с душами предшественников. Поэтому оба текста заканчиваются напутствием — пройти предстоящий далекий путь «ровно и счастливо» (то же клише, что употреблялось в ритуальных благопожеланиях), «без тревог за то, что остается позади».

Но не менее примечательна и собственно художественная сторона этих текстов, находящая ряд важных аналогий в песнях-плачах «Манъёсю».

Оба текста начинаются прямыми обращениями к покойным. Далее император говорит о том, как он ожидал прихода того лица, к которому обращен указ, но ему сообщили, что этот человек покинул государя и далеко отошел. В обоих текстах далее следует предположение, что это ошибка или безумие: «Ждали мы, что министр завтра служить нам прибудет. Но известили нас, что не излечился он и не придет к нам — государя своего покинув, далеко отошел. И подумали мы тогда: ведь это [известие] — или заблуждение, или безумие».

Тот же мотив повторяется в разных плачах «Манъёсю», принадлежащих разным авторам и посвященных смерти не только членов императорского клана. Так, в песне № 3957: «ожидая его, я стал расспрашивать, но ведь это — ложь или безумие». Эта песня, как явствует из пояснения, относится к 746 г., т.е. сложена за сорок с лишним лет до этих траурных указов.

Можно, таким образом, предположить существование общей традиции плачей, разделившейся на разные в ритуальном отношении исполнительские сферы, имеющие ритмические и мелодические отличия.

Указ по случаю кончины Фудзивара Нагатэ, более распространенный, дает и другие основания для этого предположения. Указ гласит: «восхитительные цвета весен и осеней — с кем вместе мы будем зреть и дух веселить? Чистые места гор и рек — с кем вместе мы будем зреть и дух просветлять?»

Во многих плачах «Манъёсю» речь идет именно о том, что впредь усопший не будет, как раньше, вместе с живыми наблюдать цветение характерных растений весны и осени: «весной — украшать себя сорванными цветами, осенью — украшать себя осенними листьями» (№ 196). Вероятно, речь идет о полном годовом цикле, в архаические времена, как уже говорилось в разделе о *норито*, исчисляемом двумя главными веками, весной и осенью, цветами и листьями клена.

Указ о Фудзивара Нагатэ, безусловно, силлабически не организован и лишен метрической регулярности, однако трудно считать его прозаическим, поскольку в нем явственно видна стилистика причитаний с разветвленными синтаксическими парами: «ушел он — но кому же доверил деяния... / Ушел он — но кому же передал их...» Или, далее: «Неужто со дня сегодняшнего уж не услышим мы более... Неужто со дня завтрашнего уж не увидим мы более...» Мотивы невозможности увидеть и услышать, разумеется, также довольно часты в плачах «Манъёсю», как *нагаута*, так и *танка*.

Надо сказать также, что в обоих этих указах, составленных во второй трети VIII в., совершенно отсутствуют следы буддийской концепции бытия и смерти, но включены восхваления Нагатэ как министра, который «государя своего и на краткий миг не оставляя, утра и вечера, дня и ночи не различая», радеет и печется о делах Поднебесной.

Возможно, что тексты многих сэммё, совмещающие японский менталитет со смягченным и японизированным конфуцианством и вкраплениями буддийских реалий, стали если не одним из прототипов, то одним из первых прецедентов становления смешанного японо-китайского литературного стиля.

Предметом, заслуживающим отдельного упоминания, представляются промежуточные, смежные формы между сэммё и *норито*.

Часть текстов, записанных в «Энгисики» как *норито*, по структуре совпадают с указами. Особенно это касается *норито* в великих храмах Исэ, где возвещается повеление императора жрецу вознести хвалы и передать жертвоприношения богам с целью обеспечить благополучия и процветание *тэнно* (который, с одной стороны, предстает как воплощение первого предка и всех предшествующих властителей, а с другой — как носитель передаваемых по наследству деяний, способен и в будущем передать стабильность и процветание как своим потомкам, так и всему народу, почитающему *тэнно* как предка).

Многие сэммё также оказываются подобны *норито*, прежде всего по сходству функции и цели: исполнение некоего ритуального текста и здесь выступает как средство обеспечить благопо-



лучие и стабильность; и в этом смысле показательны не только ритуальные тексты возведения на престол с заложенными в них магическими формулами.

Ранее уже говорилось об амнистиях и наградах как роде жертвоприношений народу, члену триады Небо—Властитель—Поднебесная, и о ритуальном воспроизведении на «языке Ямато» государственных решений, несколькими днями раньше уже обнародованных в китаеязычном указе. Эта черта также сближает функции *норито* и *сэммё*.

Особый интерес как промежуточная форма между *норито* и *сэммё* представляет собой указ Сёму. Правда, этот указ обращен не к синтоистским божествам, а к Трем буддийским Сокровищам, но на описанном этапе адаптации буддизма это не слишком отразилось на характере текста. Речь идет об исполнении обета, данного правительницей страны около ста лет назад при сооружении храмов, и этот обет (синтоистское зачатие, *укэи*) сохранял силу юридического обязательства для последующих властителей. Указ гласит:

Перед Тремя Сокровищами,  
о коих молвят с трепетом,  
со смирением возвещается повеление государя,  
что слугой Трех Сокровищ смиренно пребывает.  
Государыня великая, премудрая,  
правившая Поднебесной из дворца Охариды,  
когда два храма основала — Асука и Тоюра,  
то обет принесла и повеление изрекла:  
«Люди те, что храмы сии осквернят,  
повреждение им причинят и потревожат,  
будут наказаны бедствиями,  
что [по наследству] потомкам их перейдут», —  
так повелела.

И на сие повеление великое  
Небо—Земля, дрогнув, ответствовали,  
я же, слуга неумелый, того не уразумел.  
И страшась нарушить и ослушаться  
сего изволения великого государыни,  
ибо ныне только его постиг, —  
словами сими разные ошибки былые изгоняю и удаляю;  
и дабы удостоиться великой милости Трех Сокровищ,  
и милости от изъявления воли государыни премудрой,  
дабы Поднебесная ровно управлялась,  
и государство в спокойствии пребывало,  
ныне обет приношу и волеизъявление реку; —  
о чем с трепетом возвестить надлежит, —  
так возвещаю смиренно.

Три Сокровища здесь титулуются подобно японским императорам — «о коих молвят с трепетом», и им Сёму тоже приносит обет, дабы «Поднебесная ровно управлялась, и государство в

спокойствию пребывало» (формула, характерная и для *норито*, и для *сэммё*). Здесь отношения с тремя буддийскими понятиями трактуются по типу взаимодействия с божествами *ками*. В указе испрашивается милость Трех Сокровищ и покойной императрицы Суйко, основавшей буддийский храм. Однако помимо ритуального испрашивания благ этот текст содержит еще и элементы экзорцизма, поскольку в нем возвещается изгнание словом: «этими словами многие ошибки бывшие изгоняются и уходят». В данном отрезке текста прямо формулируется одна из многих ритуальных функций указа — заклинание-экзорцизм, направленный на изгнание скверны, которая могла накопиться за то время, что Сёму задерживал выполнение обета Суйко.

В указе Сёму явственно соединены свойства и цели обоих видов имперского ритуала, и благодаря этому тексту, сохранившемуся в монастырском архиве, можно, думается, судить и о более ранних стадиях имперского ритуала, в которых раннее понятие *нори* еще нераздельно включало в себя как жанры *норито* (слова богов и обращения к богам), так и виды *микотонори* (слова императора, *сэммё*).

### Песни ооута

*Ооута* — «большие (великие) песни», — по предположениям японских исследователей, вошли в ритуальную практику времен Хэйан из обрядовой сферы древности. *Ооута* подразделяются на три группы текстов: песни *кагура*, *саибара* и *фудзоку*.

Как уже говорилось, этот очень важный пласт ритуальной словесности еще не становился предметом исследования в отечественном востоковедении, поэтому, вероятно, уместен будет беглый очерк песен *ооута* не только для конкретных целей нашего исследования, но и для введения данных об этих текстах в научный обиход.

Песни *кагура* («божественные игры», «игрища богов») в раннехэйанский период, по-видимому, существовали в двух вариантах, один из них был зафиксирован в начале X в. и относился к ритуалам, исполняемым при императорском дворце (*миякагура*). Несколько отличался от него по типу исполнения и характеру текстов вариант, принятый в провинциальных храмах разных областей (*сатокагура*), хотя эти вариации, скорее всего, восходят к единому прототипу.

Ритуал *кагура*, помимо отдельного исполнения, входил еще составной частью в сценарий внеочередного праздника в храме Камо и в церемонию великого изгнания скверны в последний день шестого месяца. Понятие *кагура* имеет несколько толкова-

ний, самым достоверным из которых Кониси Дзинъити считает интерпретацию *кагура* как *камикура*, где *ками* — «божество», а *кура* — «амбар», «склад», позднее «престол», «обиталище», «местонахождение» [Кодай каёсю, 1968, с.285]. Оригути Синобу объяснял это наименование тем, что в древности песни *кагура* исполнялись перед переносным алтарем, куда помещалось «тело божества», однако впоследствии появились другие объяснения: например, что суть этого ритуала — *торимоно*, т.е. предмет, который исполнители держат в руке, и что этот священный предмет и означал для участников местопребывание божества.

Как уже говорилось, первоначально священное пространство, обиталище богов не было связано с храмовой архитектурой, и длительное время таковым пространством для японцев наряду с грудой камней служил лес. В ряде древних памятников к иероглифическому биному, означавшему «храмовая постройка», справа приписывался иероглиф «лес». Если храм возводился на голом месте, одновременно с его строительством вокруг него насаждали деревья. Поскольку одна из мощных групп переселенцев принесла с собой веру в *ками*, спускающихся с неба в дерево, архаический культ деревьев получил мощное идеологическое подкрепление. Вначале в ритуале временной обителью божества было дерево, потом, как считает Кониси, ритуальный предмет из священного дерева — ветка, лук, шест, деревянное копьё — принял на себя функции дерева; и, держа в руке один из таких ритуальных предметов, участники обряда привлекали на землю богов, которые, таким образом, временно воплощались в этих предметах.

По-видимому, тексты к представлениям такого рода иногда составлялись к случаю, но чаще передавались традиционно устным способом. Потом, будучи записаны, они уже воспроизводились по имевшим хождение сборникам. Так, песни храмов Исэ сохранились в «Кинкафу», сборнике песен для музыкального щипкового инструмента *кото*; в «Сётокухон коёсю», «Сборнике старых песен из книги годов Сётоку» зафиксированы песни *кагура*, исполнявшиеся перед северными дворцовыми воротами, и песни области Кэи. Впервые партитуры песен *кагура* были собраны в сборник в 60—70-е годы IX в., в 934 г. последовало второе собрание. В некоторых рукописях этого типа приводится детальное описание представления, включавшего и танец, и пантомиму.

Представление *кагура* начиналось поздно ночью и состояло из трех больших отделений. Первое называлось *торимоно* («предметы в руке») и заключалось в призыве к богам спуститься вниз (*камиороси*, «спуск богов»). Сопровождавшие эту часть тексты даже в самых ранних записях уже представляли

собой литературные пятистишия и, вероятно, были составлены на основе народных песен придворными поэтами конца периода Нара. Вторая часть, *саибари*, имела целью увеселение спустившихся богов. Тексты *саибари* гораздо ближе к народной песне и по тематике, и по стилистике, и по ритму, и, по-видимому, были главными текстами праздника. Песни *саибари* делились на большие и малые, большие изобиловали всякого рода *хаясикотоба* (ритмическими восклицаниями-припевками) и повторами. Однако, за вычетом этих повторов, они легко укладывались в традиционную форму танка, малые же имели нерегулярную стиховую форму и обнаруживали явное родство с народными песнями различных областей страны. Как и в других сферах японской музыки и словесного искусства, большое и малое обозначали здесь соответственно песни, выполненные согласно придворной моде изящной (яп. *га*) словесности и безыскусно народные, воплотившие обычаи той или иной провинции (*цудзоку*).

Начинался праздник с возжигания костров, а заканчивался с появлением первых утренних звезд. Третья часть ритуала, называемая «звезды» (*хоси*), воспроизводила проводы богов обратно на небо (*камиагари*).

После песен *хоси* пелись «песни о разном», в том числе песни *асакура* («утреннего амбара») и песни Хирумэ-но ута, «солнечной девы», вероятно возводимые к различным солярным культам и прежде всего к Аматаэрасу.

Самое начало ритуала, *ниваби* («костры во дворе») открывалось восклицанием, повторяемым дважды: «очень шумно, очень шумно» (призыв к тишине). Затем: «Разворачиваем действие» (*фурумау, фурумау*). После этого объявляли имена ведущих праздника из числа придворных чинов, отвечающих за синтоистские действия (*мацурибито*). Затем говорилось: «Слушайте все, пусть Поднебесная пребывает в тысяче благопожеланий десять тысяч лет!» После приказания «яркий огонь возжечь!» музыкантам, певцам и прочим исполнителям отдавалось повеление служить в одном из двух полухорий — *мотоэ* и *суэ*. Всякий раз после оглашения приказания присутствовавшие должны были отзываться междометием согласия и повиновения (оо!). Тот же ритуальный возглас обычно сопровождал обращения жрецов во время исполнения молитвословий *норито*, а также при декламации указов *сэммё* после формулы: «и все внимайте, так возглашаю!»

В сборниках песен ритуала *камуасоби* подробно расписывался также порядок следования исполняемых песен, регламентировалось местоположение участников, реплики распорядителей и отклики исполнителей [Кодай каёсю, 1968, с.285—288].

Важнейший раздел ритуала *кагура* составляли песни, сопровождавшие предъявление *торимоно* — предметов, которые жрица держит в руке и в которые, по всей видимости, вселяются призываемые боги. Прежде всего в числе этих предметов оказываются ветка священного дерева *сакаки*, подношения *митэгура*, в основном ткани. (По данным Оригути Синобу, ткани в ритуале расстилались для привлечения божества.) Затем следует шест, к которому привязывают ветку *сакаки*, бамбук *саса*, разные виды луков, меч, копьё, черпак из тыквы (*хисаго*). Бамбук *саса* также служил для вхождения в транс (*камугакари*); лук выступал не как оружие, а как магический предмет: его именовали *камутакара*, «божественное сокровище», и использовали для привлечения божества, а натягиванием тетивы с извлечением звука отгоняли злых духов. Копьё и меч тоже были магическими предметами, их даже не заостряли.

Любопытной архаической чертой этой части ритуала является его построение из двух полухорий, при этом часть песенных переключек представляет собой вопрос—ответ, весьма схожие со структурой космологической ритуальной загадки, например: «Эти дары (*митэгура*) не мною сделаны. Эти дары — богини Тоёока-химэ, на небе пребывающей». «Этот бамбук — чей это бамбук? То священный бамбук богини Тоёока-химэ, на небе пребывающей, богини бамбук священный». (Тоёока-химэ — богиня, по-видимому, идентичная или функционально сходная с Тоёукэ-химэ, богиней пищи, культ которой зафиксирован в осенних ритуалах урожая на Сикоку.)

Кстати говоря, если задаться вопросом, каким же богам конкретно адресованы песни *кагура*, то ответ далеко не очевиден. Адресатами, называемыми в песнях, выступают «царственные боги-предки» (*субэгами-но камуроги*) или один бог-предок. В *норито*, вероятно, это означало бы предка императорского рода, здесь же просто титулатура без конкретного теонима, какой бог имеется в виду, не очень понятно.

Упоминается также Аматаэрасу, но в затемненном контексте. В песнях *торимоно* она именуется «божеством—девой солнца, освещающей небо» (*аматэру хирумэ-но ками*), и, по-видимому, появляется на коне, притом как божество, знаменующее близкое окончание празднества. В песне для *кото* из сборника «Кинкафу» говорится о божестве Сукунами-но ками, он же Сукунабикона, прибывший из страны Токоё, т.е. бог-чужак, связанный, по-видимому, с океаническими или окинавскими верованиями. Песня гласит: «Это питье священное — не я сделал. Владыка этого вина — в Вечной стране пребывающий, в камне высеченный бог Сукуна, коего прославили торжественным величием, божественным величием с неистовством, и вино поднесенное

до капли выпей. *Сага!*» В тексте появляются фигуры и других божеств, но идентифицировать их не удастся, трудно даже судить, их ли призывают на ночные «игрища богов» или они считаются творцами ритуальных предметов и подношений. В более поздних записях, например в песнях из сборника «Тайные извлечения из обрядов года» («Нэнтю гёдзи хиссё»), появляются и буддийские реалии, например бодхисаттва Яхата.

В целом же песни ритуала *ооута* по чистоте фольклорного начала и архаичности многих черт скорее кажутся близкими не столько к *сэммё*, сколько к некоторым молитвословиям *норито* и совокупности обрядовых народных песен, записанных на Кюсю. При этом песни *саибара* и *фудзоку*, более ранние в цикле, сохранили и более архаичные свойства; в свою очередь, песни *кагура*, относящиеся к алтайскому по происхождению ритуальному типу (верования в богов, спускающихся сверху), оказываются ближе к другим официальным типам церемоний, хотя, может быть, это объясняется и более поздней записью. Сравнительно позднем этапе говорит и то, что в раздел песен, относящихся к проводам богов (*акабоси*), вкраплены, в частности, отрывки из «Лотосовой сутры». Однако рядом с ним помещены песни, явно связанные с народными обрядами, не вошедшими в придворный ритуал: поклонение духу очага (*хэцуиасоби-но ута*, «песня увеселения очага») и «воздымание кипятка» (*ютатэ-но ута*). Последний обряд, видимо, состоял в том, что сначала на священном огне кипятили воду, потом туда погружали листья бамбука. Жрица поливала этим кипятком тело для достижения состояния *камугакари*, одержимости божеством, позволяющего уловить и изречь его повеления. Как указывает Кониси, неизвестно, сохранились ли эти обряды в таком виде в рамках хэйанского ритуала, возможно, от них остались лишь две заместившие их песни.

Как нам представляется, существует ряд черт, общих для ритуала *кагура* и церемоний исполнений молитвословий *норито*, а также ритуальных указов императора *сэммё*.

К таким общим чертам прежде всего относится декларация масштабов и границ обряда. В *норито* этой цели служит провозглашение имени бога—адресата текста и обращение к собравшимся: «и все внимайте, так возглашаю». В указе *сэммё*, обращенном от императора к нижестоящим, формулируется круг слушающих, т.е. подлежащих юрисдикции данного указа: «и вы, принцы, владетели, вельможи, всех ста управ чиновники и народ Поднебесной, — все внимайте». В ритуале *кагура* после инвокационных формул (пока не полностью расшифрованных исследователями) исполнялось пятистишие: «люди восьми десятков родов собрались вокруг, собрались вокруг, чтобы впитать

аромат листьев священного дерева *сакаки*. И в *норито*, и в *сэммё*, как правило, целью исполнения текста было благополучие властителя, отождествляемое с процветанием всей страны: «чтобы владетель наш мирно, отдохновенно правил, обильным веком, цветущим веком славен был, как вечная скала, как крепкая скала...» Аналогичные формулы содержатся и в заключительной части ритуала *кагура*; правда, здесь прямо испрашивается благоденствие участников ритуала, без опосредующего фактора процветания правителя: «Тем, кто наутро присутствует на божественном подъеме богов царственных, пусть дарована будет жизнь в тысячу лет». Даже если этот текст представляет собой более позднюю вставку (что весьма вероятно, судя по его формульности), очевидно, что он подразумевает только участников ритуала. При этом все эти тексты предполагают немедленное извлечение пользы из контакта с божеством.

Выше, в главе о *норито*, уже говорилось, что по окончании ритуалов, сопровождаемых чтением *норито*, ритуальные постройки, возведенные специально для исполнения обрядов, предавались огню, а участники проходили особые обряды «снятия сакральности» (*гэсай*). Нечто подобное, видимо, происходило и в ритуале *кагура* — одна из завершающих песен его гласит: «На Равнине Неба — оглянись, посмотришь, среди облаков, облаков восьмислойных, жрец Накатоми мелким тростником небесным, расщепленным изгнание скверны творит, молитвы творит, — чтобы благодаря дню нынешнему — *анаконая!* — боги царственные наши добро возгласили».

Эта песня определенно ассоциируется с текстом великого изгнания скверны в собрании молитвословий (*норито* в последний день шестой луны): «и жрец великий... у небесного тростника верх отрежет, низ отсечет, на восемь иголок, взявши, разрежет и возгласит слова заклęcia небесного, заклęcia прочного. Возгласит он, и божества небесные, двери в небесных скалах, толкнув, распахнут... и слова те услышат». Тростник как средство изгнания скверны упоминается и в «Маньёсю». В Китае тростник и веревка из тростника как средство отпугивания злых духов возводятся к мифу о Желтом предке (Хуанди), который ввел обряд изгнания духов — обвязав веревкой из тростника, их отдавали на съедение тигру [Яншина, 1984, с.55].

Практически не рассматривались как отечественными, так и западными учеными песни *саибара*, исполнявшиеся в придворном ритуале *оосэтиэ*. Первое упоминание об этих песнях встречается в «Сандай дзицуруку» («Подлинные записи трех царствований») и относится к 869 г. По мнению Кониси Дзиньити, ряд песен *саибара* датируется более ранним периодом, чем песни *кагура*, возможно, что они относятся к VIII в., а некоторые даже к

VII в. Считается, что *саибара* — свод архаических песен, достаточно рано положенных на заимствованную из Китая музыку направления *гагаку*, но удержавших фольклорную стилистику и сохранивших слоговую неупорядоченность по сравнению с регулярными песенными жанрами, такими, как *сэдока* или *танка*.

К песням *саибара* примыкают и так называемые *фудзоку-ута*, песни разных провинций. Однако здесь под словом *фудзоку* имеются в виду не вообще все японские народные песни как таковые, а они же в узком смысле, т.е. несколько десятков конкретных песен, более или менее совпадающих по времени создания с песнями *саибара*, относящихся к VII—VIII вв. и исполнявшихся на тех же дворцовых ритуальных празднествах *оосэ-тиэ*. Очевидно, что такие песни несколько видоизменились по сравнению с народным образцом, попав в рафинированную литературную среду, однако не настолько, чтобы вовсе уратить связь с фольклорными истоками. Среди этих песен есть такие, которые легко предстают в виде *танка*, если исключить из них выпадающие из ритма восклицания-припевки *хаясикотоба*, а также лексические повторы, но есть и бесспорно фольклорные песни, с неустоявшимся силлабическим строем, подобно малым песням *саибари* из цикла *кагура*, «игрищ богов».

В единой группе с песнями *саибара* и *фудзоку* состоят также *адзума-ута*, песни восточных провинций. В рассматриваемых сборниках содержатся и так называемые «песни о разном», или «разные песни», т.е. ряд фольклорных текстов, вошедших в придворную ритуально-песенную практику, но не подпадающих под вышеназванную классификацию. К ним относятся песни для *кото*, вошедшие в сборник «Кинкафу», песни, сопровождающие ритуальный танец Ямато (*яматомаи*), песни, умиротворяющие душу (*тамасидзумэ-но ута*), песни, сопровождающие танец *тонако* (*тонако-ута*), и «песни божественного действия храмов Исэ» (*Исэ дзингу камугото каё*). По мнению Кониси, песни «Кинкафу», исходя из названий их поджанров (*сидзуута*, *сирэгзута* и т.п.), тождественных классификации песен в мифологических сводах «Кодзики» и «Нихонсёки», могут быть отнесены к более древнему периоду, чем даже песни *саибара* [Кодай каё, 1968, с.289]. Именно песни «Кинкафу» вместе с песнями *кагура*, *саибара* и *фудзоку*, считает исследователь, являются переходными от древних песен мифологических сводов к тому предклассическому песенному пласту, который запечатлен в первой поэтической антологии «Манъёсю» [Кониси, 1984, с.269].

Песни *яматомаи* были составной частью ритуала *камугото*, «божественное действие», песни *тонако* исполнялись в прихрамовых действиях в Исэ и Касуга и сопровождали детский танец. Танец *тонако*, вероятно, был как-то связан с архаическим тан-



цем *сидара*, исполнение которого сопровождалось хлопанием в ладоши. Танец *сидара*, в свою очередь, по-видимому, возник в провинции Хиго на Кюсю и был посвящен божеству Сидара, приходящему из-за моря богу-гостю, поклонение которому помогало изгнать духов эпидемических болезней.

Необходимо сказать также, что *ооута* или их древние разновидности были частью обращений к божествам и первоначально, по мнению Оригути Синобу, представляли собой разделы молитвословий *норито* и служили магическим целям [Оригути, 1958, с.37].

Во времена Хэйан все разновидности песен *ооута* находились в ведении дворцовой палаты Ооутадокуро, в период Нара именовавшейся Утамаидокуро. В исполнении *ооута* важную роль играли члены клана Мононобэ, — к ним, в частности, принадлежал известный поэт «Манъёсю» Оотомо-но Якамоти. Вообще, военных разного звания, судя по описанию ритуала *кагура*, среди исполняющих *ооута* было подавляющее большинство. Примечательно, что *ооута* и указы *сэммё* составляли одни и те же «китайские ученые» (кангакуся); Оригути считает даже, что *норито*, указы *сэммё* и *ооута* пользовались сходными выразительными средствами и некогда находились в сфере ведовства (*норои*), а также служили средством «усмирения души».

Примечателен сам факт исполнения разных ритуальных и иных народных песен разных областей в рамках придворного действа. По-видимому, мы здесь снова имеем дело с выражением подчинения главенствующему клану путем исполнения собственных обрядовых песен, что, по-видимому, означало признание приоритета божеств клана тэнно над местными, как родовыми, так и ландшафтными.

Надо сказать, что эти древнейшие из зафиксированных народных песен, изданные с комментариями превосходного знатока Кониси Дзинъити, отнюдь не полностью поддаются толкованиям даже столь квалифицированного публикатора. В частности, необъясненными остаются так называемые припевки *хаясикотоба*, ритмические восклицания, вставляемые между строками песни.

Как правило, комментаторские пометки к ним гласят: «слово доисторического происхождения (*дзэдайго*), смысл неясен», однако эти лишние с точки зрения ритма слова, утратившие смысл уже к началу Хэйана, а может, и еще раньше, тем не менее неукоснительно записывались от списка к списку. В народных песнях более позднего периода была даже принята классификация песни по употребленным *хаясикотоба*, без таковых песня считалась лишенной ценности.

Возьмем, например, такую пару песен:

## Манъёсю, № 3154

идэ ага кома  
хаяку юки косо  
Мацутияма  
мацураму имо-о  
юкитэ хая миму

## Сайбара (Кодай каёсю, № 12)

идэ ага кома  
хаяку юкикаэ  
Мацутияма  
аварэ  
Мацутияма  
аварэ  
Мацутияма  
Мацураму имо-о  
юкитэ хая  
аварэ  
юкитэ хая миму

Очевидно, что тексты справа достаточно точно укладываются в регулярную форму *танка* слева, если вычесть из них архаические лексические повторы и восклицания *хаясикотоба*. Возможно, что ритуальные восклицания такого рода служили сигналом иного ладового или мелодического типа музыкального исполнения, т.е. свидетельствовали об иных, чем у *танка*, ритуальных функциях текста. Возможно также предположить, что имелся некий прототип, к которому восходят оба варианта песен, разнящихся по музыкально-пластическому воплощению и ритуальному назначению. Во всяком случае, из приведенного примера явствует правомерность гипотезы о том, что восклицания такого рода служили некоторым внетекстовым задачам, например, служили указанием на теургический характер песни, выполняли роль магических или инвокационных формул.

Вообще в ритуальных песнях цикла *ооута* более двух десятков слов такого рода, причем некоторые из них по фонетической структуре явно выпадают из древнеяпонского словаря: например, поскольку японскому языку (и другим алтайским) не свойственно употребление плавного согласного в начале слова, загадочным остается существование лексемы *райсиная*, тоже выступающей в качестве *хаясикотоба*.

Рассматривая составленные мной списки *хаясикотоба* и их контексты, я пришла к предположению, что эти слова, несущие явно магическую функцию, или хотя бы часть их могли быть заимствованы из ритуальной практики племен, относящихся к иному, чем Ямато, этносу и пользовавшихся другим языком. Передаваясь в народных обрядах как магические, они отчасти исказились и утратили смысл, подобно тому как с трудом поддается истолкованию знаменитое «ай-люли» в русском фольклоре. Исходя из фонетического облика этих слов, естественно было прежде всего предположить австронезийский субстрат. Гипотеза эта казалась тем более правдоподобной, что согласовывалась с особой ролью богов океанического мифологического цикла в

становлении песен *вака*, что мы установили на материале древнейших японских поэтических трактатов (см. главу «Песня (*ута*) в древней картине мира»).

В научной литературе к настоящему времени существует достаточное число работ, трактующих проблему возможности связей древнеяпонского языка с австронезийским. Сюда относятся работы Оно Сусуму, Мураяма Ситиро и Ообаяси Тарё, а также исследование Идзуи Хисаноскэ, остроумно сравнившего в своем труде 1975 г. проблему происхождения и принадлежности японского языка с «неоткрывающейся дверью» [Идзуми, 1975, с.237]. В вышеназванных работах поднимаются вопросы родства ряда единиц из основного лексического ядра японского и малайского-полинезийских языков, разрабатываются проблемы фонетических соответствий и трансформаций. В какой-то мере опираясь на эти работы, мы обратились к тому слою обрядовой лексики, который, насколько нам известно, еще не становился объектом анализа подобного рода, а именно к *хаясихотоба*, предполагая его связь с праавстронезийским субстратом.

В связи с этой гипотезой по нашей просьбе были предприняты специальные разыскания известным советским ученым Ю.Сирком, специализирующимся в области реконструкции праавстронезийских языков. Оказалось, что ряд *хаясихотоба* может быть возведен к протоавстронезийским корням, хотя, разумеется, все выводы ученого остаются чисто гипотетическими. Наиболее достоверной и примечательной из выполненных Ю.Сирком реконструкций представляется реконструкция более чем распространенного восклицания *аварэ* (древнеяп. *апарэ*). Корень *парэ* в этом слове вычленяется из ряда *хаясихотоба*, таких, как: *са парэ*, *а парэ*, *парэ на*, *апарэно*, *парэ*, *апарэя*, *а парэ са*. Этот корень, по разысканиям Ю.Сирка, может быть возведен к протоавстронезийскому \**paliSi*, что означает «табу», «запретный», «священный».

С этой гипотезой согласуется, например, ритуальная песня из «Когоёсю», в сюжете о выходе богини солнца Аматэрасу из Небесной пещеры: «И тогда небо впервые осветилось, все (божества) смогли увидеть друг друга, лица у всех стали видимыми и светлыми. Они вытянули руки, стали петь и плясать и все вместе произнесли: „*Апарэ ана омосирочи ана таноси вокэ!*“ — „*Апарэ!* Как замечательно, как радостно, *вокэ!*“» Вероятно, это ритуальный текст, сопровождавший обряд *кагура* перед появлением божества солнца.

Контекстуальное значение восклицания *апарэ* здесь как нельзя более соответствует значению, устанавливаемому в реконструкции.

Разумеется, сама Амаэрасу принадлежит к пантеону правящего клана, песня же приписана низшим по рангу богам, среди которых, возможно, были божества, так или иначе связанные с ритуальной практикой племен австронезийского этноса.

Не противоречат найденному значению *анаэ* и многие другие текстовые примеры, в частности: «Анаэ! У стремительно-великошпного (*тихаябуру*) храма Камо дева-сосенка — *анаэ*! — дева-сосенка, хоть мириады лет пройдут, цвет ее не изменится — *анаэ*! — цвет ее не изменится». Это достаточно позднее стихотворение помещено также в «Кокинсю», где приписывается Фудзивара Тосиюки, в ритуале *ооута* оно отнесено к песням восточных провинций.

Красноречива и песня-возглас ведущего действо: «Тише, тише! Храм (или распорядитель ритуала. — Л.Е.) рядышком! Тише — Анаэно! — тише!» (начало исполнения песен *фудзокуута*).

Очевидно на материале даже этих трех примеров, что реконструируемое значение *наэ* как табу вполне соответствует контекстам.

Не исключено, что это значение легло в основу понятия *моно-но аварэ* (*анаэ*), кардинального принципа японской поэтики, обросшего во времена средневековья огромным количеством значений.

Это понятие, трактовавшееся в хэйанскую эпоху как «печальное очарование вещей», в контексте австронезийских реконструкций обретает историческую и концептуальную глубину. Семантическое развитие этого понятия можно представить следующим образом: табуированный — священный в широком смысле слова — вызывающий особое эмоциональное отношение.

Особый интерес в этой связи представляет реконструкция, выполненная Ю.Сирком по материалам предложенного ему текста. Тот факт, что не только отдельные слова, но и целый текст поддается реконструкции средствами праавстронезийских языков как с точки зрения лексических значений, так и грамматических структур, свидетельствует, по-видимому, об определенной степени оправданности и достоверности предпринятых разысканий.

Этот текст записан в собрании «Сётоку коёсю» (Собрание старых песен из книги годов Сётоку, конец XI в.), в указанном собрании он фигурирует как народная песня провинции Хиго на Кюсю. Кониси Дзинъити связывает функционирование этого текста с песнями *сидара*, посвященными божеству Сидара, богу-гостю, о котором уже говорилось выше. Песни *сидара* были связаны и с божеством Уса Хатиман. По мнению комментатора,

исполнителям хэйанских времен эта песня была непонятна (не говоря уже о последующих исполнителях), часть ее слов он трактует как *хаясикотоба*.

Текст песни гласит: *сидо утана таритана сидо утирара сидо утира таритана сидо утирара тоу ари таританана тоу тарара*. Для любого, знающего японский язык, эта песня представляет собой набор бессмысленных звукосочетаний.

Если же предположить, что в далеком прошлом этот текст все же имел некий смысл, однако связанный не с алтайским, а с иным языковым субстратом, говоря конкретнее — с праавстронезийским, то песня должна поддаваться толкованию с помощью реконструированных австронезийских протоформ.

И в самом деле, как показали предпринятые исследования, возможно предложить два, разумеется гипотетических, варианта перевода данного текста: 1) «Хочешь (хочу) похоронить, не удастся похоронить; хочешь (хочу) проглотить, не удастся похоронить, людям этого похоронить не дано, проглотить не дано».

2) «Хочешь (хочу) удержать, не держится (не дается в руки), хочешь (хочу) отдать — не держится (оно), хочешь (хочу) отдать людям, не удерживают (его) наши предки». Добавим к этому, что мотив «хочет — не получается» весьма часто встречается в фольклоре австронезийских народов.

Здесь необходимо еще раз оговориться, что такого рода реконструкции при всей их красоте носят заведомо предположительный характер. Все же, как представляется, они дают определенные основания для дальнейших поисков следов австронезийских влияний в ритуальной культуре древнего Ямато.

---

## ГЛАВА ТРЕТЬЯ

### Песня (*ута*) в древней картине мира

Поскольку мир японской древности это более или менее целостная мифопоэтическая система представлений, то ей оказываются свойственны многие закономерности, характерные для иных, стадияльно общих культур, идеологическую основу которых составляет мифологическое мышление.

Исследователи, когда-либо изучавшие миф, как известно, предлагали самые разные, нередко противоречивые интерпретации его строения и функций. Однако обратимся ли мы к символической теории Кассирера, представляющей мифологическую деятельность как особую символическую форму культуры, или к функционализму Б.Малиновского, рассматривавшего миф как способ поддержания традиционности и культурной непрерывности, или к структуралистской теории Леви-Стросса, подчеркивающей способность мифа к анализу особого рода, — во всех концепциях мы обнаружим одно непеременимое свойство, а именно способность мифа к объединению освоенного и мыслимого мира под углом единого мифологического дискурса.

Можно, прибегая к различной терминологии, говорить о классифицирующей, гармонизирующей, мироустроительной роли мифа, будь то посредством моделирования в мифе социальной организации (по Дюркгейму и Леви-Брюлю) или путем иерархизации и перекрещивания бинарных оппозиций (по Леви-Строссу). При этом мы все равно будем иметь дело с тенденцией формирования единой картины мира, воплощенной в мифе его специфическими средствами.

Миф на разных уровнях так или иначе предстает модусом освоения и интерпретации всего наблюдаемого и переживаемого, всего опыта человека, его вещного и природного окружения, его эпистемы. Любой из умопостигаемых элементов мира при этом оказывается актуально или потенциально включаем в эту интегрирующую систему независимо от того, какие из элементов ставятся во главу угла той или иной культурой или тем или иным ее интерпретатором. Стало быть, обеспечение цельности, связности, стабильности и трансмиссии культуры стано-

вится одной из общих задач мифологической деятельности человека, — задач, накладывающих постоянный отпечаток на устройство мифа и его функционирование.

На некотором этапе, как известно, мифологическое сознание начинает выветриваться, человек вычленяет себя из природы, начинается осмысление дистанции между причиной и следствием, знаком и вещью, человеком и именем и т.д. Начинается расхождение слова и числа, мелоса и пластики, обособление и специализация разных видов художественной, научной, практической деятельности человека; применительно к словесности с этим этапом приблизительно совпадает генезис литературы. Однако общие свойства протоформ культуры, по-видимому, более или менее наследуются этими производными видами, и все они еще долгое время несут память о прежних мифологических функциях. (Обычно подчеркивается уникальность назначения и фактуры каждого из специализированных видов деятельности, но тем не менее — и это тоже очевидно, — то один, то другой в разные культурные эпохи начинает претендовать на приоритет в области глобального моделирования, объясняющей и интеграционной способности и т.п., воспроизводя стремление к мифологическому универсализму.)

Ранняя литература также сохраняет за собой ряд мифологических и ритуальных ролей в почти неизменном виде; некоторые же довольно скоро трансформируются в поле становящегося литературного сознания, кроме того, формируются новые задачи, адекватные новому социально-психологическому этапу. Появляются и феномены, связанные с внутренними, уже чисто литературными движениями, порожденные, так сказать, фактурой материала и его свойствами.

Если принять ту литературную концепцию (Нортроп Фрай, Уэллек и др.), согласно которой литературное и нелитературное различаются по степени направленности языка — в литературной речи преобладает внутренняя направленность, от знака к знаку, а не внешняя — от знака к миру, то тогда в рамках заданного дискурса отсюда следует и более общее соображение; ранняя литература как специфическая целостность, претендующая на воспроизведение целостности мира, на интегрирующее мироподобие, состоит из совокупности текстов, преимущественно направленных друг на друга. Таким образом, внутри этой совокупности должны обнаружиться особые формы литературного дискурса, сменившего мифологический, — формы, воссоздающие эту взаимонаправленность и в какой-то мере имитирующие, уже с новыми качествами и признаками, те логические, познавательные, психологические и иные структуры, с помощью которых строился единый мифологический универсум.

Т.е. если миф и мир были, условно говоря, единой природы с точки зрения носителей мифологического сознания, то ранняя литература и мир уже вступают в отношения подобия, гносеологической метафоры, тяготеющих друг к другу неравноправных частей распавшегося единства.

В ритуале текст был одним из средств коммуникации с божествами и способом мобилизации сил, внеположенных агенту обряда; в поэзии, скажем «Манъёсю», сохраняются следы этих прежних функций, сверх того, текст становится еще модусом подключения человека к природному миру, в целом наделенному магическими и мистериальными возможностями. Древний японец, видимо, постоянно ощущал свою непреложную причастность к этому миру, но для получения определенного результата требовалось экстраординарное усиление его связей с ним. Помимо того текст выступает как способ подключения ко всем прочим текстам поэтической системы; сама же эта система, будучи природоподобной и мифоподобной, также наделена чудесными способностями и проявляет их при «правильном» с ней взаимодействии.

Ряд песен, исполняемых с явно сакральными целями, кажутся попавшими в мифологический сюжет по ошибке. Особенно часты такие случаи в мифологических сводах, и обычно комментаторы полагают, что песни изначально принадлежали другим персонажам и введены в повествование из другого сюжета. Однако сама возможность для составителей сводов такого несоответствия ситуации и содержания песни свидетельствует, может быть, об общем сакральном статусе песни как таковой или о повышенной значимости ее предыдущего исполнителя, что гарантировало магическую силу текста независимо от содержания.

Если же посмотреть, в каких точках сюжета в мифологический нарратив вводится песня, то они, в целом, сведутся к следующим: сватовство, знакомство девушки и юноши, разведение огня и приготовление пищи (часто жертвенной), перед путешествием (при обрядовом поднесении чаши с вином), после завершения путешествия, в пути (при этом чаще всего для исполнения песни забирались на дерево или поднимались на гору), перед смертью, перед входом в жилище, для передачи тайного знания, при похоронном обряде, для опознания человека или его имени, для насылания порчи (классификация сделана на основе мифов «Кодзики»), т.е. это набор ритуально обусловленных ситуаций, песни в которых исполнялись с явственными магическими целями.

Как свидетельствуют тексты, многие из этих ситуаций переходят потом с соответствующими изменениями в литературу.



Интересно, что они не совпадают с предписаниями китайских поэтик, усвоенных средневековыми японскими теоретиками и предлагающими иные классификационные схемы по жанрам. В японских литературных текстах — не только в «Маньёсю», но и в прозопозитических жанрах *ута-моногатари*, относящихся к эпохе Хэйан, — воспроизводятся те же, что и в мифах, обстоятельства возникновения пятистиший.

Кстати сказать, «Маньёсю», в отличие от китайских антологий, демонстрирует повышенный интерес к ситуациям и обстоятельствам создания песни, тем самым отчасти имитируя мифологические сюжеты «Кодзики», «Нихон сёки», «Фудоки» с инкорпорированными песнями, а с другой стороны, предвосхищая появление жанра *ута-моногатари*, «повествований о песнях», яркими образцами которого могут служить «Исэ-моногатари» и «Ямато-моногатари».

Чаще всего, разумеется, песня или написанное пятистишие выступают, как и в ритуальной сфере, в качестве особой прямой речи, единственно допустимой в условиях запрета на общение, — в частности, между женщиной и женщиной (например, в «Ямато-моногатари» женщина, ставшая женой придворного, не может в присутствии челяди заговорить с прежним мужем, ставшим рубщиком тростника, однако обмен между ними стихотворными экспромтами оказывается дозволенным) [Ямато-моногатари, 1982, с.168—169].

Социально-ритуальное опознание в мифах представлено в архаическом виде, хотя уже и несколько стертом. Так, в «Кодзики» имеется сюжет о том, как император Дзимму отправил к деве Исукэёри-химэ свата (т.е. временного заместителя жениха). Этот сват, Оокумэ-но микото, носил странную татуировку, по-видимому, не позволявшую сразу отнестись к его миссии с доверием. Девушка соглашается на предложение лишь после обмена со сватом трехстишиями *катаута*. Песня девушки расшифровке не поддается, одно из толкований предполагает, что текст состоит из названий птиц и вопроса «почему татуировка вокруг глаз?» Ответом посланник Дзимму удостоверяет свой социальный статус и право на порученную роль.

Функциональное сходство с таким опознанием по песне (пятистишию) обнаруживаем в том же хэйанском памятнике «Ямато-моногатари»: «Так он прочел (спел), и она тут же поняла, что это *сёсё*» [Ямато-моногатари, с.182, 183] «Так было написано, и узнали руку Рё-сёсё».

Что же касается «Маньёсю», то эти идущие от мифологических времен ситуации порождения песен утверждаются в антологии в качестве тем-заглавий: песни, сложенные в пути (с указанием конкретного топонима), сложенные императором при по-

сещении дворца, песни печали в разлуке, песни, сложенные на пиру, в частности, на прощальном пиру при отправлении в дальнюю дорогу послов в Китай, при отплытии корабля, при прибытии корабля и т.п.

Если говорить о самосознании ранней литературы, то прямых сведений на этот счет крайне мало, — как правило, это ставшие хрестоматийными для исследователей стихотворные цитаты из «Манъёсю», гласящие, что Япония — это страна, где процветает «душа слова» (*котодама*). Однако приведем цитату из *нагаута* полностью: «Со времен богов передают из уст в уста, что земля Ямато, где небо видно, — это чудесная земля богов царственных и что в ней цветет душа слова» (№ 894). В *танка* более позднего, одиннадцатого свитка говорится:

Котодама-но  
ясо-но тимата-ни  
юукэ тэфу  
ура маса-ни нору  
имо ва айёраму

На вечернем гадании,  
на перекрестке восьми десятков дорог,  
где [обретается] душа слова,  
гадание наверно посулило,  
что увижусь с милой.

(№ 2506)

Речь здесь идет о том, что если вечером стать на перекрестке, то случайно услышанные слова прохожих могут служить предсказанием будущего. Перекресток — классический пространственный вертикальный тоннель, через который человек общается с миром духов, предков и т.п. Магия слова такого рода сродни магии на материальных предметах, — в *нагаута* № 420 в одном ряду стоит гадание по словам на перекрестке и гадание по камню — от того, тяжелым он окажется или легким, изменится прогноз предстоящего.

Качественное и функциональное отличие песни от всех других видов речи выводится, например, из таких контекстов: «В письме слов не было, только вот это (пястишие) было» [Абэ Тосико, 1970, с.402]. «Слов тоже очень много [в послании] было [кроме пястишия]» [там же, с.517] — «Ямато-моногатари». Или в мифологическом своде «Нихонсёки»: «Тогда Ообико, удивившись, спросил деву: „Ты что сказала?“ — А она в ответ: „Я ничего не говорила (*моноивадзу*). Только спела“, — так молвила и снова пропела ту же песню и вдруг исчезла из глаз» [Кодай каёсю, с.135—136].

С архаической верой в *котодама* связывается и постоянная и длительная тенденция избегать в песнях китайязычных и вообще иностранных слов, поскольку в них заведомо отсутствует *котодама*. Например, как известно, многие молитвословия *норито* оформлялись или даже составлялись довольно поздно — вплоть до X в., но те, кто их составлял, стремились складывать их по древним образцам, на языке не новее VII в., потому что

самоочевидно: *котодама* тем сильнее, чем ближе к веку богов [см. также Кониси, 1987, с.239—247]. С необходимостью введения в текст *котодама* Кониси Дзиньити связывает и функционирование приемов *дзэ* и *макуракотоба*, и эта идея, безусловно, заслуживает внимания, хотя, вероятно, не исчерпывает поле действия и сакральные функции этих приемов.♦

Таким образом, *котодама* как магическая функция слова обнаруживается в словесности Ямато не только в древности и раннем средневековье, но и в реконструируемый период архаики, и песня занимает законное место в круге магических операций раннего общества Ямато.

В ритуальном контексте так или иначе песня Ямато служит актуализации магических сил; переходя затем в литературу, она в большинстве случаев меняет конкретно-магические цели на общие задачи подключения к природному универсуму с его мистериальными возможностями посредством специфических средств стиха.

Точно так же подключение к социуму на его наиболее сакральных уровнях, связанных с императором, «явленным богом», обеспечивало мобилизацию благотворных эффектов для всех его членов, включая создателя стиха.

Эти положения будут далее развернуты подробнее, пока же, оставаясь в рамках заданной темы — место поэзии (песни) в культуре, — обратимся к первым проявлениям литературной саморефлексии, чтобы судить о том, как сами носители традиции представляли себе ее происхождение, а также роль и место в их жизни. В ряде ранних трактатов отыскиваются мифы, связанные с поэзией и отсутствующие в иных древних памятниках.

Очевидно, что самосознание ранней японской литературы, выраженное в первых поэтических трактатах, складывалось под мощным и системным китайским влиянием. Первые трактаты и были написаны по-китайски. Собственно японскую поэтологию обычно начинают исчислять с предисловия Ки-но Цураюки к поэтической антологии «Кокинсю» (905 г.), написанного в основном азбукой *кана* (т.е. «ложными», «временными именами»), иногда к этому присоединяют и предисловие его родственника Ки-но Ёсимоти, написанное «истинными именами», т.е. по-китайски. Однако до того, как японская поэтологическая мысль набрала силу и уверенность в работах Цураюки, было уже создано несколько поэтик. Хотя они были построены по китайскому образцу, при внимательном прочтении можно убедиться, что они содержат немало любопытных идей, в том числе и не связанных с китайскими представлениями.

В первых четырех написанных по-китайски трактатах можно усмотреть весьма яркие и специфические проявления чисто япо-

нского менталитета. К тому же немаловажен сам факт отбора элементов китайской поэтики, вошедших в сочинения японских поэтологов; отбор, как свидетельство литературного и мировоззренческого вкуса и избирательности, также есть проявление национальной поэтологической мысли на раннем ее этапе.

Одно из важных отличий становления литературной мысли в Японии — это вопрос о генезисе слова. Для китайцев словесность прямо ассоциируется с понятием *вэнь* — узор, рисунок, изображение.

Есть, скажем, примечательная точка зрения, разделяемая рядом Китаистов, что в эпоху китайской древности становление протоиероглифики шло одновременно или даже опережая становление языка вообще и поэтической речи в частности. Для японцев поэзия — это прежде всего *кота*, речь, звучащее слово.

*Вэнь*, согласно китайской литературной традиции, возникает вместе с космосом, становление же его безлично и безымянно.

Иначе обстоит дело в традиции японской поэтологии, что мы и попытаемся развить далее.

Первый из дошедших до нас трактатов принадлежит Фудзивара Хаманари и относится к 772 г. Принято считать, что этот трактат применим в основном к Китаеязычным стихам и механически воспроизводит китайское деление на «тела» (кит. *тай*, что иногда понимается как стили) и китайский перечень «болезней стиха» (связанных с римфой, отсутствующей в японской поэзии, или с тоном, в японских поэтиках не учитывавшимся). Несмотря на это, трактат оказал решающее влияние на все последующие работы по поэтике, в том числе и на Цураюки. Кроме того, нельзя по-видимому, считать перенос китайских принципов на японский материал чисто механическим и непригодным в целом.

В частности, китайское деление отрезков стиха на голову, грудь, поясницу и хвост относилось к песням иной протяженности. Хаманари, имея дело прежде всего с пятистишиями, закрепил эти китайские термины за разными силлабическими группами *танка*: первая — голова, вторая — грудь, третья — поясница, четвертая и пятая — хвост. Это членение переходит во все последующие трактаты в качестве не только принятой терминологии, но и общего концепта. В позднем трактате «Вака ироха» («Азбука поэзии», 1262 г.) воспроизводится та же заданная Хаманари китайская концепция «Стихотворения-тела»: «Тридцать один слог составляют тело... Первая строка (*ку*) именуется головой, вторая — грудью...» и т.д. [Нихон кагаку тайкэй, т.3, 1956, с.97]. Это уподобление песни живому существу напоминает ряд явлений других сфер культуры. Так, в «Идзумо-фудоки» описание провинции Идзумо предстает следу-

ющим образом: «Большое тело провинции лежит головой на восток и хвостом на юго-запад» [Синтэн, 1936, с.191б]. По-видимому, и то и другое мыслилось как нечто териоморфное. Следы китайского мифологического мышления в этом концепте наложились на естественный анимистический слой японских верований.

Возвращаясь к первому трактату Хаманари, отметим, что его название («Какё хёсики», Свод правил канона поэзии), как и названия других трактатов, предшествовавших Предисловию Цураюки, содержит слово *сики* (свод, кодекс) и тем самым вводит этот трактат в систему китайских нормативных сводов разного рода (*ши*) и последующих японских регистров разных лет (Конинсики, Дзёгансики, Энгисики), включающих описания дворцовых установлений и обычаев, списки богов и храмов, реквизицы и сценарии синтоистских церемоний, списки должностей и т.д., т.е. представляющих универсальный социокосмический регламент.

После работы Цураюки, называвшейся Предисловие (*дзё*), трактаты по поэтике уже именовались «стили вака», «суть», «извлечения», «изборники» и т.п. В VIII в., в период Нара до переноса столицы в Хэйан (794 г.) и в начале хэйанской эпохи в самих названиях трудов по поэтике отражалась воспринятая в общем русле китайского влияния концепция поэзии как регламентирующего и гармонизирующего начала.

В более поздних поэтологических трактатах работа Хаманари именуется «Хаманари-микотонори», «указ Хаманари», т.е. этот текст, считавшийся, по-видимому, наиболее древним среди текстов этого жанра, рассматривался как некий сакральный прецедент (*микотонори* — повеление императора, современника или императора-предка), имевший особый статус в культуре.

Тем более важно, что эта поэтика Хаманари намечает нечто вроде концепции первописен, указывая на ситуации возникновения неких прототекстов, относящихся ко временам эпохи богов. Кажется, исследователи не обращали внимания на эту особенность трактата Хаманари, подхваченную традицией и получившую в ней самые разные формы развития. Со времен Хаманари многие авторы поэтик считали необходимым называть имена конкретных богов, причастных к рождению жанра пятистиший, как упорядоченной, ритмически организованной поэтической речи, из хаоса неорганизованного песенного слова, лишённого силлабической регулярности.

Трактат Хаманари, в самом деле, по преимуществу выдержан в духе китайской эстетики. Он начинается словами: «Поданный Хаманари говорит: то, что составляет источник поэзии — это то, что дает постичь сокровенные чувства демонов и

божеств, утешает сердечные волнения небожителей». Однако далее говорится: «поэтому имеется песня Драконовой девы, вернувшейся в море, и песня небесного внука, сложившего песню любви для своей жены». Эти две песни оказываются, таким образом, самыми первыми танка и порожденными мужским и женским началом прототекстами последующих песен. Драконова-я дева, названная Хаманари, — это Тоётама-химэ, дочь морского царя Ватацуми. Когда она рождала дитя, ее муж нарушил запрет, посмотрел на нее в это время и увидел в облике крокодила. Поэтому Тоётама-химэ вернулась в подводный дворец морского царя — сюжет, как считает ряд мифологов (Мацумура, Филиппи и пр.), австронезийского, возможно индонезийского, происхождения. Внук небесный — ее муж, Хикоходэми-но микото, — перед ее возвращением в морское царство спевший:

окицутори  
камодзуку сима-ни  
вага инэси  
имо ва васурадзи  
ё-но котогото мо

Не забуду милую,  
с коей вместе мыслями  
на острове, куда садятся чайки —  
птицы дали морской, —  
что бы ни было в жизни!

Ответ Тоётама-химэ гласил:

Акатама-но  
хикари ва арито  
хито ва издо  
Кими га ёсихиси  
Тафутоку арикэри

Хоть и говорят люди,  
что блеск красной яшмы  
прекрасен,  
я его чу,  
потому что ты им себя украсил  
[Нихонсёки, Кодай каёсю, с.127]

Здесь, пожалуй, более всего интересно то обстоятельство, что мифы, в которые инкорпорированы эти пятистишия, относятся не к основному мифологическому ядру обоих свдгов, а к периферийному австронезийскому сюжету, имеющему параллели в мифах Индонезии и Каролинских островов [Кодзики, 1967, с.148]. Этот сюжет в сводах оказывается соединенным с циклом мифов правящего клана *тэнно* тем обстоятельством, что Хикоходэми-но микото рожден от Ниниги-но микото, потомка небесных богов, спустившегося на землю править Японией. От него потом в свою очередь рождается легендарный первоимператор Дзимму — так, по-видимому, происходит объединение в рамках мифологического свода комплекса «морских сюжетов» с мифами о происхождении императорского рода.

Связь же самой Тоётама-химэ с песенной традицией племени *ама* так или иначе прослеживается в текстах: ее отец, владыка моря Ватацуми-но ками, наряду с Тоётама-хико, назван предком *ама* в генеалогических списках «Синсэнсэдзироку» [Синтэн, с.1754].

Интересно, что в другом списке своего китайязычного трактата Хаманари прибегает к иному варианту адаптации китайской эстетики к бытованию местного песенного слова. Он пишет: «Что касается японских песен, то они достигают сокровенной души и чаруют волю (мысль, сознание). Поэтому песня, имеющая сердце, творит мысль и испускает слова. В древности мужчина и женщина, спустившись с моста, определили принцип *инь-ян*, а на Восьми островах разделили горы и реки, потоки и пики. Чувство какого-либо божества подобно тому, как песня опирается на слова. Песни, спетые Сусаноо, остались неприкосновенны. Есть, подобно этому, и песни Сотоори-химэ под музыку дуновения дудок и струн. Во времена древних *вака* их принцип — печаль. Хотя происходили изменения в словесности (*вэнь*), но суть звуков не менялась... Деяния творят радость, но одни деяния дурны без воспевания. Установление правил и учреждение ритуала без воспевания [не будит] чувств... Песня достигает сокровенной сути, пределов малого и большого, движет Небом—Землей, [воздействует на] чувства божеств и духов предков. И вот, древние люди были чисты обычаями и сущностью, складывали слова, но получалось отдаленно и мелко... Среди пяти строк оказывались тяжелые прегрешения и болезни восьми видов» [Нихон кагаку тайкэй, 1983, т.1, с.16].

В этом списке трактата поэзия оказывается связана со следующими божествами: 1) Идзанаки и Идзанами, пара демиургов, гигантов-сиблингов, творящих обитаемую вселенную посреди мирового океана, родоначальники Японских островов и богов *ками*, им же принадлежит, согласно традиции, первый стихотворный диалог, сопровождающий их брачный обряд: «Ах, какой славный юноша!», «Ах, какая славная дева!»

2) Сусаноо, о котором немало говорилось в предыдущем разделе, хтоническое божество в космогонической группе мифов Ямато и культурный герой в цикле мифов клана Идзумо и культурно родственного ему клана Кию.

3) Сотоори-химэ.

Пара Идзанаки—Идзанами, как предполагают многие авторы, полинезийского происхождения, или, во всяком случае, как-то связана с Окинавой, Юго-Восточной Азией, Океанией, а также, как Тоётама-химэ, не имеет отношения к циклу мифов об Аматаэрасу, связанной с алтайскими племенами. Вероятно, все это божества приморских племен, и культ их особенно развит в том же Идзумо, где Сусаноо, по-видимому, был главным божеством пантеона.

О Сусаноо существует обширная литература, поясняющая его двойственность и раскрывающая его роль бога-предка клана Идзумо, культурного героя, сконтаминированную с функцией

бурного и непокорного бога, каким он предстает в мифах Ямато. В контексте этих рассуждений особенно любопытна связь Сусаноо с Нэ-но куни, Страной Корней, и его способность выступать в роли *марэбито*, приходящего бога, гостя-чужака из отдаленной страны за морем, которую некоторые авторы ассоциируют с фигурирующей в окинавских мифах страной за морем Нирайканай. В таком качестве Сусаноо выступает в легенде, зафиксированной во фрагменте «Бинго-фудоки» [Синтэн, с.2051], а Бинго — провинция, примыкавшая к Идзумо с юга. Из этого набора функций Сусаноо также, по-видимому, следует, что в его образ были вплетены представления, связанные с мифологическим миром иных, чем ямато, племен. Примечательно при этом, что знаменитая танка Сусаноо «Восьмиярусные облака встают» (*Якумо тацу*) — первый стихотворный текст в обоих сводах — традиционно считается первой вообще для японской поэзии, хотя, разумеется, таковой ее можно назвать лишь условно.

Таким образом и в этой версии трактата происхождение поэзии связывается с вполне определенными божествами и соответственно почитающими их группами населения, чья хозяйственная деятельность была связана с морем.

Еще более любопытна под этим углом зрения названная в трактатах фигура Сотоори-химэ. В самом деле, этому персонажу не отводится даже отдельного места в специальных словарях и энциклопедиях, однако Хаманари выбирает именно это имя из множества других. И в «Кодзики», и в «Нихонсёки» этот персонаж встречается в разделе о мифическом императоре Нингё; в первом тексте это дочь императора, ставшая возлюбленной своего брата и совершившая вместе с ним первое в японской истории двойное самоубийство; во втором — возлюбленная самого императора, младшая сестра его официальной супруги. В каждом из сводов приводится всего по две ее песни, не совпадающих друг с другом. Любопытна, например, песня из «Нихон сёки» [«Кодай каёсю», 1968, с.166]:

Токосиз-ни  
Кими мо аз я мо  
Исана тори  
Уми-но хамамо-но  
Ёри токидоки-о

О, если б вечно  
могли мы встречаться...  
Всякий раз, когда к берегу моря,  
где ловят китов,  
водоросли прибывает...

В ответ император говорит: «Пусть никто посторонний не слышит этой песни. Узнает императрица и возревнует сильно». Надо сказать, что, услышав предыдущую лирическую песню Сотоори-химэ, император, наоборот, возрадовался. Может быть, дело в данном случае не в ревности императрицы, а в другом.



Песня, как ритуально-магический жест, как родовая метка, обозначающая родовую и социальную принадлежность человека, могла сама по себе разгневать императрицу. Быть может, запретность обоих союзов была связана не с инцестом и не с ревностью (которые могли быть введены в текст в результате позднейшей рационализации сюжета), а с принадлежностью Сотоори-химэ к такому роду, брачные союзы с которыми были запрещены императорской семье. О связи же этого рода с морскими промыслами свидетельствует не только приведенная песня о ловле кита и водорослях, но и песня Сотоори-химэ из другого свода, «Кодзики», кстати совершенно выпадающая из сюжета [Кодай каёсю, 1965, с.89]:

Нацукуса-но  
Аинэ-но хама-но  
Какигаи-ни  
Аси фумасу на  
Акаситэ тоорэ

Не наступай ногами  
на съедобные ракушки  
побережья Аинэ,  
где летняя трава.  
Дождись рассвета...

И Цутихаса Ютака (комментатор «Кодай каёсю»), и Курано Кэндзи (комментатор «Кодзики») понимают призыв «не наступать» как опасение, что принц порежется об острые раковины, однако не исключено, что наряду с этим имеется в виду профессиональный (и одновременно магический) запрет для *ама* — собирателей раковин — наступать ногой на объект их труда. Во всяком случае, эта песня — первая и почти единственная в третьем свитке «Кодзики», которая обнаруживает связь с морскими реалиями и ремеслами, отсюда — возможная интерпретация Сотоори-химэ как легендарного персонажа, связанного с родами — потомками морских племен (быть может, именно *ама*, поскольку еще один более ранний случай ревности императрицы тоже был связан с представительницей рода *амабэ* в Киби — сюжет об императоре Нинтоку и деве Куро-химэ [Кодзики, 1970, с.267]). В таком контексте становится понятен и выбор Хаманари, и почитание в средние века Сотоори-химэ в качестве одного из божеств поэзии *вака*, несмотря на столь малое число приписываемых ей песен (в «Кокинсю» всего одна *танка* Сотоори-химэ, помещенная к тому же предпоследней). Объяснить предпочтение фигуры Сотоори-химэ перед другими оказывается возможным, если принять за основание выбора ее связь с племенем *ама* и его ритуально-песенной традицией.

Подчеркнем, что в обоих списках этого, самого первого трактата в истории японской литературной мысли наблюдается очевидное стремление совместить мифологическую картину мира и взгляд на происхождение поэзии с заимствованными элементами даосизма и конфуцианской концепции бытия.

Второй, следующий после Хаманари трактат был составлен уже после того, как столица была перенесена из Нара в Хэйан. Его автор — поэт Кисэн, впоследствии причисленный к кругу Шести бессмертных поэтов. О нем известно, что он был буддийским монахом и горным отшельником, легенда гласит, что в конце жизни он на облаке вознесся на небо. Кодекс Кисэна, тоже написанный по-китайски, содержит, как и трактат Хаманари, перечень болезней стиха и наставлений в поэтическом искусстве. Трактат Кисэна также представляет собой попытку идеологического синтеза, в котором отчетливо просматривается мощное буддийское влияние: «В песнях вака, которые передают со времен богов, (число) слогов неопределенным было. Песня в тридцать один слог (т.е. вака, пятистишие *танка*. — Л.Е.) определилась во времена правления Сётоку, когда явлен был скрытый Манджушри. С тех пор стало возможным различить драгоценное и незначительное» [Нихон кагаку тайкэй, 1973, т.1, с.18].

И Хаманари, и Кисэн в своем «Своде правил складывания песен Ямато» (Ямато сакусики) связывают надлежащую благую упорядоченность поэзии с установлением строгой стиховой формы в пять ритмических групп с силлабическим членением в 5—7—5—7—7 слогов, но агент, порождающий гармонию из хаоса неупорядоченного древнего слова, у Хаманари предстает в виде того или иного синтоистского божества, а у Кисэна отыскивается в буддизме. Правитель Сётоку, называемый некоторыми современными исследователями апостолом японского буддизма, приложил немало усилий для распространения этого вероучения на японской почве. Не случаен и выбор бодхисаттвы Манджушри в роли поэтическогодемиурга: этот бодхисаттва был известен под именем «красивый голос» (Манджугхоша) и «господь речи» (Вагишвара) и изображался с книгой «Праджняпарамиты» в левой руке. Такое его изображение, в частности, имеется на вышивке, сохранившейся в храме Якусидзи.

Манджушри в роли культурного героя, упорядочивающего хаос древнего песенного слова, выступает и в следующем трактате, принадлежащем кисти Хикохимэ (видимо, написанном вскоре после 830 г.).

Таким образом, когда Цураюки через 70 лет после Кисэна писал свое предисловие к «Кокинсю», он строил его, по-видимому, не как очерк представлений о поэзии, а как своего рода контртеорию, возвращая поэзии ее связь с мифопоэтическим миром японской древности, апеллируя прежде всего к мифу и нигде в явном виде не прибегая к даосским, конфуцианским и буддийским концептам. Он пишет: «Песни Ямато — это десять тысяч слов, растущих из человеческого сердца как из семени.

Каждый живущий в мире окружен толщей деяний, и то, что лежит на сердце, он высказывает, сообразуясь с тем, что видит и слышит. Услышишь соловья, поющего в цветах, голос лягушки, живущей в воде, — что же из того, что живет, что способно жить, не поет песню? Не тратя усилий, песня движет Небом—Землей, чарует не видных глазу демонов и божеств, смягчает (гармонизирует) отношения мужчины и женщины, утешает сердца отважных воинов.

Песня появилась, когда разделились Небо—Земля. Однако то, что передают ныне в мире, началось — на небесах, извечно раскинутых, — с Ситатэру-химэ, а на Земле, где грубый металл, — с Сусаноо-но микото. Во времена богов вечнокрепких знаки песни еще не определились, и сердце их было трудно уловить. Настал век людей, и со времен Сусаноо-но микото стали слагать песни в три десятка слогов и еще один» [Кокинсю, с.37], т.е., согласно Цураюки, человек погружен в природное и не отделен от прочих тварей, тоже слагающих песни. Начало песен связывается соответственно с тем же хтоническим божеством воды и ветра (Сусаноо) и богиней солярного культа Ситатэру-химэ. О спорности этнической атрибуции Сусаноо уже говорилось, — очевидно, во всяком случае, что это — божество, чуждое пантеонам, где центром выступает Аматэрасу или Такамимусуби. Ситатэру-химэ также связана с Идзумо, будучи дочерью Оокунинуси; возможно, что это — солярное божество племен, живших на западном и юго-западном побережье до появления алтайских переселенцев, в ней могли быть сконтаминированы черты как австроазиатских, так и австронезийских мифов. В Предисловии Цураюки упоминается и Сотоори-химэ: «Оно-но Комати, — говорится там, — [слагает песни] в русле Сотоори-химэ».

Таким образом, порождение и функционирование поэтических (песенных) текстов приравнивается к становлению и бытованию всего живого, порожденного Небом—Землей. На следующем, более низком уровне иерархии концепция порождения двух первотекстов, мужского и женского, силами Неба—Земли поддержана парой соловей (небо, верх) — лягушка (вода, низ), посредством животных, воплощающих эти стихии.

Как уже говорилось, в «Кокинсю» помимо Предисловия Цураюки имеется еще и Предисловие Ёсимоти, написанное по-китайски.

В данном контексте уместо привести мнение Х.Мак Каллох, выдвинувшей вполне правдоподобную гипотезу. С ее точки зрения, китайское предисловие к «Кокинсю» не могло быть написано Ёсимоти, литератором, ориентированным на китайскую словесность и создавшим, насколько можно судить, всего два пя-

тистишия в японском стиле. Поэтому, продолжает ученый, естественно предположить, что это предисловие также было создано Цураюки, практиком и теоретиком танка, а Ёсимоти или перевел его на китайский, или даже всего лишь каллиграфическим почерком (чем он был знаменит) переписал набело.

Как бы там ни было, согласно имеющейся традиции, авторство китаеязычного предисловия приписывается Ки-но Ёсимоти, поэтому мы в дальнейшем будем условно называть этот текст Предисловием Ёсимоти.

Так вот, в этом Предисловии также утверждается, что история упорядоченной танка начинается с «Якумо тацу» Сусаноо, возводившего дворец для супруги в Идзумо. Затем, повторяя Хаманари, Ёсимоти называет две танка, которыми обменялись морская дева и небесный внук *тэнсон*, по-видимому, эта пара прототекстов оставалась весьма существенной и актуальной в контексте рассуждений о генезисе поэзии.

Таким образом, сами поэтологические тексты VIII—IX вв., которые еще несут отпечаток мифологического мировоззрения, свидетельствуют о том, что, по-видимому, для культуры Ямато в целом было характерным связывать происхождение «японской песни» не с безличной эманацией, а с конкретными божествами. При этом чаще всего творцами первых песен выступали пары божеств, в которых или оба супруга или один из называемых относились к группе мифов, носителями которых были племена, некогда, возможно, близкие австронезийским или, может быть, сходные с ними по мифологическим традициям, во всяком случае, не алтайские племена группы Ямато.

Существует еще один трактат, который хочется упомянуть в этой связи. Это «Ивами дзёсики», созданный в 857 г. Однако тот список, с которым имеют дело современные исследователи, по-видимому, более позднего происхождения, быть может, даже относится к XIII—XIV вв., как считают его публикаторы [Нихон кагаку тайкэй, с.13—14]. Содержание трактата и в самом деле свидетельствует уже об определенном уровне философско-религиозной рефлексии, пожалуй даже рафинированности, поэтому включать его в круг поэтологических памятников раннего Хэйана было бы, по-видимому, рискованно. Но, быть может, стоит надеяться, что, по крайней мере, легенда о его авторстве осталась неизменной со времени составления текста.

Так что, несмотря на позднее происхождение, трактат этот все же имеет смысл рассмотреть вместе с самыми ранними — хотя бы потому, что в контексте средневековой культуры он рассматривался как древний, а стало быть, священный поэтологический прецедент.

Наиболее достопримечательная особенность этого текста состоит в том, что его создателем мыслился не кто иной, как пресветлый бог Сумиёси (Сумиёси-даймёдзин), передавший его в храм Исэ через посредство поэта и вельможи Аривара-но Нарихира, одного из *Шести бессмертных поэтов раннего Хэйана*.

Трактат, за исключением стихотворных примеров, также написан по-китайски.

В западном и отечественном литературоведении этот трактат (как, впрочем, и другие ранние трактаты, о которых мы говорили выше) еще не становился объектом рассмотрения, а между тем трактат весьма примечателен и даже, пожалуй, стоит особняком в истории японской литературной мысли, поэтому целесообразно привести из него обширную цитату.

«В одной книге говорится, что те, кто идет по Пути японской песни, — чудесное тело богов небесных, тело Закона и десяти тысяч дхарм. Две части песни — Земля и Небо, Ян и Инь, зародыш и золото, два мира. Первая часть песни — мир сокрывающей утробы, вторая — мир сокрытого алмаза. Солнце и Луна, десять тысяч вещей содержат их в себе. Пять строк в 5—7—5—7—7 слогов — это пять стихий, пять неизменных отношений между людьми, пять сторон света, пять времен года».

Итак, в этой преамбуле мы сталкиваемся не просто с синто-буддийским синтезом, но и с системой элементов китайской натурфилософии, а также с конфуцианскими концепциями, слитыми в единое целое.

Идеи, содержащиеся в цитированном фрагменте, говорят сами за себя, отметим здесь четкое ощущение деления песни на две части, что само по себе, несмотря на буддийскую трактовку, имеет непосредственное отношение к двухчастному делению песни, восходящему к обрядовой практике и манере амебейного исполнения песни. Эта манера и послужила основой двухчастной композиции танка, состоящей из космологического и конкретно-личного разделов, о чем подробнее мы будем говорить в другом разделе.

Далее в трактате намечается интерпретация более мелких частей пятистишия в духе вышеприведенной преамбулы:

«Первая строка — весна. Все весеннее является к нам с востока. В этом направлении содержится начало десяти тысяч вещей. Образы всех вещей, а также состояния благоволения и опечаленности — все суть проявления благоволящей человеку судьбы. С помощью песен весны достигают состояния человечности *жэнь*, и в таких песнях шесть прообразов устанавливаются в первой же строке. Такие песни исполняют, обращая сердце в

сторону востока. В сторону солнца обращается будда Акшобья, там уничтожают грехи шести корней, можно стать Буддой».

«...Вторая строка — лето. Лето является с юга и обретается в направлении огня. Свойство огня — красота. Все десять тысяч вещей почитают это место, направление буддийских молебнов. Здесь — Земля. Песни лета именуют песнями ритуала... Если в такой песне эта строка побеждает другие, то автор заслуживает укора. То, что питается огнем, означает злобу. Песни с этой строкой — чтобы проклясть человека. Куда поместишь душу, там она и будет пребывать... В этом направлении — место рождения драгоценного Будды. Обращаясь туда, читают песни ритуала, туда же устремлялся Хируко-но микото (первое, неудачное дитя Идзанаги и Изданами, пущенное плыть по волнам в камышовой ладье. — Л.Е.). Здесь можно искупить тяжкие прегрешения».

«Третья строка — осень. Приходит с Запада. Осенние песни — это песни приципов (*gi*). Она есть воплощение металла. Когда это строка побеждает, то это неблагоприятно. Металл — это то, чем рассекают вещи, рассекают судьбу. Это направление просветления. Просветление же не постоянно. Если побеждает бренность, то это неблагоприятно. Этой строкой нельзя побеждать остальные строки. Песнями осени воспевают радость буддийских добродетелей, в этом направлении устремлялся Сусаноо-но микото и неизъяснимо почтенный Будда, здесь можно уничтожить все грехи».

«Четвертая строка — центр. Она существует благодаря Земле. Она — переход между двумя другими, желтого цвета. Эту строку именуют строкой полноты, а также строкой предела и завершающей строкой. Она — в сердцевине остальных и может побеждать. Как сказывают, в этой строке заключен глубочайший прообраз трех родов (песен). Если строка Земли не побеждает, то это неблагоприятно для автора песни... Это песни, прославляющие богов Неба—Земли... Если эта строка слабая, то не развернется большое пространство, и во всех деяниях пяти стихий будут трудности. Через нее в песню могут проникать божества. ...С помощью этих песен устремляются к Дайнити, в раю великой богини Аматаэрасу можно уничтожить грехи... Это песни, в которых боги Неба—Земли помещают себя».

«...Пятая строка — строка зимы. Зима приходит с севера. Это строка воды, черного цвета... Если в песне эта строка не побеждает, то это неблагоприятно. Читая эти песни воды, обращаются к Будде. В буддийском раю можно уничтожить все грехи».

«Итак, тридцать один слог — предел письменных знаков. Соответственно, в песнях вака и пребывают боги и будды. По-

этому тридцать одно божество — боги—охранители каждой песни. Если в песне тридцать два или тридцать три знака, то все божества могут уместиться в одном знаке. Если же в одном знаке имеется благоприятное и дурное, то божества могут разгневаются. Поэтому песню можно исполнять, лишь когда строки, ведающие дурными и благоприятными знаками, согласованы правильно» [Нихон кагаку тайкэй, т.1, 1973, с.32—33].

Несмотря на сложную многокомпонентную структуру мира, представленную в трактате, в нем со всей очевидностью просматривается и ранняя мировоззренческая основа, связанная с магическими функциями песни и ощущением ее сакральной сверхзначимости как явления, с помощью которого возможно управление судьбой и взаимодействие с богами и буддами.

В этом тексте очевидно также стремление вписать традиционную поэзию в мироздание таким образом, чтобы осуществить принцип гармонической связи богов синтоистского пантеона, будд и китайскую концепцию соответствий между сторонами света, пятью стихиями, цветом и т.д. В разных списках этого трактата к нему имеются два колофона: первый — «Пресветлый бог Сумиёси изволил сочинить [это]. Первый год Тэнъан, 28 день 1-й луны — вручено *тюдзэ* пятого ранга. Оный *тюдзэ* поднес храму Дайдзингу. Храм поднес [трактат] императору годов Энги». Второй гласит: «Это толкование следует тому, что получено от высокочтимого Пресветлого божества пятым *тюдзэ*, с тех пор является весомейшим сокровищем рода Нидзэ. Хранить в тайне от других родов».

Из этого следует, что трактат этот долгое время входил в круг эзотерических текстов, хранимых и передаваемых по наследству ветвью рода Фудзивара, в свою очередь являющегося ответвлением жреческого рода Накатоми.

Примечательно здесь и сама фигура бога Сумиёси. Это тройное божество Сокоцуцу-но во (муж — дух морского дна), Накацуцу-но во (муж — дух середины морской толщи) и Увацуцу-но во (муж — дух поверхности), явившееся во время основания Идзанаки на равнине Ахаги после посещения страны мертвых Ёми; это божество мореплавателей, быть может божество-дракон. Этому божеству, по мнению этнографов, поклонялись приморские племена. Одно время его функции были сконтаминированы с военными (видимо, в VII—IX вв. приморские племена древней Японии совершали воинственные набеги на побережье Кореи и Китая). Затем это божество стало почитаться как покровитель поэзии пятистиший (*вака*). Бог поэзии — морской дракон — снова невольно напоминает нам о дочери морского царя и также свидетельствует в пользу австронезийских истоков традиции ранней словесной культуры Японии. (Кстати, как ука-

зано в мифологических сводах, омовение Идзанаки и появление Сумиёси происходило в Химука на Кюсю — одном из наиболее вероятных мест высадки австронезийских переселенцев.) В этой связи отнюдь не «сопряжением далековатых идей» кажется то обстоятельство, что в списке богов тридцатиднослженной *вака* божеством первого слога первой строки оказывается Куни-но токотати («бог, вечно стоящий на земле»), его параллель — Амэ-но токотати («бог, вечно стоящий на небе» и почитавшийся в древности на Кюсю, в храме «отрока морской равнины»).

Итак, подводя некоторые итоги, скажем, что поэзия *вака* в начальный период ее осмысления, по-видимому, 1) еще хранила память о своей исторической связи с группами населения, пришедшими из-за моря, — вывод, который мы решаемся выдвинуть в порядке гипотезы на основе анализа мифологического слоя древних трактатов, а также на материале песен *ооута*, о чем уже говорилось в соответствующем разделе; 2) ее начало возводилось к конкретным божествам, многие из которых ассоциируются с циклами мифов (иных, чем Ямато, племен, причем, возможно, что некоторые из этих племен — хотя это только догадка — были протоавстронезийского происхождения); 3) *вака* была наделена магической силой, как всякий текст, воплощающий ритуальное действие, а также в силу мифологического прецедента (ср. пункт 2); 4) над архаическим пластом мировидения в *вака* были надстроены даосские, буддийские, конфуцианские структуры, составные элементы которых иногда вступали в процессы взаимной диффузии друг с другом и имеющейся подструктурой, иногда же оставались отчетливыми знаками той или иной заимствованной идеологии; более того, эти инокультурные мировоззренческие концепции были внедрены и в философско-поэтические представления, толкующие происхождение, значение и роль поэзии в мире; при этом в мифопоэтическом контуре культуры они за редкими исключениями приняли адекватный этой культуре характер, удерживающий их «здесь» и «теперь», в мире языческих синтоистских божеств; 5) под конфуцианским влиянием упорядоченная силлабическая система стиха стала трактоваться в контексте общих мироустроительных деяний ранней государственности как фактор гармонии, поскольку древнейший трактат Хаманари — не только «Уложение», в работах его средневековых последователей его именуют «Хаманари-но микотонори», т.е. подобно *сэммё*, «указом», «августейшим изречением», священным повелением свыше, т.е. поэзия помимо прежних, магических, инвокационных, мантических функций взяла на себя и задачу поддержания порядка в мире, отождествившемся с социально-государственными структурами ранней Японии; 6) в основе этой песенной



поэзии, как и любой иной, приблизительно совпадающей с ней стадияльно, лежит архаическая концепция целостного природного универсума, однако поднятая на более высокую ступень китайскими натурфилософскими идеями. Кроме того, благодаря свойственной японской культуре тенденции к удерживанию прежних культурных форм, эта концепция, видоизменяясь, долгое время оставалась основным кодом этой культуры, воздействуя на все остальное идеями и фактурой архаического менталитета.

### Мифопоэтический модус ранней японской поэзии

Обычно японские исследователи древней поэзии связывают ее генезис с так называемыми обрядовыми игрищами *утагаки*, в ряде местностей страны называвшихся также *кагаху* (*кагаи*), *ити*, *одзумэ*, *цумэ*. Обряды на *утагаки*, имевшие, вероятно, полифункциональную значимость (хотя, со временем, они все чаще связывались с плодородием), включали песни и танцы, образование временных брачных пар, возжигание костров, деление на две группы для амебейного пения, сопровождаемого особой хореографией (как и в ритуале *камуасоби* — «игрища богов»). В деревнях *утагаки* проводились весной или осенью, в столице Нара — на границе зимы и весны, в связи с церемонией *фую-но мацури* (праздник зимы), вскоре распавшейся на ряд других главных синтоистских праздников: эта церемония связана с целями ритуала *тинконсай* (*тамасидзумэ-но мацури*) — усмирение души, связанного, по-видимому, с ритуальной практикой племени *ама*.

Последний из зафиксированных в городе народных обрядов *утагаки* проводился при императоре Сёму перед дворцовыми воротами Судзакумон (в 735 г.). Во время *утагаки* происходил и обмен дарами между жителями долинных сел и *ямабито* («людей с гор», впрочем, как считает Оригути Синобу, ими могли быть и приморские племена, переселившиеся в горы и именуемые *ямабито*, как «пришедшие из-за гор» — Оригути, 1958, с.21). Т.е. на каком-то этапе в понятие *утагаки* вошло и понятие рынка (*ити*), торжища. Как правило, участниками *утагаки* были мужские и женские группы, однако, по мнению того же Оригути, *утагаки* могло состоять и из двух мужских команд.

С зарождением поэзии на *утагаки* обычно связывается и приоритетность лирических тем и мотивов в последующей японской традиции.

Однако не надо упускать из виду, что переход от магического к лирическому — свидетельство достаточно поздней стадии развития. Более того, *танка* не утратила магической силы и став конкретно-лирической, в связи с уже описанной моделью природоподобия и мироподобия всей поэтической системы, тяготеющей, с одной стороны, к природному универсуму, а с другой — к священному канону, не совпадая полностью ни с тем, ни с другим. Текст, создаваемый в контексте ритуала или, позже, в ритуально обусловленной «светской» ситуации, как показывает японский материал, сохранял магическую силу и внешние признаки ритуальных функций независимо от конкретного содержания.

*Утагаки* в древности проводилось в сакральных местах — на священных горах, например, и поющие партии, по-видимому, разыгрывали род мистерий, воспроизводя диалог между каким-нибудь *ками* и *икидама* («живая душа») — духом земли, или же *ками* и медиумом (жрицей *камунаги*). О связи *утагаки* с каким-либо божеством свидетельствует, в частности, известная легенда о горе Цукуба из «Хитати фудоки». Некий бог-предок странствовал по обителям всех божеств. Когда он просил ночлег у бога горы Фудзи, то получил отказ в связи с проводимой в тот день церемонией нового урожая, куда посторонние не допускались. Бог горы Цукуба приютил бога-предка, и тогда тот произнес заклятие (*укэи, укэхи*), обрекавшее Фудзи на вечные снега и безлюдье, горе же Цукуба предстояло стать местом Кагаи [Синтэн, 1936, с.1835]. В песне «Манъёсю» № 1759 об игрищах на горе Цукуба говорится: «на *кагаи*, куда приходят для песенных встреч мужчины и женщины, и я буду с женою другого, и другой обратится со словами к моей жене — это действие, что издревле разрешил бог, владеющий этой горой».

Поскольку у горы Цукуба было два пика и западный считался мужским божеством, а восточный — женским, с этой горой связан круг песен, в которых ритуальный аспект оказался прочно слит с лирическим.

Само понятие *утагаки* («песенная изгородь») стоит в ряду таких слов, как *камигаки* (изгородь богов) — граница храма, святилища, любой священной местности, где обитают *ками*. Синонимы *камигаки* — *тамагаки*, *мидзугаки*, *игаки*, *арагаки*, т.е. яшмовая, драгоценная, священная, явленная изгородь. Словом *камигаки* обозначали порой и храмы, и самих богов. Таким образом, понятие *ками* отождествлялось с определенным пространством, а *камигаки* выражало одновременно и вместилище, и вмещаемое.

Подобно этому и *утагаки* создавало определенное особое пространство, в котором слово не просто подражало явлению

или изображало его, но в котором слову передавались свойства и возможности вещи и наоборот; о том, что пространство «песенной изгороди» до некоторой степени совпадало с «изгородью богов», свидетельствует, в частности, следующий сюжет.

В «Хитати-фудоки» рассказывается о юноше и девушке из разных деревень, которых звали отрок бога и дева бога, — по-видимому, оба они были посвящены некоему божеству. Встретившись на *кагаи*, они сокрылись под сенью сосен, «страшась, что люди узнают об этом». Потом они забыли о том, что ночь близится к рассвету, и, стыдясь, что их увидят люди, превратились в две священные (запретные) сосны. Трудно однозначно интерпретировать этот сюжет. Мотив стыда и страха, что «люди узнают», встречается в песнях «Манъёсю» бесчисленное множество раз, хотя в уже цитированной песне «Манъёсю» № 1759, например, говорится о том, что наутро постоянный супруг не должен ревновать к временному, — по-видимому, такого рода отношения во время *утагаки* были в порядке вещей и не нарушали обычных семейных структур.

Судя по последнему сюжету, можно предположить, что браки, заключаемые на одну ночь в рамках обрядовых игрищ, носили ритуальный характер и считались браками с божеством (ср. последующее превращение в сосны), что должно было обеспечить добрый урожай во время весеннего обряда или ознаменовать вкушение первых плодов осенью. Выпадение утренней росы или (что еще чаще) крик утренних птиц обозначали границу ритуального времени или иерогамного брака, и превышение этой границы могло привести к нарушению сакральности и осквернению. Страх пропустить рассвет в литературе скоро трансформировался в лирические жалобы, что ночь минула слишком скоро, или в просьбы к птицам не петь и т.д., ставшие распространенными клише в средневековых поэтических текстах. (Этот мотив, часто встречающийся в литературах разных народов, в том числе в литературе европейского средневековья, по-видимому, всюду имеет сходный генезис.)

Обрядовые песнопения на *утагаки*, как и песенные формы у других народов на сходной стадии развития, имели диалогический характер. К сожалению, невозможно реконструировать те песенно-поэтические формы, которыми обменивались участники в ходе этого диалога. Возможно, что на разных этапах в цикле из двух песен участвовали две *катаута* (силлабическая их структура — 5—7—7 слогов) или две *танка* (5—7—5—7—7), потом, возможно, первая часть *танка* (5—7—5) и вторая (7—7). Эти две части *танка* принято, как в музыке, обозначать как *мото*, или *мотоэ* (ствол) и *суэ* (нижняя ветвь, ответвление), что, видимо, также представляет собой китайское

заимствование. По мнению Оригути, между обменом *катаута* и обменом *танка* был, возможно, этап поочередного исполнения *сэдока*, формы, составленной из двух *катаута* [Оригути, 1958, с.32]. Однако все эти предположения довольно приблизительно, тем более что членение *танка* могло быть и иным (две строки в первой части и три во второй).

Диалогический или полилогический строй *утагаки* оказался определяющим для японской поэтической истории. Литературная *танка* тоже не мыслилась сама по себе, она была частью обмена посланиями, цикла в антологии, одним из стихотворений, сложенным по правилам поэтического турнира *утаавасэ*, минимальной единицей сборника типа «по одному стихотворению от ста поэтов» или ста песен одного поэта, написанных по обету.

В ходе песенного обмена возникало, по-видимому, особое ритуальное поле, и создаваемые в нем тексты тем самым уже были наделены магической силой независимо от тематики. Об особом воздействии *утагаки* свидетельствует, например, сохранившаяся в летописи «Сёкунихонги» запись об *утагаки*, проведенном в рамках имперского ритуала во время правления Сётоку (Кокэн) в 870 г.: «В первый год Хоки (Драгоценной Черепахи), в третью луну, в день младшего брата металла двести тридцать человек, мужчины и женщины шести родов — Фудзии, Фунэ, Цу, Фуми, Такэфу, Кура — почтительно собрались на *утагаки*. Одеты они были в придворные одежды *аодзуги* из узкого полотна со свешивающимися алыми шнурами. Мужчины и женщины выстроились, разделившись на ряды, и стали медленно двигаться вперед. Распевая, они сказали:

Отомэра-ни  
Отоко татисои  
Фуминарасу  
Ниси-но мияко ва  
Еродзуё-но мия

К женщинам  
мужчины присоединились,  
стали ногами притопывать.  
Западная столица —  
пусть [пребудет ее] дворец мириады лет!

В песне *утагаки* сказано:

Фути мо сэ мо  
Киёки саякэси  
Хакатагава  
Титосэ-о матитэ  
Сумэру кава камо

И быстрины, и мели —  
чистые, чистейшие  
в реке Хакатагава,  
и тысячу лет прождешь —  
все пребудет река!

При каждом изменении мелодии они заворачивали рукав и вели мотив. Еще четыре песни тоже все старинные. И не несут ничего, что могло бы оказаться злокозненным... Затем был исполнен танец *яматомаи*. Участникам *утагаки* шести родов

было пожаловано полотно и бумазая» [Сёкунихонги, 1975, т. II, с. 375].

Эта описанная в династийной хронике ситуация в целом напоминает китайские модели взаимоотношений правителя с васалами. Первая песня — *хокиута* (благопожелание), одновременно это *тока* (обрядовая песня с активными переступаниями, имеющими магическую силу). Вторая, как предполагают комментаторы «Кодай каёсю», изначально не имела целью изъявления благопожеланий [Кодай каёсю, 1968, с. 219], т.е. оказалась наделена этими функциями благодаря контексту — сакральному полю *утагаки*. В этом сюжете примечательно еще одно обстоятельство: шесть перечисленных родов — это потомки эмигрантов из корейского королевства Кudara и гости столицы. Своими песнями они выражают подчиненность правительнице и получают за это вознаграждение. Эта ритуальная модель совпадает по функции с возвещением благопожеланий (*ёгото*) наместником покоренной области Идзумо. Такое *ёгото* удостоверяло подчинение божеств Идзумо императорскому роду *тэнно* с его пантеоном — об этой ранней разновидности имперского ритуала уже говорилось в Первом разделе книги в связи с иными этническими группами древней Японии.

В процессе поэтических состязаний (или, скорее, собраний, встреч) родился и жанр *рэнга* («соединенных песен»), отчасти восстановивший, хоть и в поле буддийского мирозерцания, древнюю практику деления *танка* на первую и вторую части, слагаемые разными авторами. Как принято считать, прототип *рэнга* встречается уже в «Кодзики» — обмен песнями между Ямато-Такэру и старцем [Кодзики. Норито, 1970, с. 214—217]. В этих песнях упоминается топоним Цукуба, поэтому искусство *рэнга* иногда называют «Путь Цукуба» — *Цукуба-но мити*.

Примечательно, что и в настоящее время любители этих популярных традиционных жанров — *танка* и *хайку*, — как правило, объединяются в общества, и трудно сыскать человека, занимающегося сочинением традиционной поэзии вне какого-либо объединения. Кстати сказать, обществ такого рода по стране насчитывается 600—800 [Кониси, 1985, с. 38].

Однако диалогизм японской обрядовой песни сказался и на структуре отдельной *танка*, которая почти всегда двухчастна. В случаях, когда *танка* очевидно разделена на две части, легко заметить, что первая рисует «объективную» картину мира: в нее входят описания сезона или местности, связанных с сюжетом стихотворения, приметы погоды и т.п., во второй же части — субъективный момент, лирическая эмоция автора, как таковая.

Наиболее явственно двухчастная композиция *танка* выражена в песнях, записанных в мифологических сводах «Кодзики»

и «Нихонсёки». В антологии «Манъёсю» две части могут соединяться словами *готоку* («подобно») или *насу* (зд. тоже нечто вроде «быть подобным»).

В первой, космографической части песни, как правило, содержатся древнейшие приемы *танка*, такие, как *утамакура* — священный топоним, *макуракотаба*, «изголовье—слово», эпитетальное клише, и *дзё* — прием, называемый А.Е.Глускиной «образным параллелизмом», а И.А.Борониной — «стилистическим введением». Оба последних приема предполагают, что наличие в *танка* того или иного *дзё* или *макуракотаба* влечет за собой непременно появление в том же тексте другого вполне определенного слова.

Простейший пример *макуракотаба*: оборот *убатама-но* («тутовые ягоды») предваряет появление слова *ё* («ночь», так как тутовые ягоды черны); *асихики* («расстеленный») приводит к появлению слова *яма* («горы»). Трудно привести характерный пример *дзё*: он менее устойчив в употреблении, менее определен, а по длине может варьироваться от двух-трех строк в *танка* до, по мнению исследователей, тридцати в *нагаута* (см. [Боронина, 1978, с.208]). Возьмем такой сравнительно поздний пример (Кокинсю, № 535, 905 г.):

Тобу тори-но	Пусть бы узнала [ты]
Коз мо кикозну	глубину сердца
Окуяма-но	тех гор, [внутри которых]
Фуаки-кокоро-о	даже не слышен
Хито ва сиранан	голос пролетающих птиц.

Первая часть стихотворения, три строки: «внутренняя часть гор, где не слышен голос пролетающих птиц» + генитив *но* рассматривается комментаторами как *дзё* к слову *фуаки* «глубокий». Надо сказать, что один и тот же прием иногда квалифицируется то как *дзё*, то как *макуракотаба*, основные же расхождения существуют по поводу границы между *дзё* и определяемым словом: скажем, в вышеприведенном примере *фуаки* «глубокий» тоже можно было бы отнести к *дзё*, а описываемым словом считать *кокоро* «сердца», «чувства».

Описания этих приемов и их интерпретация в трудах японских и западных филологов достаточно подробно представлены в исследовании И.А.Борониной [Боронина, 1978, с.100—178, 206—236]. Как явствует из трудов, посвященных этим приемам классической *танка*, *дзё* и *макуракотаба* изучались с точки зрения их грамматической и лексической структуры, силлабической протяженности, степени связанности с определяемым словом и т.п. Однако, несмотря на мелкие отличия и разницу в длине (*дзё* обычно гораздо больше *макуракотаба*), функционально эти

два приема дифференцируются с трудом. Большой интерес в этой связи представляет собой гипотеза Цутихаси Ютака, который пишет: «Принято считать, что в древности *дзё* и *макуракота* ничем существенным не различались... и в целях удобства эпитет в пять слогов (одну строку) стали называть *макуракота*, а в две строки и больше — *дзё*. Однако эти два приема абсолютно разные по происхождению, и хотя потом выступили на первый план их общие свойства, существенные различия между ними сохраняются по-прежнему, и их разделение по принципу длины считать правильным невозможно».

С точки зрения этого исследователя, *дзё* как в *танка*, так и в *нагаута* («длинной песне») рождается из диалогической структуры *утагаки*: например, если бы вышеприведенная *танка* «Коккинсю» исполнялась на *утагаки*, ее первая часть, дающая описание воображаемого локуса (на *утагаки* он, как правило, реален и связан с местом игрищ), исполнялась бы основным (*мотоката*) полухорием, а второе (*суэката*) пело бы о субъективном пожелании адресанта песни, который хочет, чтобы о глубине его чувств узнала возлюбленная. Слово *фукаки* «глубокий» становится при этом связующим звеном, устанавливающим тождество: «глубина межгорий» — «глубина чувств».

В песнях «Кодзики» кое-где сохранилось исполнение *дзё* как подхвата слова из «объективной» первой части и перенесения его в «субъективную» вторую с повтором, например:

миморо-но  
ицукаси-га мото  
каси-га мото  
ююсики камо  
касихара отомэ

В Миморо,  
под священным дубом,  
под дубом, —  
О, неприкосновенность! —  
Девы Дубовой Рощи.  
[Кодзики. Норито, 1970, с.313].

По мнению комментатора Курано Кэндзи, *дзё* в этой *танка* составляет три первые строки и служит для введения слова *ююсики*, «священный», «неприкосновенный» (там же, с.313). По Цутихаси, *дзё* ограничено двумя строками [Кодай каёсю, 1968, с.93]. Толкуется песня тоже по-разному у разных авторов, для нас здесь важен момент двухчастной композиции и специальных приемов перехода от одной части к другой; а также феномен разного назначения и функций первой и второй части, что также возвращает нас к ритуальному аспекту японской поэзии.

В некотором смысле эту двухчастную модель можно описать следующим образом: в первой части стиха воссоздается природный локус, часто с топонимом повышенной сакральной значимости (называющим гору, реку, сосну, залив и т.д.) или со священным предметом — одежда и ее части, лук, копьё, зеркало. Это воссоздаваемое в стихе пространство подобно священным

участкам земли, огороженным веревкой и служившим своеобразным естественным алтарем до становления храмовой архитектуры. Вторая часть танка несет уже конкретное содержание, связанное с эмоциональным состоянием или житейской ситуацией конкретного человека, создателя песни.

Параллелизм такого рода — не редкость в архаической поэзии разных регионов. В данном примере, однако, он демонстрирует вполне явственное литературное развитие в средневековой рафинированной поэзии японских аристократов.

Итак, *дзё* — прием, связующий две части песни, вытекающий, по обоснованному предположению Цутихаси Ютака, из изначального диалогического строения песни.

*Макуракота*, «изголовье-слово», по-видимому, тоже занимает важное место в круге магических операций раннего общества Ямато.

Как писала А.Е.Глускина, *макуракота* «представляет собой лаконичное отражение истории древней культуры Японии» [Глускина, 1979, с.98]. Этот прием в разные периоды и разными авторами классифицировался по-разному; исследователи различали отдельные этапы его функционирования и становления, говоря о его функции окаменевшего зачина, постоянного эпитета, образной структуры, риторического украшения. В разные периоды он мог строиться и на фонетических, и на семантических ассоциациях. Существуют и разные гипотезы возникновения *макуракота*: как пишет И.А.Боронина, «многие *макуракота* произошли из определений и сравнений по мере отхода их от прямого значения» [Боронина, 1978, с.152]. В период Токугава считалось, что они произошли от так называемых «хвалебных слов», Цугита связывает их происхождение с молитвословиями *норито*, некоторые рассматривали их как ряд словесных табу или как результат «отдельных фрагментарных впечатлений и представлений» [Фукуи, 1961, с.20]. Ряд японских ученых полагает, что первоначальные *макуракота* представляли собой прилагательные и, возможно, ранее носили характер простонародных выражений типа пословиц, затем утрачивали прямой смысл и превращались в эпитеты.

С точки зрения автора данной работы, основанной на ряде текстов, *макуракота* ведут происхождение от сакральных формул, о характере которых мы судим по наиболее древним поэтическим и поэтологическим текстам. С особой очевидностью это явствует из мифологического свода «Идзумо-фудоки», «Описания нравов и земель провинции Идзумо», — единственного произведения жанра *фудоки*, написанного не по-китайски, а на языке Ямато методом иероглифической транскрипции. Этот сю-



жет повествует об образовании провинции посредством *кунихики* — «притягивания земель». Бог Яцукаמידзу-омицуну провозгласил, что страна Идзумо, где восьмислойные облака встают, слишком мала. «Ныне приступаю к ее сотворению», — рек он и, увидев, что мыс Мисаки в стране Сираги, [что как] ткань шелковая, — лишний, он взял заступ, [что как] грудь юной девы, и вонзил его в ту землю, [как в] жабры большой рыбы, и отделил ее, колебавшуюся, [как] колос тростника. Затем, накинув вервие тройное, он подтянул ее [как] плод плюща под инеем, медленно, медленно, [как] ладью речную, приговаривая: «Земля, иди сюда». И этот мыс теперь простирается от Кодзу до Кидзуки, [что из] красной глины» [Синтэн, 1936, с.1920].

В приведенном фрагменте *макуракотаба*, эпитет-клише к разным словам, встречаются в концентрированном количестве: ткань шелковая (*Сираги*), груди юной девы (заступ), жабры рыбы (вонзил), колос тростника (отделил), плющ под инеем (подтянул), речная ладья (медленно), красная глина (Кидзуки). Слова в скобках — определяемые, как очевидно из списка, далеко не всегда представляют собой имена существительные, и многие из этих *макуракотаба* встречаются и в других памятниках.

С точки зрения Кониси Дзиньити, *макуракотаба* вместе с некоторыми другими приемами *вака*, которые он совокупно именует вводными словами, служат для актуализации «души слова», *котадама*. С внедрением китайского понятия *га* — изящного, т.е., в сущности говоря, эстетического, в отличие от того ритуально-прагматического аспекта, в котором раньше функционировала «душа слова», длинные вводные обороты, по мнению Кониси, сокращаются до размеров пятисложного *макуракотаба*, «изголовья-слова», последние же, в свою очередь, постепенно десемантизируются. Часть их сохраняется в поэзии *рэнга*, изначально более простонародной, чем поэзия двора, в большой мере ориентированная на теоретические установки китайской эстетики.

Важно подчеркнуть, что понятие *макуракотаба* как термин появилось не раньше X в. Прежде этот прием назывался *окосикотаба*, т.е. «начинающее слово», «слово, вызывающее возникновение» (см. [Глускина, 1979, с.83—84]), т.е. речь идет не только о клише, но и своеобразном зачине. Нам здесь хотелось бы высветить те аспекты и функции этого приема, которые вырастают из архаического мировоззрения, проблемы же, связанные с основными характеристиками приема, его синтаксической структурой и фазами эволюции, подробно рассмотрены в других работах (см., в частности, [Фукуи, 1961, Боронина, 1978]).

Представляется очевидным, что наиболее древние *макуракота* или, по крайней мере, значительную часть их разумно рассматривать прежде всего как определенный род паремий, имеющих космологическое значение.

Важная информация на этот счет содержится в средневековых трактатах. В одном из наиболее ранних, написанных по-китайски и редко попадающих в поле зрения исследователей, содержится список таких паремий-*макуракота*. Этот трактат придворного, монаха-буддиста, прославленного поэта Кисэна, относящийся примерно к 830-м годам, под названием «Яматоута сакусики» — «Уложение о сочинении песен Ямато». Кисэн приводит список, содержащий 88 таких паремий, предлагая их как перечень имен, относящихся ко времени богов. Этот каталог построен по принципу: «если воспеваешь *x*, то говорится *y*». Кисэн предваряет свой список следующим утверждением: «Для того, чтобы воспевать вещи, во времена богов были другие имена. Какие — поэты *вака* этого не знают. Поэтому их надо назвать прежде всего» [Нихон кагаку тайкэй, 1983, т.1, с.21]. Именно список Кисэна становится эталонным для поэтологов более позднего времени, например, Минамото-но Санэёри в трактате «Санэёри дзуйно» (начало XII в.) приводит тот же список с небольшими изменениями, комментируя: «У тьмы вещей существуют и другие имена, [чем известные]. Их надо запомнить и употреблять, если трудно сложить [песню]». Т.е. *макуракота* изначально понимались как другие слова, имеющие особую природу, «слова эпохи богов», составляющие некий отличный от обыденного язык, со временем же этот метаязык в контексте уже не фольклорной, а литературной системы оказывается интегрирован в сугубо поэтический ряд, где выполняет техническую, отчасти даже вспомогательную функцию.

Из списка Кисэна явствует, что если речь идет о солнце (*хи*), то надо говорить *аканэ сасу*, т.е. «вытягивающее красные корни (лучи)», об одежде — *сиротаэ-но*, «из белых тканей», о дороге — *томохоко-но*, с «яшмовым копьем», и т.д.

При этом приводимый список сгруппирован по следующим парам: небо—земля, солнце—луна, море—бухта, остров—скалистый берег, волна—морское дно, река—гора, поле—скала, высокий пик—пик, долина—водопад, бог (*ками*)—морское течение, Ямато—Нара, подданный—человек, народ—отец, мать—муж, жена—муж с женой, мужчина—женщина, кукла—раб (лицо из низшего разряда), рыбак (*ама*)—зеркало, волосы—сердце, думать—изголовье, одежда—годы (возраст), луна—солнце, время—декада, весна—лето, осень—зима, утро—вечер, ночь—сон, рассвет—столица, деревня—дорога, мост—путешествие, расставание—постоянство, плоды—деревья, трава—бамбук, соловей

(камышевка)—лягушка, сверчок—олень, паук—обезьяна, цветы—ягоды (плоды), влекомые вещи (*укимоно*)—ветер, облако—туман, дымка—дождь, роса—иней, снег—мелкость, забытое—старое, новое—японское *кото*.

Этот список примечателен во многих отношениях. Во-первых, он до тривиальности очевидно представляет собой то, что принято называть алфавитом мира, т.е. космологическое описание, совокупность основных понятий, составляющих вселенную, при этом, как и полагается, организованных в пары бинарных оппозиций.

Во-вторых, некоторые из этих пар сами по себе представляют довольно неожиданные сочетания, напрашивающиеся на определенные (хотя и гипотетические) умозаключения: например, о возможной связи приморских племен *ама* с появлением зеркала в культуре Ямато, а также о близости самого понятия богов с морем, а не с небом, как можно было ожидать. Боги моря и боги, пришедшие из-за моря, оказываются богами по преимуществу среди всех остальных богов (что, быть может, подкрепляет нашу гипотезу о связи ритуально-песенной традиции с богами племен австронезийского типа, а не с пантеоном правящего клана, имеющего, по всей видимости, алтайское происхождение).

Можно истолковать и повторяющуюся в инверсированном виде пару солнце—луна, луна—солнце. В первом случае, несомненно, воспроизводится китайский бином солнце—луна, встречающийся еще в древнекитайских памятниках «Ицзин» и «Луньюй». Вторая пара, судя по месту в списке, скорее относится к времяисчислению и в контексте соседних «время—декада», «весна—лето» и др. должна трактоваться как «месяц—день».

Пары «сверчок—олень» и «паук—обезьяна», вероятно, содержат противопоставление домашних духов (сверчок и паук) и сакральных животных, посланцев богов (олень—«божественный посланец» при храме Касуга, часто выступающий в этой роли в ранней поэзии, обезьяна в этой функции встречается в мифологических сводах).

Примечательна также пара «кукла—слуга (раб)». *Макуракота* к слову кукла — *харазгуса*, т.е. «трава для изгнания скверны». Видимо, речь здесь идет о фигурках, используемых, по данным «Сёкунихонги», в обряде великого изгнания скверны (*оохараэ*). Фигуркой терли тело, скверна переходила на куклу, которую затем гадатели *урабэ* пускали плыть по воде. Из комплекса *харазгуса-но нингё* следует, быть может, что на определенном этапе эти фигурки делались из травы (возможно, мел-

кого тростника, которым производилось изгнание скверны как в Японии, так и в Китае). Любопытен и второй член пары — слуга (*гэнин*), вернее, его атрибутика: *макуракотоба* к этому слову — *ямагацу*, т.е. обитатель гор. Возможно, что это определение указывает на иной, не совпадающий с типом Ямато этнос, который играл некую особую роль в обряде очищения *оохараэ*.

И, наконец, то, что представляется наиболее существенным в связи с приведенным списком. И в этом трактате, и в более поздних, содержащих списки *макуракотоба*, этот троп предлагается авторами трактатов не как передающий основные признаки предметов и понятий или описывающий их по косвенным примерам, а как набор синонимов, эквивалентов, «имен эпохи богов» (несмотря на то, что *макуракотоба*, «слова эпохи богов» достаточно редко представляют собой имена как таковые). Если же читать колонку этих *макуракотоба* отдельно от определяемых слов, т.е. прочесть вертикальный столбец, дающий современному для авторов трактатов понятию «божественный эквивалент», то получится примерно так: «выдвигающее красные корни», «[имеющее признак] новой яшмы», «[имеющее признак] грубого металла», «[имеющее признак] яшмовой шкатулки», «близко к горам находящееся», «когда много срезают» и т.п. Представляется, что определяемые слова по отношению к этим загадочным иносказательным описаниям выступают именно как разгадки. Таким образом, автор данной работы предлагает трактовать *макуракотоба* как сросшиеся части архаического ритуала космологической загадки, т.е. вопросо-ответного диалога между жрецом и посвящаемым по типу: «Что выдвигает красные корни?» — «Солнце», «Что находится близко к горам?» — «Деревья», «Какая трава служит изгнанию скверны?» — «Из которой сделана ритуальная кукла» и т.д. Как пишут Т.Я.Елизаренкова и В.Н.Топоров, «вопрос загадки и ее ответ суть тавтологии, но построенные таким образом, что обе тавтологические части разнонаправленны... Разведение этих структур на максимально возможное расстояние не только „скрывает“ аспект тождества, но и представляет собой своего рода аналог выведения мира вовне» [Елизаренкова и Топоров, 1984, с.16—17]. Как и в ведийской загадке типа *brahmodya*, о которой пишут названные авторы, перечень *макуракотоба* последовательно описывает становление космоса из хаоса и появление неба, земли, солнца, луны, затем моря, заливов, разных элементов земного ландшафта, потом появляются боги, вслед за которыми — человек с его семейными и социальными структурами, способами исчисления времени и пр., потом растения, животные и т.д.

Космологические загадки такого рода противоположны пониманию загадки в логической семантике, во многом они отличаются по структуре и от японской загадки средневекового периода. Такие загадки не подлежат отгадыванию, ответ на них надо знать заранее, т.е. они «служат важнейшим участком, на котором реализуется металингвистическая функция языка... ориентированная на проверку того факта, пользуются ли участники коммуникации одним и тем же культурно-языковым кодом» [Елизаренкова и Топоров, 1984, с.40]. Переход загадки в поэтический троп — явление, встречающееся и в других ареалах, да и трансформация одного типа паремии в другой также представляет собой универсальный закон.

Разумеется, эта наша гипотеза о происхождении *макуракота* из ритуальной космологической загадки не противоречит существующим классификациям этого типа словосочетаний по разным признакам и уж тем более представлениям о *макуракота* как магической формуле, активизирующей «душу слова», *котодама*. Наша догадка предполагает уточнение магической функции *макуракота* и в роли зачина, и в качестве эпитета-клише.

Ранее высказывалось предположение, в согласии с которым *макуракота* может трактоваться как трансформированная разновидность космологической загадки. Однако, как свидетельствуют работы ряда исследователей, существует целая область *танка* хэйанского периода, сходная с диалогом по типу загадка—отгадка.

Известный исследователь японских загадок Судзуки Тодзо, по-видимому, возводит генезис японских загадок разных типов к вопросно-ответной системе обучения, принятой в древности, т.е. обучающим ритуалам. Как он пишет в труде «Исследование загадок», «сейчас нам трудно себе представить загадку, лишенную элементов, подлежащих дедуктивному разгадыванию, однако в прошлом эти элементы были достаточно редкими» [Судзуки, 1963, с.6]. Не анализируя отдельных поэтических приемов с этой точки зрения, но рассматривая проблему в целом, Судзуки утверждает, что ритуальное заучивание мифов и песен древности происходило именно путем повторения вопросов—ответов, что само по себе означало инвокацию, призывание духов.

Можно, видимо, утверждать, что от древности к средневековью в стихотворной загадке (или в энигматическом пятистишии, как именуется это явление Судзуки) происходит трансформация, — от кодирования смысла к кодированию (запрятыванию) слова, т.е. переход от космологических тавтологий к сложной каламбурной игре, когда суть высказывания, формулирующего загадку, перестает быть священной формулой, а распадается

ется на лексемы и их части, составляющие отгадку при определенном способе их комбинирования.

При этом сохраняется линия пятистиший, воспроизводящая структуру старинной загадки. Судзуки приводит следующий характерный пример, возникший в окружении поэта Фудзивара-но Баритоки (вторая половина X в.). Это так называемая *тан-рэнга* — единичное, но сцепленное из двух частей стихотворение, оснащенное в данном случае богатой каламбурной игрой, соответствующей технике загадок нового типа. Один из поэтов предлагает вторую часть *танка*:

катадзу макэдзу-но  
хана-но уз-но цуо

Роса на цветах,  
что не побеждают и не сдаются.

Второй поэт сочиняет (или, вернее, угадывает) первую часть:

сумаи хана  
авасуру хито-но  
накэрэба я

О цветы *сумаи*,  
ведь нет у вас милого,  
с кем можно встретиться...

Название цветов в этом стихотворении означает «борьбу», «состязание» (*сумаи* — современное *сумо*, вид борьбы), а также «жить в супружестве». Однако, несмотря на омонимическую игру, пятистишие строится не только как развернутая игра слов, но и по диалогической вопросо-ответной схеме: что за цветы не побеждают и не сдаются? — цветы *сумаи*.

Единство природы определенной части пятистиший и загадок можно проиллюстрировать, например, на знаменитой *танка* из «Ямато-моногатари» (№ 123): «Император соизволил сказать: „Какова суть того, что луну называют натянутым луком? Изволь объяснить“. И Мицунэ, стоявший внизу лестницы, сказал:

тэру цуки-о  
юми хари то си мо  
иу кото ва  
ямаба-о саситэ  
ирэба нарикэри

Когда светящий месяц  
натянутым луком  
называют,  
значит это, что он стреляет,  
в горию гряде прицелившись».

Ключевым здесь является слово *ирэба* от глагола *иру* «стрелять» (о натянутом луке) и «заходить» (о луне). Связь *танка* с загадкой здесь явственна и для участников ситуации: император употребляет слово «суть» (*кокоро*, букв. «сердце»), ставшее впоследствии неотъемлемой частью клишированной формулы загадки: «суть (сердце) загадки в том, что...».

Очевидно, что на некотором этапе развития загадка была неотделима от песни и вместе с ней участвовала в становлении поэтических жанров, прозо-песенных жанров *ута-моногатари* и

обрядовых турниров *утаавасэ*. Нарастание в загадке ритуально-дедуктивных элементов Судзуки связывает с китайским влиянием, особенно в сфере письменности (иероглифические загадки наблюдаются уже в корпусе текстов «Маньёсю»). Развитие и обособление некоторых омонимических типов загадки, по Судзуки, были следствием интенсивного развития еще одного специфического для танка приема — омонимической метафоры *какэкотаба* [Судзуки, 1963, с.6—7].

Как и в прежних случаях, говоря о *какэкотаба* или любом другом характерном приеме танка, мы не ставим целью проследить поэтапную эволюцию приема или дать его развернутую характеристику, а рассматриваем его в контексте мифопоэтического мировоззрения.

Омонимическая метафора *какэкотаба* имела различные названия в разные периоды истории. Вариативность названий свидетельствовала о том, что каждая эпоха выдвигала на первый план новые функции и возможности этого приема, хотя способ его построения оставался одинаковым на все времена: обыгрывание омонимии или полисемии слов.

*Какэкотаба* как прием уже встречается в «Маньёсю», затем получает значительное развитие в антологии «Кокинсю» и вплоть до недавнего времени занимает большое место в поэзии. *Какэкотаба* было основным приемом в *танка*-загадке и в шуточных *танка*, откуда, видимо, перешло в поэзию *хайкай*, где обрело громадное значение. Широкое употребление прием находит и в других текстах — мы встречаем его в текстах *митиюки* (монологи персонажей во время путешествия) разных жанров; в эпических военных сказаниях *гунки*, в *ёкёку* (лирические драмы театра Но), балладах *дзёрури*, в пьесах Тикамацу, в прозе Сайкаку.

Вообще, омонимия в японской литературной речи — явление, не вполне случайное: ограниченность стихового пространства *танка* по мере усложнения смысла требовала выработки средств, способных обеспечить наибольшую семантическую емкость пятистишия; ведь *какэкотаба* развивается именно в пятистишии после того, как эта форма занимает главенствующее положение в поэзии, потеснив и протяженную стиховую форму «длинной песни» (*нагаута*) и шестистишие *сэдока*.

Кроме того, дополнительные ограничения, направляющие *танка* именно по пути использования омонимии, могли налагаться, в частности, спецификой древнего японского языка, разрешающего малое число комбинаций фонем (недаром почти любое слово, которое мы искусственно сконструируем по языковым законам того времени, в самом деле окажется в словаре старых слов).

Чаще всего *какэкота* управляет не кратким отрезком стиха, а пятистишием в целом, либо потому, что стихотворение содержит несколько взаимосвязанных *какэкота*, либо потому, что *какэкота* входит в отношения с другими элементами текста и эти отношения определяются иным типом связи, например, *энго* (связь слов по семантическим ассоциациям).

Разумеется, *какэкота* как литературный прием возникает позже, чем, например, такие архаические приемы танка, как *ута-макура* или *макуракота*. Развиваясь в литературной танка, еще сохраняющей связь с сакральными значениями, *какэкота* также сакрализуется в поле стиха, ведь взаимные переходы магического и эстетического — общее правило для раннего этапа развития поэзии. В подтверждение этого тезиса можно привести, например, такой факт: постоянные ритмические группы размером в 5 и 7 слогов (становление которых, вероятно, было оптимизировано лексическими и синтагматическими особенностями древнеяпонского языка) были, как числа, сакрализованы и категоризованы: среди синтоистов, в частности у членов рода Урабэ, считалось, что эра богов — *камиё* — насчитывает семь небесных богов и пять земных, от Аматэрасу до Угая Фукиаэдзу-но микото.

По-видимому, такого рода сакрализации производились задним числом, подобно атрибуции слогов *танка* по божествам и храмам (как это делается в трактате «Ивами дзёсики», о чем говорилось ранее).

Чтобы удостовериться в изначально сакрализованном характере омонима в песенном тексте, имеет смысл, по-видимому, рассмотреть его в более широком контексте.

Рассмотрим в качестве примера ставшую традиционной и классическую пару Исоноками — название местности и имя божества и понятие *фуру* — «старый». Эта пара образует так называемое *ута-макура*, зачин, песенное изголовье, некоторые ученые относят ее к постоянному эпитету *макуракота*. Традиционным образом долголетия и древности стали священные криптомерии Исоноками (дерево — обиталище божества). Движение поэзии приводит к стойкому использованию слово *фуру* как омонимической метафоры *какэкота*, *фуру* — «старый» и *фуру* — «идти» (о дожде, снеге), между тем *фуру* — это тоже название местности в Исоноками и название храма и имя божества. Т.е. зачин *танка* Исоноками-но *фуру* представляет название имени божества. А в омонимической метафоре мы имеем нечто вроде слияния в одном звуковом комплексе нескольких слов, омонимов или омофонов, иногда даже не совпадающих по морфологическому классу. Разумеется, задачи *какэкота* вовсе не ограничиваются имитацией звукового повтора,



но подчеркивание данной стороны вопроса выявляет глубинные связи этого литературного приема с ранней словесностью, открывает те свойства архаического языково-мифологического пласта, на котором выростали канонические приемы японской поэтики. Связь *какэкота* с омонимической загадкой типа *надзо*, *танка*-загадка XVIII в., игровая и каламбурная сторона этого приема считаются его поздним, чисто игрословным свойством. Между тем вспомним каламбур, по-японски *дзигути*, т.е. «земляной рот», «земляные слова» (понятия «рот» и «слова», само собой разумеется, взаимозаменяемы). Специальные фонари с написанными на них ироническими каламбурами, так называемые *дзигути андон*, применялись еще в начале XVIII в. на синтоистских церемониях — их было принято во множестве ставить у дороги, следовательно, магическая роль омофона, вообще созвучия в вырожденном и измененном виде сохраняется в культуре на протяжении столетий.

Чем может быть вызвано такое стойкое пристрастие культуры к омонимии? Возможно, что в чисто лингвистическом аспекте, как показали исследования на другом языковом материале, ограничения на фонологическую структуру морфемы вызывают направленность на фонетические ассоциации более, чем в других языках. В трактате «Якумо мисё» (XIII в.) говорится о *какэкота* как «источнике *ута*». Концептуализация этого явления и перенесение его в область категориального, видимо, может свидетельствовать об обратном влиянии языковых особенностей на культуру, что вполне характерно для того этапа развития культуры, который Гумбольдт называет «формотворческим периодом духа».

В *какэкота*, в двух рядах омофонов с разными поэтическими смыслами, как нам кажется, можно усмотреть трансформированные следы того диалогического духа, который управлял ритуальными синтоистскими песнопениями (и был затем подхвачен и развит в буддийской *рэнга*). В этом омонимическом приеме с мировоззренческой точки зрения воспроизводится перечисление двух (или более) различных линий, чаще всего человеческой и природной, личной и космической, эмоциональной и предметной. Известно, что нередко это пересечение подкреплялось предметами, ветками, растениями, посылаемыми вместе со стихотворным посланием и обыгрываемыми в качестве омонимической метафоры. В.П.Мазурик пишет в статье «Японская загадка: общее и специфическое», что такие замены слова предметом именовались *кусамусуби* (завязывание травы) или *тама-мусуби* (завязывание души) [Мазурик, 1984, с.66]. Т.е. эта вещь—слово восходит к ритуальному акту завязывания (*мусуби*) с целью удержания души, в знак брачного обета, обеспечения

благополучного возвращения, обозначения священной территории и т.п. Отметим, во-первых, смысл завязанных узлов, например завязанных деревьев, — в знак границы священной горы, рощи, храма, и параллельно — то же значение у понятия *каки* «плетеная изгородь» в слове *камигаки* («изгородь богов»). Сходство функций завязывания (*мусуби*) и изгороди (*каки*) подсказывает дополнительное значение слова *утагаки* — «песенная изгородь», обозначающего священную границу территории, где с помощью песни (*ута*) происходит ритуальное воспроизводство и удержание жизненной силы.

На уровне более крупных блоков, например отношений между разными танка, механизм *какэкота* можно усмотреть в употреблении цитаты — когда цитируемая группа ассоциативно воссоздает второй текст, перекрещивающийся с основным, а также в процедуре порождения цепочек *рэнга*, когда одна и та же группа слов участвует в различных сцепляемых текстах.

### Слово и музыка

Как уже было сказано, распространенный жанр японской классической поэзии — пятистишия *танка* — несомненно, генетически восходит к обрядовым песнопениям, происходившим на игрищах *утагаки*. Все же переход от древних *утагаки* к классической поэзии антологий пока реально не обозначен как постепенный преобразовательный процесс, скорее привычно мыслится как некая пустая полоса, ничем не заполненный промежуток между старинным обрядом и его амебейным пением и языческими хороводами, с одной стороны, и традиционной литературной *танка* с устоявшимся набором фигур и тропов — с другой.

Пожалуй, литературно-исторический материал и не дает возможности заполнить этот промежуток конкретными описаниями бытования и слышимого воплощения древнего поэтического слова. Об этом пишет, например, Кунисаки Мокутаро: «Музыкальность в духе старинных песен *каё*, видимо, свойство всех *ута*... Теперь уже затруднительно различить ритуальные и бытовые песни. Все же очевидно, что текстам «Манъёсю» присущи свойства народных напевов» [Кунисаки, 1958, с.73].

Однако оказывается возможным обнаружить рассеянные в ранних и классических литературных памятниках указания на то, что мелодический тип, музыкальный характер древних песнопений играл немалую и, по всей видимости, вполне определенную роль в становлении классических форм японской поэзии, и даже в позднем средневековье сохранились следы глу-

бинной взаимосвязи изощренного смысла классической *танка* с архаическим обрядным мелосом. Более того, если рискнуть вступить в область гипотетического, можно отчасти и сформулировать предположения относительно того, как и во что трансформировался музыкальный аспект японской обрядовой песни.

Песни и стихи, представленные в древнейшей поэтической антологии «Манъёсю», как известно, включают различные поэтические жанры и формы — *нагаута*, *катаута*, *сэдока*, *танка*. Однако эти названия, впоследствии вполне устоявшиеся, по-видимому, не представляли таксономической ценности для самих творцов этой поэзии. Если обратиться, например, к мифологическому своду «Кодзики», то также можно обнаружить нечто вроде поэтической классификации, но на иных основаниях: тут мы встретим наименования *хинабури* — «стиль окраины», *сирэгэута* — песня с повышением мелодии к концу, *камугатарита* — «повествование о богах», *сакакура-но ута* — «песни рисового амбара» и т.д. Встречающиеся названия типа «стиль окраины» или «стиль горы Кисима» (Фудоки. «Описания нравов и земель», начало VIII в.), связывающие характер исполнения текста с определенной местностью, свидетельствуют о том, что мелодический характер песни в Японии, как и в других традиционных обществах, служил чем-то вроде родовой метки и мог, «подобно одежде, выполнять роль знака гражданского состояния и родовой принадлежности» [Новик, 1984, с.80]. Вообще говоря, и на это указывают исследователи: «...напевы являются некими родовыми и музыкальными иероглифами, несомненно очень древнего происхождения» [Новик, с.105]. Итак, список песен «Кодзики» отсылает нас не к силлабике и строфике, а, скорее всего, к теме, цели, месту происхождения песни. Принимая во внимание исторические обстоятельства складывания поэтической традиции, вырвавшейся и под иноземным влиянием, и в русле народно-песенной стихии, кажется правомочным предположить, что приведенные в «Кодзики» названия свидетельствовали современникам о музыкально-хореографических особенностях исполнения данных песен: под одним именем объединялись тексты, различающиеся по метру и протяженности.

Не вдаваясь в специальные подробности, напомним, что заимствованная из Китая древняя музыкально-теоретическая система наложила в Японии на имевшиеся архаические национальные лады, была видоизменена, но сохранила, в частности, деление на тональности *рицу* и *рё* (кит. *люйлюй*), что соответствует делению на мужское—женское, нечетное—четное, свет—ть и т.д.

Обратимся теперь к заведомо музыкальному жанру японской словесности, сохранившемуся по сей день. Во время проведения

древнего ритуала *камумаи* (пляски богов), разновидностью которого стали разыгрываемые при дворе *камусоби* (игрища богов), исполнялись в числе других видов так называемые песни *саибара*, которые в филологической традиции принято считать довольно старыми, во всяком случае сложившимися до эпохи Нара. В главе о песнях *ооута* мы уже сопоставляли песню *саибара*, исполнявшуюся в тональности *рицу*, со сходным стихотворением из «Манъёсю». Оба текста означают: «Шагай, мой конь, /скорее поспедай /. На горе Мацути /ждушую меня милую/, поспедай, скоро увижу».

А вот еще пара песен в ладо-звукоряде типа *рё*: «Чистота звука /реки Хосотани, что как пояс/ на горе Микаса /государевых владений» (в песне *саибара* речь идет о горе Накаяма в Киби).

## «Манъёсю» (№ 1102)

Оокими-но  
микаса-но яма-но  
оби-ни сэру  
Хосотанигава-но  
ото-но саякэса

## Саибара («Кодай каёсю», № 32)

Маганэ фуку  
Киби-но Накаяма  
оби-ни сэру  
наёя райсиная  
сайсиная  
оби-но сэру  
оби-ни сэру  
харэ...

Сопоставление этих текстов показывает их сходство за вычетом архаических явлений *саибара* — фольклорных повторов и восклицательных формул (типа «аварэ», «наёя», «райсиная» и пр.). Это сходство можно объяснить, во-первых, существованием некоего древнего текста, ставшего прототипом для обоих, во-вторых, переходом одного и того же текста из песенной сферы в литературно-письменную, а затем снова в исполнительскую. Но возможно и третье объяснение: перед нами не просто песня и стихи, а две музыкально-ритмические разновидности, используемые в разных ритуально-целевых контекстах и соответственно исполняемые в разных мелодико-пластических манерах, которые можно условно обозначить как тип *саибара* (с разновидностями) и тип *танка*, о котором речь пойдет далее. Предполагая существование мелодических или тональных различий между этими типами, сделаем и некоторые частные выводы об их характере на материале приведенных примеров.

Отметим то обстоятельство, что в песне *саибара* топоним Мацутияма повторяется трижды, идея ожидания подчеркивается архаическим повтором: *мацураму хито* — ждущая возлюбленная, Мацутияма — Гора ожидания. Более чем вероятно, судя по тексту, что этот фрагмент песни воплощался в некоем своеоб-

разном мелодическом и ритмическом ключе. Видимо, впоследствии в литературной поэзии эвфонический усиливающий повтор, эффектный в устном исполнении, стянулся в омонимический троп *какэкотаба*.

В приеме *какэкотаба*, как мы знаем, взаимодействуют два омофона, воспроизводящие пересечение двух (или более) различных линий, чаще всего человеческой, личной и природной, космической или предметной и эмоциональной. В структуре этого приема можно усмотреть следы диалогичности, присущей древнему синтоистскому обряду или ритуальному антифонному пению на *утагаки*, о чем говорилось в предыдущей главе.

Зададимся вопросом: как же произносилось *какэкотаба* уже не в *саибара*, а в классической литературной поэзии? И был ли как-то особо выделен по манере исполнения этот омонимический троп, ставший на место своеобразной музыкальной «модуляции» и вобравший сложный двузначный смысл, объединивший лирическое и природно-космическое начала?

Обратимся к текстам средневековых японских теоретиков стиха. В сравнительно позднем трактате Фудзивара Киёскэ «Извлечения из начальной школы *вака*» находим следующую любопытную регламентацию (речь идет о способе произнесения тропа *фуси* — «намекающего слова»): «А еще: когда исполняют с добавлением (с украшением), то хоть голос и меняют (*коэ тагаитарэдомо*), но читать надлежит, как написано» [Нихон кагаку тайкэй, 1956, т.2, с.199]. Что значит указание «читать, как написано»? Как же еще можно было произнести текст? И что значит менять голос? Скорее всего здесь вводится ограничение в связи с наличием разнящихся между собой манёр исполнения *танка*, содержащих *фуси*, а может быть, речь идет о неких реформах в области мелодических форм. Прежде всего, исходя из приведенных в трактате стихотворных примеров к этой регламентации, уточним, что здесь имеется в виде под *фуси*. Все десять примеров содержат *какэкотаба*, первый же из них начинается словами «ёсо-ни номи кiku-но сирацую», что можно перевести двояко: 1) «белая роса на хризантеме, что растет лишь в чужом мне месте», 2) «белая роса — о тебе я лишь со стороны слышу». Хризантема — аллегория возлюбленной. *Кiku* — «хризантема» и «слышать (о ком-то, не видя его)» — классический пример омонима-*какэкотаба* (совпадающего с нарядной омонимической загадкой типа *надзо*), сложный образ, состоящий, говоря языком западной поэтики, из аллегорий, выраженных омонимически. Такое слово-намеки и предлагается читать, как написано. Какой же могла быть альтернатива прочтения? Возможно предположить, что, так же как ранее в песнях *саибара*, слово, способное выступить в роли *какэкотаба*, вообще особо значимое,

отсылающее к дополнительному смыслу, повторялось нараспев дважды или трижды, подчеркивалось восклицанием «аварэ!» или «харэ!». Возможно, оно выделялось повышением или понижением мелодии, изменением темпо-динамического рисунка и т.п. Сейчас трудно с достоверностью говорить о конкретном его звуковом воплощении. Все же до того, как было предложено «читать, как написано», *фуси* «читалось», так сказать, как пелось. И даже когда было решено читать, как написано, *какэкота* произносили, «меняя голос». Кстати говоря, в понятие «*фуси*» входит не только омонимия; развивая далее эту гипотезу, можно допустить, что особые музыкальные характеристики сопутствовали не только омонимическому тропу, но и другим значимым архаическим приемам танка, например, *ута-макура*, *макура-кота* и др., хотя, разумеется, затруднительно было бы предположить что-нибудь о конкретном характере этих мелодических отрезков.

Стоит упомянуть, однако, что было бы неверно трактовать разницу между исполнением песни *саибара* в ритуале *камуасоби* и манерой произнесения танка из поздних сборников и антологий просто как разницу между мелодическим и декламационным исполнением либо исполнением с другой фразовой интонацией. Это отнюдь не то различие, которое существует, скажем, между мелосом и логосом в средиземноморском культурном круге. Если взять для сравнения типологически более сходный материал, то, например, в шаманском пении сибирских народностей сочетается не только гортанное или горловое пение, но и сложные фальцетные призвуки вроде кратких акцентных ударов особого тембра — то редких, то частых, то четких, то неопределенных по тону, что может даже создать эффект инструментального сопровождения или разнотембрового сольного двуголосия. При этом небное и горловое пение считается имитацией голосов природы [Новик, 1984, с.81], т.е. в традиционном напеве, в сущности, в рамках фразы возможно сочетание кантилены и речитатива, декламации и звукоподражания.

В связи с этим вспомним понятие *аварэ*, впоследствии ставшее основной категорией средневековой поэтики, — *моно-но аварэ* — знаменитое «очарование вещей». Выше уже высказывалось предположение о протоавстронезийском происхождении слова *аварэ*. *Аварэ*, или *харэ*, до того как стало поэтической категорией, выступало как *хаясикота*, а позже — как междометие, выражающее радость, изумление, вообще эмоциональный отклик. Как явствует из текстов «Манъёсю», для поэтов японской древности *аварэ* связывается прежде всего с голосами птиц и зверей. Возможно, что восклицания типа *аварэ* стали на место музыкальных отрезков, первоначально имитировавших

природные голоса, затем в сфере церемониально-исполнительского искусства *аварэ* трансформировалось в определенные мелодические клише, а по мере развития литературной поэзии превратилось в понятие, выражающее удивление, восторг, сердечный трепет. В ряде случаев допустимо предположить, что восклицания *аварэ!* и вовсе могли выпасть из текстов как экстраритмические элементы, оставив в стихотворении музыкальный след своего былого существования в виде неких мелодических ходов.

Вот, например, отрывок о кукушке из *нагаута* «Маньёсю» (№ 4089):

...кику гото-нн  
кокоро цугокитэ  
утинагэки  
аварэ-но тори-то  
ивану токи наси

...Всякий раз, как слышу,  
сердце начинает биться,  
грудь стеснена тоской,  
и всегда говорю,  
что это удивительная птица.

Слово *аварэ* во времена «Маньёсю», по-видимому, отчасти утратило магический смысл, но еще не обрело статус поэтологической и мировоззренческой концепции, хотя уже не воспринималось и как междометие. Именно поэтому слову *аварэ* в «Маньёсю» трудно подобрать адекватный перевод, в переводе этого стихотворения А.Е.Глускиной *аварэ-но тори* — «птица чудес».

Еще ярче переходное качество этого слова обнаруживается в следующем стихотворении («Маньёсю», № 1756):

каккуруаси  
амэ-но фуру ё-о  
хототогису  
накитэ юкунари  
аварэ соно тори

Стелется туман  
в ночи, и льется дождь.  
Кукушка,  
пролетая, поет.  
Диво — эта птица.

Здесь *аварэ* синтаксически и контекстуально ближе к междометию, выражающему оттенок сакральности, связанный с птицей, и выше вероятность исполнения этого *аварэ*, стоящего между словами «с пением пролетать» и словом «птица», как мелодического отрезка, некогда подражавшего голосам природы.

Обращает на себя внимание также, что *аварэ* оказывается в конце каждой из этих песен. Как считают некоторые исследователи, в частности Кунисаки Мокутаро, старинные *танка* «Маньёсю» прежде имели еще шестую строку в семь слогов, повторяющую предыдущую буквально или с вариантами, но тогда возможно предположить и мелодическую вариацию. Песни из обряда *камуасоби*, с нынешней точки зрения, безусловно представляющие собой пятистишия *танка*, сохранили в письменном зафиксированном виде эту шестую строку. Кунисаки сближает

также протоформу *танка* с так называемыми «песнями на камне стопы Будды» [Кунисаки, 1958, с.73] — народными песнями, высеченными на стенах буддийского храма Якусидзи в Нара, вполне сходными с *танка*, но имеющими шестую строку, часто являющуюся перепевом пятой, недаром она подписана более мелкими знаками. Например:

...ватаситамавана	...соизволь переправить [на блаженный берег],
сукуитамавана	соизволь даровать спасение.
...иси-ни ирицуку	...на камне высечено,
тама-ни ирицуку	на яшме высечено.

Здесь также правомочно предположить перепев с мелодической вариацией, т.е. пятая строка *танка*, содержащая восклицание *аварэ*, скорее всего повторялась и, возможно, с мелодическими изменениями.

Существенно в связи с *аварэ* в «Маньёсю» и то обстоятельство, что кукушка, как явствует из круга текстов антологии, оказывается связанной с миром мертвых, часто фигурирует в стихах о смерти, о разлуке, выступает в качестве посланца между двумя мирами или двумя разлученными. Известно также, что во время похоронных обрядов все принимающие участие в церемонии были одеты птицами: плакальщицы изображали фазанов, носильщики приношений — диких гусей (см., например, похороны Амэ-но Вакахико в мифологическом своде «Кодзики»). Предполагалось, что душа умершего принимает птичью форму (ср. «летающие» костюмы сибирских шаманов). И вместе с тем дом для рожениц строился с крышей, крытой перьями чаек («Кодзики», миф о рождении Угая-фукиаэдзу-но микото). Другими словами, кукушка функционально сходна с отлетающей душой человека — *тама*. Вследствие этого очевидно, что восклицание «*аварэ!*» в таких контекстах имело сакральное значение, теперь уже функционально расплывчатое.

Роль восклицаний в песнях требует особого рассмотрения, как и ритмические словоформы с утраченным значением — так называемые *хаясикотоба*. Ограничимся указанием на некоторые из песен «Кодзики», содержащие восклицания. Это прежде всего песня, которая в другом мифологическом своде — «Нихонги» причисляется к разряду *кумэута* (песни военного клана Кумэ) и характеризуется в «Нихонги» как «песня, исполняемая в Дворцовой музыкальной управе и содержащая различия между звуками большого и малого барабанов и между низкими и высокими звуками». При письменной фиксации в мифологических сводах две последние строки песни, представляющие собой восклицания-заклинания, — «ээ си я ко си я / аа си я ко си я» —



также вошли в текст, несмотря на то, что смысл их был, по всей видимости, неясен для составителей и им пришлось приписывать разъяснения: «Это издевка»; «А это означает смеяться с презрением».

Аналогичны по функции, но более ясны по значению восклицания-редупликация основ «сая-сая» и «сава-сава», также помещаемые в конце нескольких песен «Кодзики» и имеющие целью умиротворить дух предмета, с которым связана тематика песни. Впоследствии в качестве ономатопоэтических наречий они входят в поэзию антологий, выражая то же желаемое состояние покоя и мягкости.

С течением времени восклицательные формулы исчезают из литературной поэзии, оставаясь только в песнях; *аварэ* тоже меняет назначение и статус (от междометия — к существительному), но, надо думать, сохраняет следы своего магического значения как апелляция к отлетающей душе в обличье птицы или других существ и явлений природы.

Возвращаясь от частных к главной проблеме — мелодическим типам исполнения классической *танка*, укажем, что в поэтологических трудах средневековых японских поэтов-теоретиков можно отыскать рекомендации и более общего характера. Например, в трактате «Сантай вака» («Вака трех стилей», 1202 г. — 2-й год Кэннин) говорится: «Весна—лето — эти два надлежит читать грузно-громко (*футоку ооки-ни*). Осень—зима — эти два надлежит читать сухо-узко (*карабихосоку*). Любовь—путешествия — эти два надлежит читать особо блестяще-прекрасно (*кото-ни цуяка-ни*)» [Нихон кагаку тайкэй, 1956, т.3, с.269]. На первый взгляд речь идет здесь не о музыкальном строе, а скорее, об интонации и экспрессивной манере, однако в этих наставлениях явственно слышится отзвук музыкальной истории ута, намек на некий традиционно понимаемый без разъяснений характер исполнения. И эти же определения применительно к тематике стиха без изменений встречаются и в других поэтических трактатах — факт более чем значительный.

Отсюда следует, что указания на мелодико-интонационную манеру исполнения *ута* были весьма существенны в начале XIII в., когда золотой век письменной литературы *танка*, не говоря уже о фольклорной, в сущности, был позади. Стало быть, в эпоху «Манъёсю» музыкальные характеристики разного рода, вероятно, были еще живыми и значимыми. Правда, на первый взгляд антология не содержит указаний подобного рода. Попробуем все же рассмотреть текст под избранным углом зрения. Особенно в первых свитках обращает на себя внимание большое число *танка*, имеющих помету «*казси-ута*». Исходя из содер-

жания этих *танка*, можно утверждать наверняка, что применительно к песням «Манъёсю» *каэси* не означает «ответная песня», как в более поздние времена; обычно *каэси-ута* следует за «длинной песнью» — *нагаута* и принадлежит тому же автору. Кроме того, нередко после *нагаута* встречаются группы *танка* с пометой «*каэси-ута* из неизвестной книги». Из текстов явствует, что *каэси-ута* — это *танка*, кратко объясняющие смысл предшествующей «длинной песни», нечто вроде «припева или рефрена» [Глускина, 1979, с.29].

Вероятно, как и в японской музыке, термин «*каэси*» означает здесь поворот, перемену, переход из лада типа *рицу* в лад *рё* или наоборот, т.е. *каэси-ута* или *ханка* — это песни, исполняемые в другом ладу, чем предшествующая им *нагаута*. Оригути Синобу, например, полагает, что существование групп *нагаута* — *каэси-ута* продолжает принятое в «Кодзики» объединение песен в сюиты *кумиута* («сплетенные песни») и если к *нагаута* не находилось *каэси-ута*, то, чтобы группа все же получилась, попросту повторялась часть той же *нагаута*, однако в ином ладу [Оригути, 1958, с.244]. В другом месте исследователь пишет: «...то, что с музыкальной точки зрения было *каэси-ута*, с точки зрения литературной было *танка*» [Оригути, с.251]. Итак, казалось бы, мы обретаем ключ к пониманию строя *танка* как музыкально-поэтического жанра, т.е. как обособившейся разновидности *каэси-ута*. Однако в текстах обнаруживаются факты, противоречащие этому предположению.

Точка зрения Оригути, вероятно, опирается на утверждения различных японских трактатов по поэтике. Самые ранние суждения на эту тему, как показали наши разыскания, содержатся в предисловии к «Кокинсю», написанном Ки-но Ёсимоти на китайском языке и предположительно выполненном раньше, чем японское предисловие Ки-но Цураюки. Цураюки в японском предисловии пишет: «Во времена вечнокрепких богов знаки *ута* еще не определились, пелось, как получалось, и сердце слов трудно было различить. Наступил век людей, и, начиная с бога Сусаноо, стали петь в три десятка слогов и еще один» [Кокинвакасю, 1969, с.94]. В китайском же предисловии происхождение пятистишия оговаривается особо: «Во времена семи эпох богов люди были просты, чувства и устремления неразличимы, и *вака* не складывали. И только когда бог Сусаноо прибыл в Издумо, впервые была сложена [песня] в тридцать один знак. Это нынешняя *каэси-ута*» [Кокинвакасю, с.334]. Затем это предположение о возникновении *танка* и ее тождественности *каэси-ута* в столь же категорической форме было заимствовано другими авторами средневековых трактатов о поэтике, например императором Дзюнтoku и др.

Но, несмотря на однозначность указаний китайского предисловия, дело обстоит не так просто. Впервые с обозначением и понятием *каэси-ута* мы встречаемся в «Кодзики», причем отнюдь не в связи с *танка* Сусаноо. В «Кодзики» в разряд *каэси-ута* попадают и *танка*, и *нагаута*, причем последних даже больше. Дело, по-видимому, не в стиховой протяженности, а в ритуальной функции текста. Всякий раз понятие *каэси-ута* в «Кодзики» встречается в конструкции *сидзу-но каэси-ута*. Мотори Норинага в «Кодзики дэн», ссылаясь на пояснения, данные в «Асакура кюдзан», толкует *сидзу* прежде всего как «чистый», «тихий», «спокойный». Есть и другие, в том числе топонимические, толкования, тем не менее возможно предположить связь *сидзу-ута* с обрядом усмирения души — *сидзумэ-но мэцури*. Тогда *каэси-ута* можно рассматривать как часть ритуальных апотропеических песнопений, исполняемых в определенном музыкальном строе и некогда существовавших не только в виде пятистиший.

Аргументами этого тезиса могут служить, например, следующие данные. Средневековый теоретик стиха Фудзивара Тосинари так пишет о различии *танка* и *нагаута*: «*Танка* исполняется быстро, *нагаута* — долго. В зависимости от манеры исполнения (*коэ*) это называют *танка* или *нагаута*. Здесь суть в голосе, которым произносят (*эй-но коэ-ни ёрубэку моно*)» [Нихон кагаку тайкэй, 1956, т.2, с.317]. Далее, выражая недоумение по поводу того, что одна из включенных в антологию «Кокинсю» *нагаута* названа «*танка*», он продолжает: «Как ни пытайся, тридцать один слог не произнесешь как *нагаута*. И наоборот, если длинное произносить как *танка*, то хоть и можно быстро проговорить, но все равно попадутся такие места, что так быстро не исполнить, и со старыми песнями такого сделать не удастся». Очевидно, речь идет не столько о разнице между длинной и краткой формой, сколько о заданном темпе или ритмических тактах, в которые надо вместить блоки песенного текста. И говорится это в XIII в., т.е. сотни лет спустя после создания первой поэтической антологии, а от обрядовых песнопений на *ута-гаки* этот век отстоит еще дальше.

По-видимому, к эпохе создания «Кокинсю» обрядово-музыкальных разновидностей *танка* почти не осталось, и мелодический строй *каэси-ута* или *ханка*, как сохранивший индивидуальность, представлялся единственным прототипом всех современных пятистиший. Однако и при этом остаются следы существовавших различных мелодико-интонационных манер исполнения *танка*, их можно различить и в предисловии Цураюки (правда, не в нем самом, а в приписках мелкими знаками *хираганы*, сделанных в тексте Цураюки неизвестным переписчиком или чита-

телем, близким по времени к составителям антологии). Цураюки, как известно, дал в предисловии классификацию *ута* по шести принципам, заимствованным из «Шицзина» и других китайских источников.

Обычно считается, что эта классификация искусственна и неприменима к японской национальной поэзии. Неизвестный комментатор, по-видимому, находил эти принципы вполне приемлемыми и возражал лишь против приводимых Цураюки стихотворных примеров. *Танка*, которую Цураюки помещает в качестве образца *кадзоэ-ута* (категория, пока не вполне проясненная), кажется читателю-современнику более похожей на *тадагото-ута* («песня о вещах, как они есть»), и он возмущенно вписывает «узкими знаками» (*хосодзи*): «Здесь же все говорится, лишь как оно есть, и даже никакого сравнения ни с чем не проводит. Такую песню — как же ее произносить? Ее сердца не уловишь» [Кокинвакасю, 1969, с.95]. Это наводит на мысль, что во времена «Кокинсю» в зависимости от «сердца» песни определяется такая схема: вначале музыкально-пластическое воплощение соответствовало ритуальным целям исполняемого текста, впоследствии мелодико-интонационный строй должен был передавать «сердце» (*кокоро*) песни. При этом, по-видимому, еще какое-то время предусматривались особые вокальные модуляции для специфических приемов *танка*, запечатлевших элементы архаического мировоззрения и несущих разнообразные космологические значения.

Определенный музыкальный тип исполнения текста в свете представленных аргументов, как мне кажется, означает не только выцветающее с годами наследие архаического мира. В условиях уже не фольклорного, а литературного функционирования текста исполнительская манера приобретает роль дополнительного литературного смысла. В самом деле, при доминировании в японской поэзии единственной метрической схемы (при отсутствии рифмующихся созвучий и пр.) разнообразие и богатство стиха достигается иными способами: за счет повышенной нагруженности тропов, сакрализации омонимии, установления ряда конвенциональных списков словесных сочетаний и т.п. Особое значение в такой системе, причем именно в сугубо литературном отношении, может приобрести исполнительская манера. Ведь манера декламации стихотворения или музыкальный ритм, заложенный в нем, не могут быть безразличны к смыслу и вообще к художественной субстанции стиха. Применительно к русской поэзии в этой области существуют интересные разработки К.Тарановского и М.Гаспарова. Последний, например, в статье «Семантический ореол метра» предлагает такую любопытную эволюционную схему: в русской поэзии XVIII в. раз-

меры закреплены за жанрами, в поэзии XIX в. — за темами и эмоциями, а в поэзии XX в. — за интонациями [Гаспаров, 1979, с.306].

Японская поэзия, выросшая на другой языковой и культурной почве, не обладала такой вариативностью размеров и жанров, как европейская. (Нередко, кстати, применительно к японской поэзии понятия жанра и размера, в представлении многих исследователей, совпадают.) Поэтому стиховые средства выражений, поэтическая эмблематичность разрабатываются традиционными японскими поэтами в иных поэтологических ситуациях и на других уровнях текстовой деятельности, возможно несущественных и неэмблематичных для иных поэтических культур. К такому уровню, как мне представляется, относится мелодико-интонационный облик стиха (*сирабэ*), заданный в рамках классической традиции японской поэзии понятием *когоро*, имеющим более или менее определенные тематические очертания.

Вероятно, до разбивки на тематические группы песни различались по ситуативной функции. Судя по песням «Кодзики», они, как и повсюду на определенной стадии, исполнялись в ритуально обусловленные моменты, а также в магических целях. Ранее уже отмечалось, что основные из этих ситуаций в «Кодзики» таковы: сватовство, знакомство девушки и юноши; разведение огня и приготовление пищи, часто жертвенной; перед путешествием и поднесением чаши с вином, после завершения путешествия, во время путешествия, при этом чаще всего для исполнения песни забирались на дерево или поднимались на гору; перед смертью; перед входом в жилище; для передачи тайного знания о грядущей опасности; при похоронном обряде; для опознания человека или его имени; чтобы наслать порчу.

Как свидетельствуют тексты, многие из этих ситуаций переходят затем с соответствующими изменениями в литературу, в «Манъёсю» многие из них еще сохраняются в прежнем виде. Уже из этого неполного перечня явствует, что песни представляли собой особую форму прямой речи, не тождественной нарративной в тех же мифологических сводах. Ритуальная отмеченность и магическая сила поэзии по сравнению с прозой становятся затем содержательным и структурным стержнем классической литературы эпохи Хэйан. В «Исэ-моногатари», «Ямато-моногатари», «Хэйтэ-моногатари» — лирико-повествовательных повестях, относящихся к жанру *ута-моногатари* (*ута* — «песня», *моногатари* — «рассказывание вещей»), — многие эпизоды в целом воспроизводят песенные ситуации «Кодзики»: знакомство, поднесение чаши с вином, путешествие, приход, уход, встреча, разлука и пр.

<sup>1</sup> Уже говорилось, что в этих повестях функционально различаются стихи, песня (*ута*) и нарратив (слова, *котоба*). Например, в «Ямато-моногатари», литературном памятнике более разговорном и фольклорном, чем «Исэ-моногатари» или «Хэйтү-моногатари», говорится: «Слов никаких не было, а вот что было» (далее следует пятистишие) [Ямато-моногатари, 1982, с.107]. Или в другом месте: «Об этом в письме слов не было, только вот что было, что в *танка*» [Ямато-моногатари, 1982, с.100]. В последнем случае речь идет о передаче тайных известий, зашифрованных омонимами и аллюзиями, хотя и вполне мирского характера, о том, что адресату не присвоен очередной придворный ранг.

Помимо передачи тайного знания в классических японских повестях можно усмотреть и следы социально-ритуального опознания. В мифах «Кодзики» оно представлено в виде явно архаического, хотя уже и несколько стертom для исследования. Яркое подтверждение этому — повествование о том, как император Дзимму отправил к деве Исукэри-химэ свата (т.е. временного заместителя жениха). Этот сват, Оокумэ-но микото, имел странную татуировку вокруг глаз. Дева соглашается на предложение после обмена песнями со сватом: песни эти — два трехстишия *катаута*, причем песня девушки настолько загадочна, что расшифровать ее до сих пор не удалось; единственная, хотя и не вполне убедительная гипотеза заключается в том, что песня состоит из названий птиц и вопроса: «Почему татуировка вокруг глаз?» Ответом императорский посланник, видимо, подтверждает свой социальный статус и право на порученную миссию. Сходно (правда, отдаленно) происходят опознания по песне (стиху) в прозо-поэтических повестях *ута-моногатари*. «Так было написано, и узнали руку Рё-сёсё»; «Так он прочел (спел), и она тут же поняла, что это сёсё» [Ямато-моногатари, 1982, с.182, 183].

Приведенный эпизод из «Кодзики» примыкает к большой группе песен, объединенных целями сватовства и завязывания брачных отношений. Классические повести также изобилуют примерами, свидетельствующими о важности и богатстве ритуальных предписаний по части песенно-стихотворного поведения в сфере брачных отношений. Ограничимся указанием на то, что нарушение мужчиной предписания (например, отсутствие стихотворного послания после первой ночи) могло привести к смерти женщины или ее постригу, причем, насколько можно судить по текстам, причиной были не столько страдания уязвленной души, сколько потеря социального статуса и связанное с этим чувство стыда.

В хэйанской прозе *танка* по-прежнему сохраняют не только свойства текстов ритуального и магического характера, но и качества особой прямой речи, единственно допустимой в условиях запрета на общение, например между незнакомыми мужчиной и женщиной, при разнице социального положения и т.п.

Можно предположить, что *танка* классического периода еще долго хранят следы фольклорно-обрядовой и заклинательной силы, хотя и претерпевают определенную трансформацию в сфере литературного сознания. Видимо, в зависимости от ритуальной ситуации, от цели произнесения *танка* соблюдались и различия в типе их исполнения, которые в ходе литературной истории стали определять понятие «сердце» (*когоро*).

*Кокоро* определяло тип мелодико-декламационной манеры, причем без деталей, в общем, предполагало некий мелодико-интонационный облик в целом. Близкую аналогию этой связи *когоро* и произносительной манеры можно усмотреть и в японской музыке, где «ладовый строй в конечном счете является не звукорядом, а способом исполнения» [Масумото, 1968, с.155].

В связи с избранным углом зрения на японскую поэзию раннего периода в ином свете предстает и парное понятие к термину *когоро*, а именно *сугата* («облик», «форма», материальное воплощение, звучащая образно-стилевая реализация *когоро*). В трактате «Азбука поэзии» («Вака ироха») читаем: «Что касается сути (*дзуйно*) *танка*, то [видов] *сугата* бывает много, и они разнятся в зависимости от дома [семьи, рода]» [Нихон кагаку тайкэй, 1956, т.3, с.99]. В этом высказывании явственно просматривается генетическая связь с тем периодом существования *ута*, когда тип и стиль песни и в музыкальном и в лексическом отношении были тесно связаны с тем или иным родом и выступали его характерными признаками.

О *когоро*, этой центральной категории средневековой японской поэтики, уже немало говорилось исследователями как о сердцевине стихотворения, его эмоциональной сущности и даже как о «психологической и познающей деятельности» и «динамике субъекта» [Идзуцу, 1981, с.7].

Х.МакКаллох полагает, что «в раннехэйанский период *когоро* означало искусный поворот поэтической мысли, с помощью которой поэт мог вдохнуть новую жизнь в старую тему» [Н.McCullough, с.327]. Она считает также, что понятие *когоро* включает в себя «предмет, тему, тональность и концепцию стихотворения, т.е. избранный автором предмет, отношение к нему и генеральную стратегию обращения с ним» [Н.McCullough, с.326].

*Кокоро* как понятие, на наш взгляд, несомненно сходствует с *тама*, *тамасии* («душа»), хотелось бы, однако, подчеркнуть не

только сходство, но и противоположность этих понятий. *Тама* человека может отъединиться и отлетать, и для удержания ее в теле требуются специальные обряды, кроме того, *тама* — субстанция, имеющаяся в каждой вещи: цветке, слове, камне и т.д. *Кокоро*, в отличие от *тама*, — другая душа человека, которая является его неотъемлемым атрибутом, неутрачиваемым свойством в виде сознания, постижения, опыта. Для раннего периода японской поэзии, когда метафора еще не стала органичной, а характерным было отождествление или соположение явлений, обладание сердцем являлось отличительным признаком человека или синтоистского божества.

Во всяком случае, в «Маньёсю» не встречается примеров, когда сердцем обладал кто-нибудь или что-нибудь, кроме человека (если не считать употреблений этого слова в его предметном значении: *микибасира футоки кокоро* — «крепкий стержень священного столпа» и т.п.). Чаще всего встречается оборот *омоу кокоро*, что можно перевести «сердце, которое печалится» или «сердце, которое любит». Сочетание «сердца» с чем-то помимо человека возможно в «Маньёсю» как невероятное допущение и воспринимается как парадоксальное. В цикле похоронных плачей, например, встречаются такие строки: «Неужто у коня есть сердце? Он плачет (кричит) иначе (странно), чем обычно» (№ 3328). Отсутствие сердца оказывается естественным свойством: «Кукушка, не имеющая сердца, плачет (поет), когда я и так полон печали» (№ 3784). Другими словами, *кокоро* для поэтов «Маньёсю» — это способность человека чувствовать.

Если душа (*тама*) в случае смерти или чрезмерных горестей может самопроизвольно покинуть тело — и всякий, видимо, опасался этого, — то *кокоро* принадлежало человеку всецело как неотъемлемый атрибут. Отсюда — возможность распорядиться им, не опасаясь его потерять:

тасиканару  
цукаи-о нами-то  
кокоро-о со  
цукаи-ни яриси  
имэ-ни мизэки я

Настоящего  
гонца нет у меня.  
Тогда сердце мое  
я отправил гонцом.  
Видела ли его во сне?  
(«Маньёсю», № 2874)

Интересно, что такого гонца можно увидеть лишь во сне, а удержать в теле или вернуть назад отлетевшую *тама* можно и наяву с помощью завязывания подолов одежд, выкликания имени в колодец, на конек крыши и т.п.

В антологии «Кокинсю», составленной через полтора столетия после «Маньёсю», *кокоро* хоть и не так часто, но уже встречается не только у человека. Надо сказать, что изменение коннотаций слова приводит и к изменению формы записи: в



«Маньёсю» *кокоро* записывается чаще всего иероглифом *насака* — «чувство», в «Кокинсю» употребляется знак *син* (кит. *синь*) — «сердцевина», «сердце», «центр».

Однако если в «Кокинсю» наряду с оборотом «*хито-но кокоро*» — «сердце человека» мы встречаем словосочетание «сердце цветов» и «сердце кукушки», то, очевидно, мы имеем дело с литературным олицетворением, переносом эмоций лирического героя на описываемый объект: печаль по поводу осыпавшихся цветов, грусть и стенания, сходные с голосом кукушки, и т.д. Наряду с этим встречаются и стихотворные примеры, аналогичные предшествующему осмыслению понятия *кокоро*, например:

нацу яма-ни

наку хототогису  
кокоро араба  
моно омоу варэ-ни  
коэ накикасэо

Если б у кукушки, поющей  
(плачущей)

в летних горах,  
было сердце,  
мне, исполненному печали,  
не пришлось бы слышать ее  
поющий голос.

(«Кокинсю», № 145).

Понятие *кокоро*, обозначавшее в период создания «Маньёсю» (и, видимо, до этого) лишь человеческую способность чувствовать, в «Кокинсю» и далее становится литературной метафорой, прилагаемой и к природным объектам, однако последние не наделены собственным *кокоро* с постоянными свойствами, на них переходит состояние человека. Вместе с тем не всякий природный объект может соответствовать любому *кокоро*, для такого соответствия требуются определенные свойства объекта, имеющие литературную обусловленность, вырастающую, по-видимому, из архаических представлений и наблюдений (типа «кукушка» — посланец, связующий с миром мертвых; до срока осыпавшиеся цветы — буддийский символ бренности, в архаическом сознании — предвестие плохого урожая, распространения эпидемий и т.п.). Гармоническое сочетание этих факторов должно было обеспечить правильное и глубокое *кокоро* стихотворения, объективирующее психологическое состояние человека. Иными словами, *кокоро* мыслилось, по-видимому, как та основополагающая субстанция человеческого «я», которая взаимодействует с окружающим миром, находясь в сложном соотношении с *тама*, и обретается при этом в феноменальном ряду, в сцеплении с соответствующими явлениями природы и существа.

Таким образом, если *тама* является объектом ритуала, то *кокоро* — его действующий субъект, поэтому *кокоро* стихотворения — это выражение индивидуальной воли субъекта, обра-

ценное вначале к богам, а затем к окружающему миру, к другому субъекту и т.д. Отсюда — сложности в выборе вокально-декламационной манеры (т.е. в определении *кокоро*) чужих или давних стихотворений. *Кокоро*, наследуя ритуалу, задает правила мелодико-интонационного строя стиха, однако со временем эти правила забываются, становятся неочевидными. Так, в трактате императора Дзюнтoku «Якумо мисё» («Императорский сборник восьми облаков», начало XIII в.) указывается: «В „Манъёсю“ и „Кокинсю“ есть много таких *танка* — их сердце глубоко, но понять его трудно. Бывает, их читают в загадочном стиле (*надзо-надзо тай-ни ёмэру*), бывает — нарочито подчеркивая глубину сердца. Правильное истолкование тоже требует глубины сердца, но иного стиля» [Нихон кагаку тайкэй, 1956, т.3, с.80].

Из этой выдержки снова следует существенное свойство *кокоро*, выявляемое через связь с омонимической загадкой типа *надзо*. Само загадывание этой загадки именуется *надзо-о какэру* (ср. *какэкотоба*), разгадка формулируется с помощью слова «*кокоро*»: «*соно кокоро ва...*».

Понятие *кокоро* в загадке так или иначе предлагает разъяснение омонимического приема, указывает тот звуковой стержень, на который крепятся оба смысловых плана. В сфере средневековых загадок этот термин используется исключительно в омонимических загадках, однако более раннее его применение было, по-видимому, иным.

Ведь *кокоро* прежде всего — важнейшая категория средневековой поэтики, о «сердце» пятистишия толкуют почти все авторы трактатов, посвященных искусству *вака*, не раз оно упоминается и в других средневековых текстах, при этом, несмотря на его принципиальность для истории японской поэзии, это понятие допускает множество разных, не отменяющих друг друга интерпретаций.

Можно предположить еще один взгляд на проблему *кокоро*, исходя из его значений, восстанавливающихся из ритуально-мифологических текстов. Задаваясь вопросом о возможных исторических истоках этого понятия и закономерностях его перехода в литературную сферу, обратимся к ритуальным контекстам слова *кокоро*. В одном из наиболее древних из корпуса молитвословий *норито*, обращенных к синтоистским богам, говорится:

Говорю перед царственными богами,  
 коим хвалу возносят в Тацута.  
 Внуку божественному, что в Сикисима  
 великой страной восьми островов правил,  
 не посылали боги  
 долгую трапезу, многую трапезу,

начиная с пяти знаков полевых,  
 чтоб зарумяниться, как глина красная.  
 И того, что Сокровище Поднебесной великое возделывает,  
 вплоть до стебелька травинки малой.  
 И не год, и не два —  
 лет множество все только портилось.  
 Повелел тогда государь:  
 пусть сто ведунов ворожат на вещах для гадания,  
 чтобы вышло на явь, какого тут бога сердце.  
 Ворожили ведуны, ворожили  
 и сказали, что сердце бога того все не явлено.  
 Услыхал про то божественный внук и поведал:  
 «Были хвалы вознесены ко всем божествам,  
 и в храмах Неба, и в храмах Земли,  
 никого не забывая, никого не опуская,  
 что же вы за боги такие, что не даруете, а портите  
 все то, что Сокровище великое Поднебесной  
 возделывая, возделывает.  
 Сердце свое явите!»  
 Такое заклятие он произнес.

Это — первый фрагмент *норито*, которое читается перед богами ветра в храме Тацута, излагающий мифологический прецедент, в результате которого был воздвигнут храм для приношений богам ветра в соответствии с их наставлениями.

Из этой цитаты можно сделать заключение, что сердце (воля, желание) божества составляло тайну, которую узнавали с помощью обрядов, гаданий, ворожбы, или же она (в других случаях) могла раскрыться в сновидении. Притом сердце бога представляло собой именно то знание, посредством которого восстанавливалась распавшаяся связь событий, связь человеческого и сверхбыденного миров, возрождался нормальный ход ритуальной и хозяйственной деятельности.

Аналогично этому и в загадке функция *кокоро* заключалась в актуализации связи двух сфер развертывания текста, определении сокровенной или сокрытой сути сопряжения двух разных смысловых образований.

Если же вернуться к песенно-поэтической деятельности, то здесь понятие *кокоро* отнюдь не было редуцировано к ключевым словам, разъясняющим суть омонимической метафоры или соединяющим космологическую и личную части в двусоставной композиции *танка*. Оно по-прежнему, и в условиях развитой поэтики, отражало некоторую смысловую целостность как таковую, возможно связанную с принадлежностью к классу песен, группирующихся вокруг определенного ритуала (или, на более поздних этапах, поэтологической с ним соотносимостью).

Видимо, *кокоро* было фактором, определяющим наряду с тематикой определенный музыкальный тип исполнения *танка*,

возможно связанный с выбором лада, или же ритма, или мелодического типа.

По-видимому, тема стихотворения, прежде всего понимаемая как четыре сезона, любовь и путешествия, задавала некий общий характер музыкального исполнения стиха, внутри же этих подгрупп более частное деление управлялось понятием *кокоро*, т.е. индивидуальным устремлением конкретного пятистишия, связанным с конкретной лирической ситуацией. Т.е. выбор автором или выявление исполнителем того или иного *кокоро* стиха задает и вид музыкального ореола, последний же, в свою очередь, по-видимому, коррелирует со следами магической ориентированности текста. Быть может, на каком-то этапе *кокоро*, определяющее музыкальный тип песни, еще связывалось с определенным божеством.

Другими словами эту мысль можно высказать следующим образом: в загадке *кокоро* служит посредником между двумя омонимическими рядами, в поэзии же — полем, где осуществляется взаимодействие между персоной автора и тематикой стиха (понимаемой в крупном масштабе, типа «любовь» или «странствия») или между конкретно-лирической эмоцией и космологическим описанием, только это поле не выражается в конкретных лирических отрезках стиха, как таковое оно не подлежит вербализации, а составляет своего рода среду, определяющую музыкальный регистр и семантическую принадлежность *вака*, коррелирующие, в свою очередь, с общим ритуальным классом текста.

## Слово и вещь

Под избранным углом зрения особую роль приобретает отношение к вещи в ритуале и мифе, поскольку оно затем в трансформированном виде переходит в раннюю литературную поэзию. В архаическом мире, как известно, качества неотчуждаемы от вещей, по выражению Ю.М.Лотмана, «предикатом вещи служит другая вещь».

Тексты свидетельствуют, что эта черта была в некотором смысле мировоззренческой и поэтологической доминантой. Словарь конкретных понятий не служил задачам выражения отвлеченного, абстрактного, с его помощью устанавливались омонимические либо синонимические отношения между вещами, при этом отсутствовала или почти отсутствовала тенденция придать вещи знаковый или, иначе говоря, символический характер, поскольку вещьность и символичность оказывались тождественны,

будучи принципиально неразличаемы. Это, как нам кажется, очень важно для понимания ранней поэтики японского стиха, между тем нередко западный читатель или даже современный японский филолог усматривает символ в старояпонском тексте, не отдавая себе отчета, что это, собственно, фантом, появляющийся лишь в процессе модернизированного восприятия архаической метафоры по аналогии с современной. Механизм отождествления, сопоставления и перекрещивания различных понятийных рядов не устанавливали их четкой сакральной иерархии, и дистанция между разными рядами вещей и явлений оказывалась недостаточной для развития символических отношений между ними. Развитию символа в его незамкнутой многозначности препятствовало и отсутствие дуальности, размытость границ сакрального и профанного, а символ, по-видимому, непременно должен значительно отличаться от символизируемого явления по уровню сакральной нагруженности. (Нужно оговориться, что это рассуждение относится к наиболее древним слоям японской литературы, старейшим поэтическим текстам «Манъёсю», например, а также характеризует фольклорное состояние японской словесности, влияние которого, впрочем, прослеживается и в поздних образцах классической поэзии, богатых разными видами аллюзий.)

Примечательно в этой связи, что японская поэзия демонстративно подчеркивает тождество слова и вещи. Стихотворение нередко посылалось адресату вместе с какой-нибудь вещью, чаще с веткой или цветком, и их названия служили основой построения омонимического тропа или указывали на элемент природного ряда, с которым в данном стихотворном послании отождествляет себя адресант.

Возьмем, например, фрагмент «Ямато-моногатари» (середина X в.):

«Она уже есть ничего не могла, все слезы лила, заболела и только о нем помышляла. И вот, отломив обсыпанную снегом ветку сосны, росшей пред дворцом Сокёдэн, она так сложила:

Кону хито-во	Того, кто не приходит,
Мацу-но ха-ни фуру	Ожидая, старею:
Сираюки-но	И, [как] белый снег
Киз косо кахэрэ	Таёт, [скончаюсь]
Авану омохи-ни	От любви, не встретившись [с тобой].

Так говорилось в послании. Ни за что только не отряхивай этот снег, — твердила она посыльному, и тот отнес все это принцу».

В этой *танка мацу-но ха* — листья, иглы сосен, но *мацу* еще и «ждать», *фуру* — «падать» (о снеге) и «стареть», «проводить

дни», *киэ* — «таять» (о снеге) и «умирать», *хи* в слове *омохи* «любовь» значит еще «огонь», от которого тает снег, т.е. все стихотворение, будучи уже вполне литературным, авторским произведением, выражает если не архаическую тождественность, то метафорическую соположенность различных рядов, при этом автор стиха стремится увеличить магическую силу поэтического слова, дублируя один из слоев этого стихотворения — загадки с помощью загадываемой вещи.

Для японцев, как и для других народов в сходной фазе движения культуры, слово было равнозначно вещи, и акт номинации приравнивался к деянию, из чего вытекает особая роль слова в ритуальной поэзии. Однако если в индоевропейских языках, зафиксировавших память об архаическом состоянии культуры, «слово» и «вещь» нередко обнаруживают происхождение от одного корня, то в японском языке на основе омонимии отождествились «слово» и «деяние». Из истории лингвистических учений в Японии мы знаем, что классификации слов по смыслу проводились уже в раннем средневековье — при этом выделялись слова, обозначающие растения, животных, явления природы и т.п., т.е. классифицировались лишь имена. В середине XIII в. один из Фудзивара разбил все слова на две группы — *моно-но на*, т.е. имена вещей, и *кото* — слова, под которыми понималась вся непредметная лексика. При этом слово *кото* — «действие» также включает коннотации «вещь», «предмет». Все же *моно*, обозначающее предмет или существо, имело особый смысл. В ранней японской поэзии оно употребляется в тех же случаях, что *кокоро* — сердце, суть, сердцевина, *ура* — изнанка, сокровенная часть (ср. *уранау* — «гадать»). В «Манъёсю» в одиннадцати случаях встречается иероглиф, читающийся как *они* — «дух», «демон», манъёганой же справа к нему подписывается чтение *моно*. *Моно* — это сокровенное ядро вещи, ее дух, а в понятие *кото* вкладываются значения «событие», «причина», «связь», т.е. это функциональный, меняющийся, подвижный слой вещи, вступающий в отношения с другими, можно сказать акциденция понятия *моно*.

Омонимичное этому *кото*, означающее «слово», «речь», по видимому, нельзя считать обособившейся областью полисемии некоторого древнего слова *кото*, включающего понятия и делания, и говорения. По некоторым лингвистическим данным, *кото* «деяние» связано с праалтайским корнем, а *кото* «речь» с австронезийским субстратом. Тем не менее омонимические механизмы языка и мышления срабатывают таким образом, что оба *кото* сближаются и по смыслу и начинают обмениваться некоторыми из значений, восстанавливая ритуальное единство речи и деяния.

Отметим важную черту — несмотря на влияние даосского мировоззрения и иных течений древнекитайской философии, несмотря на учреждение по китайскому образцу палаты Онъёрё, занимающейся гадательной практикой *инь-ян*, для японской модели мира оказывается не столь существен, как для Китая, нумерологический мистицизм, во всяком случае, числовая модель мира не получает концептуальной разработки и, судя по разным поэтическим текстам, не находит явного и сознательного выражения в конкретно-чувственном, предметном модусе японского мировосприятия.

Китайское *Дао* как абстрактное понятие, в частности предшествующее числовому ряду, видимо, не было воспринято японцами в его философско-агностическом аспекте, а разрабатывалось в магических целях, кроме того, судя по литературным памятникам, воспринималось по преимуществу в социально-этическом аспекте. Отсутствие в ранних поэтических текстах концептуально разработанной числовой модели как некоей верхней ступени символической абстракции оказывается до какой-то степени понятным, — подобно тому как японские божества *ками* до складывания страны в единую государственную общность не были организованы в строгую иерархию, так равноправны были и феномены, составляющие космос древнего японца.

Целостность архаического японского космоса и равноправие его частей относятся к числу определяющих черт японской культуры, удержавшихся донныне и находящихся выражение не только в различных видах искусств, но и в технологических формах, и в особенностях процессов социокультурной адаптации.

Примечательно отражение этой черты — равноправия частей — в языковых категориях. Говоря о категории эргативности в современном японском языке, исследователь пишет: «Для японского имени не существенно противоположение единичности и множественности. Японское имя — это то слово, в котором отражено единство целого и части, т.е. то понимание целого и части, которое характерно для эргативного строя. Любопытно, как это господствующее отношение поглощает все другие отношения, развивающиеся в языке, буквально губит их, не дает им развиваться» [Холодович, 1979, с.185]. Эта морфологическая беспомощность японского имени выразить отношения единицы и множества ярко свидетельствует о спадах переживания первобытного паратаксиса целого и части. «Оригинальность японской конструкции, несомненно выражающей традиционные свойства мироотношения, в том, что для устранения паратаксиса используются два именительных, создающих видимость двух субъектов» [Холодович, 1979, с.210].

Такое гипостазирование вещей и даже их частей, видимо, особо маркировалось ранней японской культурой и играло, возможно, большую роль, чем в других культурах, находящихся на сходном этапе развития.

Таким образом, можно сказать, что средством, необходимым для классификации и упорядочивания космоса, становится сам этот космос, а не поиски надмирных абстракций, организация и исчисление одного классифицирующего ряда становятся возможными при помощи и на основе сопоставления с другими в ритуале и мифе.

Итак, японской культуре в целом, как свидетельствуют культурологи, даже относительно периода ее новой истории, в общем не свойственно стремление к абстрагированию, а напротив, характерно отношение к предметному ряду как к сущностному, когда вещь и ее смысл концептуально не разведены. При этом возможно, что число как некий семиотический предел в условиях этой традиционной культуры с ее приверженностью феноменальной вещи на этапе мифологического мировоззрения не становится универсальным средством, организующим соотношения различных классифицирующих рядов и снимающим их антиномии. Разумеется, ряд ступеней абстракции тем не менее был достигнут и в рамках архаического мировоззрения.

Организация и гармонизация мира посредством *танка* происходит на основе асимметричного ритма 5—7, в котором, вероятно, сокрыто глубокое космологическое значение. Возьмем, например, песни *нагаута* (*тёка*, «длинные песни»), представляющие собой стиховые формы более протяженные, чем пятистишия, и более свободные с точки зрения чередования синлабических групп. В трактате «Вака ироха» («Азбука поэзии») утверждается связь ритма *нагаута* с тайным и явным смыслом стиха: так, чередование групп по 5—7—5 слогов предполагает переживание *мудзё* — буддийского концепта бренности бытия. 5—7 — испрашивание благоволения божеств ками.

Тем более допустимо предполагать, что и в древней и ранней классической *вака* происходит своего рода пересчет одних космологических рядов на другие с целью классификации и гармонизации мира, разметка одних явлений с помощью других, чьи числовые или иные абстрактно-символические характеристики еще не способны, отчуждаясь от вещей, существовать и действовать обособленно.

Необходимо уточнить, что речь не идет о неких уникальных и специфических свойствах японской архаики, либо об отсутствии каких-то признаков, общих для всех традиционных культур; однако для целей данного исследования существенным представляется установление степени важности того или иного



элемента для конкретной культуры, выявление преимущественной значимости одних и пониженной роли других. Без сомнения, числовая символика занимала определенное место в архаическом мировоззрении и отражалась в ритуале, и почти не разработанная в научной литературе нумерологическая проблематика нуждается в детальном изучении. Однако есть основания полагать, что среди главных регуляторов и классификаторов архаического мира ведущую роль играли не числовые механизмы, — некоторые их задачи возлагались на природные и предметные ряды.

На определенном этапе слово и музыка расходятся в японском ритуале, но не порождают при этом такой мифологической значимой числовой модели, которая сохранила бы явственное выражение в поэзии. Глагол ёму («читать») долгое время служит и для обозначения понятий «петь», «читать нараспев, вслух», «слагать, сочинять» — такое явление часто встречается в культурах после принятия письменности. (Кстати говоря, применительно к созданию стихов по-китайски (*канси*) глагол ёму не употреблялся, использовался другой иероглиф.) Но этот же глагол ёму долгое время употреблялся и в значении «считать», что явствует, например, из этимологии имени лунного божества Цукиёми — счет лун, «месяцев», а также из употребления этого слова в «Кодзики» — легенда о зайце, считающем крокодилов. Вероятно, некогда глаголы ёму и *нору* были синонимами, *нору* употреблялось в молитвословиях *норито* со значением «говорить», «называть», «молиться», «волхвовать»; ёму же, исходя из чередования в основе древнего глагола согласных *м* и *б*, также значило «звать» (*ёбу*). Со временем между ними, по-видимому, возникло определенное различие: *нору* служило прежде всего целям ритуального призывания божества, магического называния его имени, ёму же, видимо, стало относиться к процедуре космологического описания, включая и задачи исчисления.

В свете этого рассуждения о значении понятия ёму как упорядочивающей и расчисляющей процедуры иначе предстает факт существования и функционирования ранней японской поэзии *танка*. Сочинение и исполнение *танка* называлось именно ёму, т.е. и семантика глагола подтверждает, что *танка* — это часть космологической деятельности, классифицирующей мир и устанавливающей соответствия между человеком, совершающим ёму, и объектом этого действия. *Ута-о ёму* — «сложить», «исполнить танка» — можно понимать и как «просчитать песню», «упорядочить нечто с помощью песни».

Организация и гармонизация мира посредством *танка* происходит на основе асимметричного ритма 5—7, в котором, веро-

ятно, сокрыто невыясненное, но глубокое космологическое значение. Если решиться на каламбур, исходя из полисемии ёму — «слагать *танка*» и «считать», то можно сказать, что в поэзии происходит пересчет одних космологических рядов на другие с целью классификации и гармонизации мира, разметка одних явлений с помощью других, чьи числовые или какие-либо другие абстрактные характеристики еще не способны, отчуждаясь от вещей, существовать и действовать обособленно.

Само исполнение *танка* оказывается ритуальным актом, призванным установить целостность мира в единстве человеческого и природного, обеспечить взаимообмен их свойствами. На уровне поэтики это можно, в частности, описать следующим образом: в каждой *танка* наличествуют оба эти ряда, связанные каноническими приемами, осуществляющими подключение одного ряда к другому, — *дзё*, *макуракота*, *утамакура*, *какэкота* и др.

Таким образом, набор приемов традиционной поэтики *танка* (и отчасти *нагаута*) можно интерпретировать как систему узлов и скрещений различных космологических рядов, обеспечивающую единство картины мира и распределение значимостей и их соответствий между рядами и их отдельными членами.

Несмотря на определенное равноправие различных предметных и понятийных рядов в рамках циклического природного времени, задачи космологической классификации естественным образом решались с помощью прежде всего сезонных растений и животных. Аграрная ориентация хозяйственной деятельности вкупе с климатическими, географическими, почвенными и, не в последнюю очередь, историческими особенностями развития островов привела к тому, что Япония, подобно некоторым другим земледельческим государствам, стала определяться как «цветочная культура». В пользу того, что именно ряды растений и животных преимущественно избирались для классификации времени по сезонам, говорит и то обстоятельство, что в этих целях не использовалось прямое упоминание месяца года или холода, жары, ураганов и т.п. Растения и животные, как ничто другое, служили постоянным посредником между человеком и циклическим временем, выполняя роль как связующих, так и классифицирующих знаков. (В качестве реликта этого явления в наши дни можно рассматривать, например, использование в японских гостиницах вместо номеров комнат изображение на двери того или иного цветка.)

Соотнесенность рядов при растении-посреднике часто отчетливо выражена в двухчастной композиции *танка*: в первой части представлены природные ряды, или ряды объектов, во второй, нередко более краткой, — персонально-человеческие, и

последние оказываются следствием и редукцией первых — вычленяемой из них частью, подобно второму, более частному и конкретному подлежащему японского предложения, следующему за первым, обозначающим общую тему высказывания.

Рассмотрим, например, стихотворение из поэтической антологии «Манъёсю», содержащее, видимо, древнейший поэтический прием — зачин *утамакура* («песенное изголовье»), представляющий собой священный топоним:

миморо-но  
ками-но камусуги  
имэ-ни да ни  
миму то сурэдомо  
инэну ё дзо ооки

В Миморо  
божественные криптомерии богов  
хоть во сне  
(хотел) увидеть, — но  
уж много ночей не сплю.

Это песня-плач, сложенная в конце VII в. принцем Такэти по поводу кончины сестры, имеет прежде всего ритуальный смысл. Миморо (Мимуро) — синтоистский храм, вокруг которого обычно росла роща священных деревьев — в связи с культом деревьев понятия кумирни, усыпальницы и леса были, вероятно, некогда тождественны. Во время синтоистских мистерий божества *ками*, в том числе дух умершего, нередко призывались в дерево и дерево становилось и самим *ками*, и его обиталищем. *Танка* выражает пожелание увидеть покойную хотя бы во сне, в виде *ками*, спускающегося в дерево; таким образом, в нем содержится заклинание-призыв, при этом первые две строки *танка* — распространенный аккумулятив — лишены синтаксического оформления и выступают как разновидность номинатива, представляя природный ряд, остальные три выражают лирическое и персональное в *танка*, связанное с концепцией Миморо. Криптомерии выступают здесь в качестве мотива-связующего.

Как уже говорилось, вегетативный ряд среди классифицирующих космологических рядов в ранней японской поэзии занимает особое место прежде всего по употребительности и распространенности. По-видимому, для ранней фазы японской культуры растениям приписывалось столь важное космологическое и ритуальное значение, что они, как ничто другое, были пригодны для разметки, например времени и пространства, организации социального мира и многого другого.

Так, по подсчетам Мацуда Осаму, из 4500 стихотворений «Манъёсю» одна треть, т.е. 1548 стихов, содержат фитонимы, общим счетом около 150 разновидностей. При этом наиболее частыми оказываются кустарник *хаги*, слива и ива [Мацуда, 1976, с.154—155].

Еще в мифологических сводах указывалось, что до сошествия на землю божественного потомка Ниниги-но микото трава

и деревья владели даром речи, в одном из молитвословий норито говорится, что «в этой стране даже корни скал, пни деревьев, пена синей воды говорят слова». Первые свидетельства распространения фитомантики встречаются в материальной культуре эпохи позднего Дзёмон. Современные этнографические исследования также дают обширный материал по фитомантике в хозяйственной деятельности различных групп населения, связанных с рыболовством и земледелием. Среди них есть указания на сроки лова или земледельческих работ в зависимости от зацветания деревьев, различные предметы, связанные с годовым растительным циклом. Например, как зацветет *нэкоянаги*, на удочку пойдет речная рыба, когда цветет *мансаку*, в силки попадает фазан, цветение *асэби* — к удачной охоте. Начало цветения магнолии *кобус* в ряде мест указывает на пору первой вспашки, кое-где — время посева (поэтому такую магнолию называют *сакура*, т.е. «священная майская обитель» божества риса, или *тауэдзакура*, т.е. «сакура посева»).

Растения в ранней поэзии служили выражением самых разных идей и концепций.

В частности, они были способны служить чем-то вроде языковых табу и эвфемизмов.

Например, *окибэ-ни ва фукамиру тори урами-ни ва нанорисо кару* — «у берега беру водоросли „глубоко видеть“, в бухте срезаю траву „не говори имя“». И далее: *фукамиру-но мимаку хосикэдо, нанорисо-но оно-га на осими* — «хочу видеть [глубоко], как эти водоросли, на берегу свое имя, как эта трава» («Манъёсю», № 946). Или же: *вата-но соко окицу тамамо-но нанорисо-но хана имо-то варэ то како-ниси ари-то нанорисо-но хана* — «О цветок травы „не говори имя“, о водоросли на дне моря, цветок, не говори имен пришедших сюда — моего и моей возлюбленной» («Манъёсю», № 1290, сходные песни № 1930 и др.). Очевидно, что эти песни связаны с табуированием имен, своего рода оберегом от злых духов. Табуирование имени ярко представлено в указах *сэммё*, где император обозначался по местоположению дворца — «государь, ведающий Поднебесной во дворце Окамото в Такэти», и т.п. Это явление сохранилось в языке до сих пор, и нынче в семье мать называет сына не по имени, а «старшим братом», себя «мамой» и т.д. Во времена Нара назвать свое имя означало дать согласие на брак и социализацию отношений. Существует и название травы «скажи имя», как, например, в стихотворении «Манъёсю», где поэтическая идея выражена, пожалуй, парадоксально — отказ назвать траву под названием «назови имя»: *ватацуми-но оки-ни оитару наванори-но на ва санэ нэрадзи кои ва синутомо* —

«пусть умру от любви, но не назову имя водорослей / „скажи имя“, растущих в равнине владыки моря».

В связи с растениями «не говори имя» и «скажи имя» примечательно еще одно обстоятельство — употребление в их названиях глагола *нору* — «говорить», «молиться», «заклинать». *Нори* — это часть слова *норито* и *микотонори* (*сэмме*). Отсюда — особая значимость этого оборота речи, связанного с магической функцией архаической номинации.

По-видимому, названия трав *нанорисо* и *наванори* связаны и с общей концепцией отождествления растения со словом, ведь и сами по себе слова — это «листья» (*кото-но ха*). Идея тождественности слов и растений или их частей ярко выражена в таком, например, стихотворении:

коно хана-но  
хито э-но ути ни  
момокуса-но  
кото со коморэру  
оборока-ни суна

В одной ветви  
этих цветов  
кроются слова  
сотни видов —  
не пренебрегай этим.  
(«Манъёсю», № 1456)

Кстати говоря, *момокуса* («сотня видов») буквально означает «сотня трав».

Любопытно также и стихотворение Яманоз Окура, составленное только из названий семи осенних трав.

По-видимому, уже с начала VII в. официально существовал ритуал сезонного сбора трав, и, хотя его формирование проходило под влиянием корейской и китайской фармакологии и китайских травников, его истоки, вероятно, могут быть отнесены в более раннюю эпоху. Ритуальный сбор (и приготовление) похлебки из семи весенних или осенних трав должен был обеспечить собирателю здоровье и благополучие в грядущем отрезке сезонного цикла. Названия этих растений в стихотворении Яманоз Окура оказываются настолько самодостаточны, что, можно сказать, означаящее здесь слово совпадает с означаемым; это литературная стилизация магической номинации, впоследствии, вероятно, воспринимаемая как своеобразная цветочная глоссолалия:

хаги-но хана  
обана кудзубана  
надэсико-но хана  
оминаэси  
мата фудзибакама  
асагао-но хана

Это стихотворение приходится оставлять без перевода, так как, если не прибегать к латинским названиям растений, перевести в нем можно разве только союз «и» (*мата*).

Продолжая эту же тему, находим примеры отождествления трав и растений с разными видами психической и мыслительной деятельности человека: *омохигуса* — «любящая трава» («Манъёсю», № 2270), *никогуса* — «улыбающаяся трава» (№ 2762), *васурэгуса* — «забывающая трава» (№ 3059, 3060, 3062) и т.д.

Скажем, равно наделенным тайным знанием может оказаться человек и соответствующий ему элемент флорального ряда. Известно, например, что во время обряда призывания предков *ками* может спуститься в дерево из священной рощи. При отождествлении кроны дерева с возлюбленной магические свойства деревьев, — например, знание о сокровенном — передаются и девушке:

Вага ситагокоро  
ко-но ха сиураму

Листья дерева, верно, знают  
Потаенное в моем сердце.

(«Манъёсю», № 1304)

Это стихотворение восходит, вероятно, к любовному заговору, имеющему целью передачу знания от духа дерева к человеку, потом заговор переосмысливается в чисто литературной сфере, рождая поэтический образ, в котором, однако, дистанция между разными рядами, природным и человеческим, по-прежнему оказывается недостаточной для развития символических отношений между ними, и в этой, по сути, литературной метафоре вполне ощутимы следы архаической процедуры, устанавливающей не сходство, а тождество разных явлений.

Растения как космологические интерпретаторы отличаются по признакам и роли от ряда животных в японской поэзии. Наименования, подобные *наванори* и *нанорисо*, практически не встречаются в зоонимах, что свидетельствует об особой функции растений и фитонимов в ритуально-магической практике и об их повышенной космологической содержательности. Может быть, не будет ошибкой сказать, что растения коррелируют по преимуществу с антропологической — социальной, половозрастной и т.п. — классификацией, а животные, в мифах выступающие как *камидзукаи* — посланцы богов, в поэзии наделяются способностями, по разным причинам временно отсутствующими у автора стиха: передавать вести, передвигаться в пространстве (птицы), вслух выражать чувства (олень, кукушка). Заимствуя лингвистическую параллель, скажем, что растения скорее выражают понятие имени, а животные — предиката, что также объясняет преимущественное использование ряда растений для космологического описания.

Наиболее общим и поэтому сравнительно широким значением в функции имени наделяется понятие травы, листы, цветка вообще. Оно передает комплексы, связанные с социаль-

ными градациями (например, *вакакуса*, летняя трава, молодая трава — жена, *фурукуса* — прежняя жена), человечеством (*аохитокуса* — зеленая человеческая трава), и часто ассоциируется с такими заменителями понятия человека, как жилище, в том числе временное, его отдельные части, и, шире, селение, город. Если взять город в целом, то наиболее распространенная атрибуция столицы Нара — *ао-ни ёси* — хороша в зелени, иногда это определение детализируется, и город представляется как развернутая метафора растительного цветения. Например:

ао-ни ёси  
нара-но мия-ко ва  
саку хана-но  
ниои-но готоку  
има сакаринари

Прекрасная в зелени  
Столица Нара  
Подобна аромату  
Расцветшего цветка,  
Сейчас в расцвете.  
(«Манъёсю», № 328)

Известно, что травы нередко служат обозначением временного приюта, ночлега в пути — *кусамакура* «подушка из травы» («Манъёсю», № 5, 142, 415 и др.). Здесь интересно указать, что в связи с временным ночлегом в текстах отмечается невольное пригибание растений к земле или ветвей по дороге, например: «идешь, сгибая *хиноки*, коренящиеся в скалах» («Манъёсю», № 45), — речь идет о священных деревьях, посвященных боже-ству солнца и растущих из скал, связанных с понятием вечности и прочности. В том же стихотворении говорится: «располага-ешься на ночлег в пути, с подушкой из трав, пригнув траву *сусуки* и низкий *бамбук*». Возможно, что такие *loci соштини* передают архаический запрет на порчу священных растений для предотвращения опасности со стороны злых духов во время путешествия. Следы этого запрета прослеживаются в ряде стихотворений, например: «не срывай траву у храма Кусэ в Ямасиро» («Манъёсю», № 1286), или: «не срезай на полях траву девы, пребывающей на небесах, — к черным, как раковины *мина*, волосам прилипнет скверна» («Манъёсю», № 1377).

Отождествление жены, возлюбленной с травой в соединении с архаическим запретом на порчу растений приводит, например, к созданию такого многослойного образа, рождающегося, должно быть, на сломе архаических представлений:

кими-ни нитару  
куса то миси ёри  
вага симэси  
нояма-но асадзи  
хито на карисонэ

На тебя похожую  
Траву увидел.  
И мелкие травы на полях и в горах,  
Что обязаны моей веревкой,  
Чужим не позволяю срезать.

(«Манъёсю», № 1347)

Здесь, вероятно, *симэси нояма* — обозначенные веревкой участки поля и леса — уже отмечают не священные территории,

а просто личную собственность. Сходные *танка*, передающие запрет на порчу растений, связанный с посягательством на супругу, — «Маньёсю», № 1336, 1337 и др.

К песням-запретам на порчу растений примыкают тексты заклинительного характера, связанные с путешествием, например:

Кусакагэ-но Анона юкаму то Хариси мити	Если отправлюсь в Ано, Укрытое в травах, Пусть дорога будет расчищена (распахана).
Ано ва юкадзутэ Аракусадатину	Если не отправлюсь в Ано, встанут густые травы. (№ 3447)

Другой пример того же рода:

Оонодзи ва Сигэджи моримити Сигэку томо Кими си тооваба Мити ва хиракэму	Путь в Ооно Весь зарос, Как заросший путь, лесной путь. Но если ты им пойдешь, Пусть откроется дорога. (№ 3881)
--	--

Возможно, тексты этого рода сродни заклинанию, которое в одном из мифов «Кодзики» произносит мышь, застигнутая в поле пожаром: *ути ва хора-хора, то ва субу-субу*, т.е. «пусть внутри будет широко, а вне — узко».

Иной характер носит следующая песня-заклинание:

Мелкие бамбук и трава сусуки,  
Растущие по дороге,  
Которой хожу я к милой...  
Если отправлюсь я к ней —  
Пригнитесь! Пригнитесь, равнина с мелким бамбуком!

На материале «Маньёсю» вполне явственно можно проследить и функцию растений в исчислении ритуального и бытового времени.

Вехами, устанавливающими жизненные сроки, часто служат метаморфозы растений.

Рассмотрим, например, такие стихотворения: «буду ждать тебя, даже если пройдет время веточек дуба на горах» («Маньёсю», № 3493), «с тобой проводить ночи, пока не появятся алые листья на молодом клене на горе Комоти» (№ 3495), «давно уж ты ушел (т.е. скончался), и молодые деревья в Сима по дороге в Нара совсем одряхлели» (№ 867) — примечательно, что для выражения старости деревьев здесь употреблено выражение *камусаби-никэру* — «покрылись божественной патиной». Срок жизни человеческой приравнивается к срокам жизни и



переменам разных природных явлений — «должно быть, опали лепестки *афути*, на которые милая смотрела» (№ 767 — плач об умершей жене), многие *танка* выражают краткость человеческой жизни с помощью осыпающихся цветов вишни — впоследствии этот образ был насыщен буддийским переживанием бренности бытия — *мудзэ*. Общеизвестно также, что долголетие обозначалось сосной, сверхдолголетие — скалой.

Примечательно, что существуют названия растений (которые теперь уже не атрибутируются ботаниками), в которых запечатлено обозначение необозримо длинных отрезков времени, например: «отец и мать, живите сто веков, как трава „сто веков“ за вашим жилищем» (№ 1426) или «приходи ко мне всегда-всегда, как „всегда-трава“ на реке» (№ 1931). Многие из растений, входящих в поэтическую номенклатуру, являются водорослями, и часто рядом с ними упоминается море, река и слово *соко* — «дно», «низ», «предел во всех направлениях». Ряд японских авторов полагает, что этимологически *соко* сродни *токо* в названии Токоё — вечный мир, мир по ту сторону моря, на краю света, наделенный особыми свойствами и населенный предками и божествами. Водоросли, растущие на дне, сокрытые от взора, связывались, возможно, с понятием невидимого и нездешнего, т.е. с иным, потусторонним миром. Здесь же стоит упомянуть еще об одном мире — обиталище мертвых *Нэ-но куни*, «стране корней», — отсюда прослеживается связь растений с миром мертвых посредством корней.

Связь же с миром живых осуществляется на основе отождествления вегетационных процессов с этапами жизни человека как в плане внешнего уподобления, так и хронологически.

С растениями, собственно, связана и легенда, объясняющая причины смертности человека. Согласно мифам, божественный потомок *Ниниги-но микото* из двух дочерей бога *Ооямацуми-но ками* выбирает в жены прекрасную *Ко-но хана-но сакуя-химэ* — Деву, цветущую, как цветы деревьев, и отвергает уродливую *Иванага-химэ* — Деву-Скалу. Тогда бог объявляет, что жизнь их потомков будет цвести, как цвет на деревьях, но не продлится долго, как скала. Из этой легенды также следует особая важность ряда растений для исчисления человеческой жизни и установления ее закономерностей. Помимо того, она тоже отчасти объясняет связь растений с миром смерти и мертвых (через *Хана-но сакуя-химэ*). Отсюда же следует и предпочтение в синтоистском ритуале вечнозеленых деревьев — *сакаки*, *хиноки*, *суги* и переход быстровянущих цветов в основном в буддийские церемонии, так как со временем похоронная обрядность была полностью доверена буддизму. Растения поэтому часто выступают носителями тайного знания о невидимом мире, —

например, если зажечь ветки бадьяна, то по направлению дыма узнаешь, в какой стороне находится путешественник или где искать труп утонувшего.

Значение растений и скал (камней) для организации и стабилизации человеческого времени и пространства подкрепляется, в частности, сохранившимися мифами на острове Окиноэрабудзима (архипелаг Амами около Кюсю), повествующими, что в древние времена остров был до такой степени неустойчив, что если наступить на его край, то этот край погружался в воду, а другой поднимался. Тогда создатель острова, божество Симакода-Куникода, посоветовавшись с небесным божеством, укрепил его, поместив на восточном побережье черный камень, а на западном — белый [Хана то нихон бунка, 1971, с.4].

«Синтоистские хроники Рюкю» (Рюкю синтоки), составленные в XVII в., содержат легенду о том, как в начале Рюкю был необитаем, и на Окинаву спустились с неба мужчина и женщина — Синэрику и Амамику. Остров тогда был мал, его носило по волнам, но им удалось закрепить его, насадив деревья и все остальные растения.

Особая космологическая отмеченность растений и животных, закрепившаяся в культуре вплоть до позднего времени, вероятно, способна объяснить и такой поэтологический факт, как обязательное обозначение времени (сезона) в поэзии *хайку* с помощью сезонных слов, связанных с явлениями природы и прежде всего растениями и животными, при этом оказывается необязательным прямое упоминание времени года. Это явление, под влиянием буддийской метафизики и практики выросшее в так называемую суггестивность японской поэзии, вероятно, тесно связано с теми классифицирующими и расчисляющими функциями природного ряда, которые были так существенны на этапе становления традиционной культуры, и в некотором смысле — можно сказать, что ряд растений в архаической поэзии оказывается той областью, где заново сходятся число и слово.

Универсальный тезаурус и перечень сакрально значимых вещей и природных явлений, как выясняется из текстов, можно обнаружить в антологии «Манъёсю» на уровне композиции памятника.

Достаточно легко усмотреть такой каталог мира в разметке антологии, произведенной еще ее древними составителями: здесь воспроизводятся календарные циклы (расположение песен по сезонам) или мифические и квазиисторические события (расположение по легендарным императорам и царедворцам), описание мира (пространственная разметка по провинциям, каталогизация сезонных растений и животных, предметов культурного происхождения) и т.д.

Однако, как нам удалось установить, универсальная классификация и воспроизведение ритуальной целостности мира заложены в «Маньёсю» не только на макроуровне, но и на более мелких композиционных ярусах.

Неожиданные результаты мы получили, рассматривая одиннадцатый и двенадцатый свитки антологии, где содержится по четыре цикла, чередующие песни двух типов: 1) в которых «просто высказываются чувства», 2) в которых «высказываются чувства в сравнении с чем-нибудь». В каждом цикле сохраняется чередование типов 1 и 2, и каждый тип содержит довольно большое число пятистиший.

Исходя из четкого членения песен рассматриваемых циклов на две части — космологическую и персональную, можно определить ключевое слово для каждой песни, являющееся семантическим центром ее первой части, задающей состояние мира на момент создания *вака*. Составив список таких ключевых слов для песен второго типа XII свитка «Маньёсю» (136 песен), мы получили примерно такой «алфавит мира», поражающий своей последовательностью и продуманностью: 1) одежда разного вида и цвета — красная, грубая, простая, шнуры, платья, пояс — лиловый, парчовый и т.д., 2) зеркало, меч, лук, пряжа, яшма, плетень, священные ткани, 3) мост, лодка, 4) солнце, луна, небо, 5) день, вечер, 6) гора, 7) река, водопад, пруд, болото, залив, море, 8) облака, туман, дымка, роса, иней, дождь, 9) скала, 10) сосна, дуб, вишня, камелия и т.д. — 42 *танка* подряд, содержащие названия деревьев, кустарников, цветов, водорослей, 11) яшмовая нить (жизни), 12) шелковичный червь, 13) кулики, цапли, гуси, петухи, вороны, 14) кони, олени, 15) священные цапли в роше-кумирне. Этот список наиболее красноречив, но и в других группах того же типа при опущении некоторых звеньев, добавлении других и пр. заметно явное намерение составителей организовать все эти, в сущности конкретно-лирические, пятистишия в определенную последовательность, построенную, как мы видим, как раз в пренебрежении к непосредственной причине сложения песни.

Это — латентный слой свитка «Маньёсю», предвосхищающий отрефлексированные классификации мира в антологиях позднего средневековья. Одновременно этот слой обнаруживает несомненное сходство с моделью мира, заданной в текстах ритуала.

В трех случаях из четырех группы завершаются пятистишиями, где упоминаются боги, храмы, гадание. В начале приведенного списка перечислены предметы, чаще всего встречающиеся в перечнях жертвоприношений, оглашаемых в *норито*, — одежда, ткани, зеркало, меч, лук. Затем задаются космологиче-

ские координаты мира — небо с его двумя светилами и сменой дня и ночи, верх мироздания; разные виды водоемов как его низ; затем соединяющая их вертикаль — гора и многообразные падающие сверху вниз осадки. Затем следует набор фитонимов и зоонимов, служащий, с одной стороны, более дробной разметке этого пространства-времени между небом и землей, а с другой — напоминающее формулу *норито* — «из того, что в полях растет, — сладкие травы, горькие травы, из того, что в горах живет, — с мягкой шерстью, грубой шерстью, из того, что в Равнине синего моря... до водорослей морских, водорослей прибрежных...», т.е. тоже часть перечня подносимых даров.

Все сказанное позволяет предположить, что в «Манъёсю» можно наблюдать фазу пограничного состояния мировоззрения его носителей — в рамках письменного памятника, на уровне уже развивающейся не без китайского влияния литературной рефлексии воплощаются структуры архаического мифа и ритуала, причем воплощаются на уровне композиции цикла.

### Мифологема взгляда

В «Манъёсю», древнейшей поэтической антологии японцев, содержится такое стихотворение:

Тэрасу хи-о  
ями-ни минаситэ  
наку намида  
коромо нурасицу  
хосу хито наси-ни

Льются слезы мои,  
и светящее солнце  
мне видится тьмой.  
От них промокли одежды,  
но некому их просушить.

В этом пятистишии, как и в некоторых других стихотворениях «Манъёсю», мы встречаемся с особым рода сравнением: здесь солнце уподобляется тьме, в иных случаях цветы — снегу, или пенные морские волны — цветам, слезы — морю и т.п. В средневековых трактатах по поэтике более позднего времени, уже на уровне развитой литературной рефлексии, некоторые сравнения именуется *митатэ* — буквально: «видя (или глядя) ставить». И в самом деле, как явствует из многих примеров, два объекта, становящиеся участниками сравнения, вначале проводятся, так сказать, через инстанцию зрения: там испытывается возможность увидеть один объект как другой, подвергнуть своеобразному преобразению взглядом. Чаще всего такой троп переводят на другие языки по модели «объект А подобен объекту В», между тем как буквально он значит «[некто] видит объект А как объект В», как в приведенном примере: *тэрасу хи-о ями-ни минаситэ* — «глядя, делать светящее солнце темнотой», *хана-то мираму сираюки* — «белый снег, который, верно,

увиду как цветы» («Кокинско», № 6), *ватацууми-то мирураму намида* — «слезы, которые видятся как море» («Ямато-моногатари», № 144).

Каковы же могут быть причины возникновения такой поэтической модели?

Известно, что в древности способ зрительного освоения действительности как преобладающий тип восприятия предопределяет особую роль взгляда и зрения в культовой сфере и формирует их специфическое назначение в области магии, гадания, чародейства. Трансформация мифологемы «видения» применительно к японской культуре может быть прослежена на разных уровнях и во многих сферах духовно-практической деятельности; здесь мы ограничиваемся рассмотрением некоторых текстов, принадлежащих к кругу наиболее ранних памятников японской словесности.

Сама лексема «видеть» (*миру*) в форме отглагольного существительного весьма употребительна в произведениях древности и средневековья. Еще чаще она встречается в виде так называемой второй основы глагола (*рэнъёкэй*) и в этом случае служит первым компонентом сложного двухкорневого глагола типа *мидасу* «обнаружить», *мисому* «встретиться» и т.п. В этом лексическом ряду компонент «видеть» нередко кажется семантически стертým до степени грамматической вспомогательности, уже не очень ясным по функциям. Между тем, если руководствоваться не задачами перевода, а целями семантического анализа, можно заметить, что весь этот обширный ряд (несколько десятков слов) подразумевает именно глагол «видеть» как основной смыслонесущий компонент, второй же глагол выступает как разъяснительный, уточняя направление взгляда, его цель и назначение.

Контексты, включающие понятие «видеть», могут быть разделены на несколько основных групп, характеризующих магические возможности, приписываемые этому действию. В архаическом мире главной сверхъестественной способностью зрения являлось воздействие на объект с целью его стабилизации, усмирения или же наделения силой. Можно проследить достаточно древние представления о чародейной силе взгляда вообще, наиболее явственно сохранившиеся в японском ритуале *куними* — букв. «смотрение страны» или «видение страны».

В древнейших песнях антологии «Манъёсю» иерархически самое высокое лицо, совершающее *куними*, — мифический основатель императорской династии Ниниги-но микото, «божественный потомок», внук богини солнца Аматэрасу и божества Таками-мусуби-но микото. Он «плыл среди облаков небесных на ладье, высеченной из скалы, на носу ладьи и на корме весла священные укрепив, и, совершив смотрение страны, с неба спус-

титься 'соизволил» (*ама кумо-ни ивабунэ укабэ томо-ни хэ-ни макаи сидзинуки икогицуцу куними сисэситэ ама оримаси* — № 4254). В мифологическом своде «Кодзики» и в текстах «Манъёсю» ритуальное «смотрение страны» как магический акт часто осуществляет император; вероятно, ранее его совершал глава рода или жрец. В мифе «Кодзики», например, рассказывается об императоре Одзин, который, стоя на возвышенном месте равнины Удзи и оглядывая равнину Кадзуно, сложил *кунихомэ-но ута* — «песню, восхваляющую страну»: *Тиба-но Кадзуно-о мирэба момотитару янива мо мию куни-но хо мо мию* — «Если смотреть на поле Кадзуно и Тиба, то на сто шагов простирающиеся дома и дворы видны, колосья страны видны» [Кодзики, с.243].

В первом свитке «Манъёсю» содержится аналогичная хвалебная песня, приписываемая императору Дзёмэй (согласно концепции ряда японских филологов, она гораздо древнее, чем правление Дзёмэй, которое датируется первой половиной VII в.). К этой песне имеется помета, указывающая, что она сопровождала ритуал *куними*: «сложено императором, когда он совершал смотрение страны, поднявшись на гору Кагуяма».

Текст песни таков: *Ямато-ни ва мураяма арэдо ториёроу Амэ-но Кагуяма ноборитати куними-о сурэба кунихара ва кэбури татитацу* — «В Ямато много гор, но если встать на гору Неба Кагуяма, что близко отсюда, и совершить „смотрение страны“, то на равнинах страны — дымки, вставая, встают...» (Дымки над очагами — признак благоденствия обитателей равнины.)

Примечательно, что ритуальное смотрение происходит с горы Кагуяма, называемой еще Амэ-но Кагуяма — небесной, поскольку эта гора, согласно мифам, находилась на Равнине Высокого Неба, где обитали боги, и только позже, по преданию, спустилась с неба на землю. В мифе об Аматаэрасу, богине солнца, рассказывается, как однажды она сокрылась в небесной пещере и во всем мире — на Равнине Высокого Неба и в Срединной стране тростниковых равнин (т.е. Японии) — воцарилась тьма и вечная ночь и начались неисчислимые бедствия. Тогда на горе Амэ-но Кагуяма были добыты священные деревья и лопатки оленя (магические и гадательные предметы). С их помощью, а также посредством хитроумных ритуалов удалось выманить Аматаэрасу из пещеры, вернув миру свет солнца и победив хаос.

Здесь, вероятно, уместно вспомнить о распространенном в древности представлении о том, что свет и зрение в некотором смысле тождественны (равно как слепота и темнота или невидимость). Смотрение с горы Амэ-но Кагуяма, таким образом,

равнозначно свету солнца с небесной горы, приносящему в мир упорядоченность и жизненную силу. Одно из возможных значений, заложенных в ритуальных песнях «смотрения страны», это посредством магии зрения и света добиться укрепления порядка и предотвращения хаоса.

Думается, что наше предположение несколько не противоречит точке зрения японских филологов (Оригути Синобу, Митани Эйити), считающих, что наиболее вероятное предназначение *куними* — отыскивание пахотных земель и установление сроков посевных работ.

Интересно, что сама синтаксическая структура песен устанавливает характерную причинно-следственную связь — «если посмотреть, то дымки (от очагов) на равнине встают». Не менее красноречиво эта связь воспроизводится и в других песнях *куними*, например: *оомикадо хадзимэтамаитэ ханиясуу-но цуцуми-но уз-ни аритатаси мэситамаэба* — «дворец великий начиная строить, если встанешь (ты, государь), на насыпи у Ханиясуу и посмотреть соизволишь...» (далее описывается, что в результате этого акта горы встанут защитой дворцу и вода в его колодцах пребудет вечно; «Манъёсю», № 52). В другой песне *куними* название этого магического акта непосредственно включено в ее текст: «...если, воздвигнув дворец высокий, поднимаешься и совершишь смотрение страны, ...то божества гор за зеленой оградой горной принесут тебе дань: летом — цветами, осенью — алой кленовой листвою, божества рек — для твоей трапезы великой поднесут еду...» («Манъёсю», № 38).

Еще отчетливей эта магическая импликация проявляется в другом тексте, где *куними* совершает сам император: «мой государь великий... если на горы посмотрит — они высоко вздымаются, на реки посмотрит — они прозрачны и чисты, и море со многими бухтами широко лежит, острова, которые он взглядом обведет, — своим именем славны» («Манъёсю», № 3234).

Подобная связь наблюдается и в заклинательных текстах молитвословий *норито*, где богам предлагаются дары и приношения за их будущие или бывшие деяния, а также производится воздействие на них разными способами, в том числе — заклинательной силой слова: «Коль произнесу, смиренный, священные имена богов — Икуи, Сакуи, Цунагаи, Асува, Хахики — и хвалы вознесу, то столбы дворца в корнях подземных скал укрепятся грузно, коньки крыш в Равнину Высокого Неба вознесутся высоко, дивное обиталище божественного внука воздвигнется...» (*Норито* в праздник нового урожая). (Об аналогии, вернее, глубокой связи между ритуалом и языком, в частности, грамматикой, сопровождающей ритуал речевой части, см.: Топоров В.Н. О ритуале. Введение в проблематику. — Архаический

ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988.)

Ритуальное значение «смотрения страны» с целью обеспечить ее стабильность, неотчуждаемость и благополучие, видимо, находилось в ряду других актов мифологического творения, а их названия оформлялись по той же морфологической модели: *куниуми* «рождение страны», *кунидзукури* «строительство страны», *кунихики* «притягивание страны», *куниюдзури* «подношение страны».

Судя по текстам, взгляду приписывалась не только способность преобразовать, но и создавать заново, недаром «творение видением» встречается в одном из самых первых эпизодов мифологического появления земли. (Правда, переводчики и комментаторы мифов обычно опускают компонент *ми* «видеть» как лишний и не влияющий на смысл происходящего. Точно так же в переводах песен *куними* причинно-следственная связь «если... то» заменяется простым перечислением.) В мифах о первотворении рассказывается, как пара первопредков — Идзанаки—Идзанами — спускаются с неба на остров Оногородзима, застывший из капли, упавшей с их копья, и воздвигают для будущих актов творения два сооружения — «священный столп неба» и «дворец в восемь мер длины», а именно: они, «глядя, поставили священный столп неба, глядя, поставили дворец в восемь *хиро*» (*амэ-но михасира-о митатэтэ, яхиродоно-о митатэтамаики*) [Кодзика, с.53]. Можно предположить, что воздвижение этих культовых объектов, «священного столпа неба» и дворца, происходило с участием творящей силы взгляда (иначе нельзя точно перевести смысл сложного глагола *митатэру*).

В ранних текстах строительство сакральных сооружений — святилищ, обители императора, — пожалуй, вообще не описывалось с помощью нейтральных глаголов «возводить» или «строить». Помимо *митатэру* еще нередко — и в «Маньёсю», и в молитвословиях *норито* — употреблялся глагол *такасиру* — «высоко знать» или же, точнее, «высоко видеть». Например, в «Маньёсю» № 38 — «построив высокий дворец» (*такадоно-о такасиримаситэ*); тот же сложный глагол *такасиру* употреблялся при ритуальном перечислении подношений богам, по видимому, передавая ту идею, что поднятый высоко предмет оказывается тем самым ближе к обители богов. В *норито* часто встречается и такое клише: «конек крыши в Равнину Высокого Неба (местопребывание богов) высоко поднимем (*такасиримаситэ*)». Кроме того, возможен и обратный вариант — установление священных столбов, опор для культовой постройки, обозначается в тех же текстах с помощью понятия *футосиритатэру* «ставить крепко, (букв. „толсто“) зная», выражающего надеж-



ность укрепления столбов в земле. Так или иначе, во всех приведенных примерах используются «нематериальные» способы культового зодчества, что подтверждает правомерность нашего допущения о созидательной силе взгляда.

В серии мифов об Идзанаки и Идзанами взгляд и зрение участвуют еще в одном эпизоде, рассказывающем о смерти Идзанами. Дав жизнь многим божествам и островам, она рождает бога огня, но умирает от этого и попадает в страну мрака Ёми (подробнее об этом мифе см. во второй главе работы). Идзанаки отправляется туда, желая с ней «взаимно увидеться» (*аимину*), но когда находит ее, она просит на нее не смотреть (*намитамаисо*). Нарушив запрет, он все же зажигает свечу и видит мертвое тело. За это Идзанами решает наказать Идзанаки и гонится за ним.

Сюжет о рождении бога огня и последующей схватке Идзанами и Идзанаки, распространенный и детализированный в мифологических сводах, в молитвословиях *норито* пересказывается кратко и сводится к мотиву табуирования взгляда. Сокрываясь для рождения последнего, самого важного божества, Идзанами говорит: «не смотри на меня ночей — семь ночей, дней — семь дней». Когда Идзанаки нарушает запрет и видит, что его супруга, родив бога огня, опалила себе ложесна, та объявляет: «Я говорила тебе, супруг мой, чтобы ты не смотрел на меня. Теперь ты, мой супруг, будешь править верхней страной, а я — нижней страной» [Норито, с.431].

Сходный запрет смотреть на жену встречается в сюжете о Тоётама-химэ, дочери владыки моря, и ее муже Хоори, который вопреки предостережениям посмотрел на нее во время родов и увидел свою жену в образе крокодила (по-видимому, этот мифологический сюжет австронезийского происхождения).

Запрещение смотреть на кого-нибудь в ритуально отмеченные моменты можно толковать по-разному: исходя из функционирования этих запретов в разных мифологиях или же учитывая японскую этнографическую специфику. В частности, в Японии существовал обычай через определенные промежутки времени ходить смотреть на умершего и еще не погребенного. Мацумура Такэо объясняет этот обычай желанием узнать, не ожил ли покойник [Мацумура, с.439—448]. Может быть, изначально обычай опирался и на архаические представления о силе взгляда, способной вызвать умершего и как бы невидимого в видимый мир живых.

Способность посредством взгляда наделять объект зрения магической силой в разных формах надолго удерживается в фольклоре, например в сюжете о монахе-оборотне *микосинюдо* (*нюдо* — послушник, *микоси* — букв. «видимый или видя-

щий, перевалив [взглядом через некое возвышение]»). Ширмы бёбу с его изображением встречаются вплоть до позднего средневековья. Монаха *микоси-нюдо* можно было встретить на обочине дороги, и если на него случайно падал взгляд путника, он вырастал до необычайных размеров и нападал на прохожего. Интересно, что на ширмах он обычно предстает одноглазым, что, по-видимому, отражает позднюю трансформацию его былой слепоты или невидимости, принадлежности к нижнему миру. Нечаянно увидев, можно помимо воли перевести его в мир живущих. Особое значение имеет этимология наименования монаха — *микоси*, из которой явствует, что увидеть его (или стать видимым ему) можно было, только преодолев взглядом некоторую возвышающуюся преграду. Примечательно, что всякий раз границей того и этого мира становится возвышение, гора: *Идзанами*, преследующая своего супруга, почти настигает его, но останавливается перед склоном *Ёмоцу-хирасака*, разделяющим страну живых и умерших; *Хоори*, нарушивший табу и увидавший дочь морского властелина в образе крокодила, хочет ее вернуть, но может следовать за ней лишь до склона холма *Унасака*, границы между его миром и миром *Унабара*, Равниной моря. В этом же ряду находится и прозвище монаха-оборотня, которого можно увидеть, лишь заглянув за возвышающееся разграничение двух разных пространств.

По-видимому, природа мифологема взгляда такова, что в ней участвуют силы обоих миров, и видимого, и невидимого. Возвращаясь к понятию *куними*, «смотрения страны», можно заметить, что и здесь обнаруживается характерное возвышение, обозначающее границу мира людей и сверхобыденного мира или разных сфер бытия. В новое время ритуальная сторона *куними*, направленная на обеспечение стабильности и процветания, постепенно ослабевает, и сам обряд трансформируется в обычай и предстает как род эстетического созерцания (или, как принято переводить, «любования»). До сих пор ряд мест в Японии считаются наиболее благоприятными для *куними* из-за хорошего обзора красивых пейзажей (часто в их название входит слово *куними*). Обычно это горы или холмы, располагающиеся на границе административных областей или видов рельефа, что тоже небезразлично в свете данного исследования. Таковы пик *Кунимитакэ* между современными префектурами *Кумамото* и *Миядзаки*, холм *Кунимидакэ* между *Кагосима* и *Кумато*, гора *Кунимияма* на побережье полуострова *Оосуми* и т.д. Следуя логике наших выводов, можно предположить, что пограничность современных мест «смотрения страны» воспроизводит границу того и этого мира, где некогда совершался магический акт *куними*, а исполнявший его император воспроизводил действие умершего

предка—прародителя рода, взглядом творящего космическое благоустройство своих владений.

Тексты также свидетельствуют о том, что применительно к пространственным зонам было несколько способов выражения понятия «видеть»: из песен «Маньёсю» следуют по меньшей мере три. В уже цитированной песне *куними* из «Кодзики», которую сложил император Одзин, сказано, что, стоя на равнине Удзи, император не просто смотрел (*миру*) в сторону поля Кадзуно, а смотрел каким-то особым образом — *мисаку* (японские словари архаической лексики, например «Дзидайбэцу кокуго дайджитэн», передают значение этого сложного глагола как «смотреть вдаль», к этому следует прибавить возможные коннотации слова *саку* — «отстраняться», «избегать», «удаляться»).

Изучение в этой связи наиболее ранних свитков «Маньёсю» показало, что взгляд, направленный в сторону восходящего солнца, рассвета, востока, выражался обычно глаголом «видеть» *миру*; взгляд же на закат (солнца и луны) или акт смотрения в вечернюю пору сумерек — сложными глаголами *каэриммиру* или *фурисакэру* — «смотреть назад», «оборачиваться», «видно, как разгорается блеск в равнинах на востоке, а обернешься, посмотришь — луна склоняется» — *химукаси-но но-ни какирой-но тацумиэтэ каэримми-сурэба цуки катабукину* («Маньёсю», № 48). Или: «если повернувшись, взгляну на молодую луну» — *фурисакэтэ микадзуки мирэба* («Маньёсю», № 994). Такое же движение взгляда, по-видимому воспроизводящее движение солнца с востока на запад и, вероятно, соответствующее ритуальным поворотам тела, описано в *нагаута* «Маньёсю», № 4177: «С милым за руки взявшись, если рассветает — выходим, встаем, устремляясь (к восходу), если смеркается — смотрим, обернувшись, — на горах, на восьми пиках, где чувства облегаются, смотрение умягчается...» — *вага сэко-то тэтадзусаваритэ акэкурэба идэтатимукаи юусарэба фурисакэ мицуцу омоинобэ минагисиямэ ни яцуо-ни ва...*

Таким образом, основным направлением был именно восток; чтобы посмотреть на запад, требовалось отвернуться от этой главной стороны света. Из наших наблюдений за употреблением глаголов «смотрения» в зависимости от пространственной ориентации следует сделать вывод, что в случае с ритуальным смотрением императора Одзин он смотрел в сторону запада, хотя в тексте указание на стороны света отсутствует. Проверив по справочным изданиям, можно удостовериться, что равнина Кадзуно и в самом деле находится к западу от Удзи (окрестности современного Киото).

Третьим способом пространственной ориентации взгляда служит глагол *аогиммиру* «смотреть, обратившись вверх», часто

используемый при описании луны; Млечного Пути и т.п. Встречаются случаи, когда на Млечный Путь (находящийся в зените) тоже смотрят не вверх, а отвернувшись, — по-видимому, опять отсчитывая от востока: «Равнина Неба... Обернешься, посмотришь — Небесная Река (Млечный Путь)...» *Ама-но хара фури-сакэ мирэба ама-но кава...* («Манъёсю», № 2068).

Существовал и ритуал «смотрения на луну» (*цукими*), как мы предполагаем, связанный с воздействием на нее с целью стабилизации ее вредоносного действия. Поскольку божество луны, как считалось, управляет сроками человеческой жизни, в одном из хэйанских текстов, например, зарегистрирован запрет «смотреть на лицо луны»; по свидетельству этнографов, и сейчас в некоторых местностях запрещается смотреть на луну, где в третий, где в шестой день месяца [Мацумаэ, 1960, с.74]. С этим поверьем о связи луны и смерти ассоциируется, вероятно, и стихотворение из «Исэ-моногатари», 88, обыгрывающее каламбур: луна — календарный месяц:

ооката ва  
цуки-о мо мэдэззи  
корэ дзо коно  
цуморэба хито-но  
ои-то нару моно

Многие  
Не восхищаются луной —  
Ведь как она (счет месяцев)  
Накопится — и человек  
Постареет.

К торжественному обряду *куними* непосредственно примыкает и народный обычай *оками* — «видение холмов», или, вернее, «смотрение с холма». Он заключается в том, что ночью в последний день последней луны, надев соломенную шляпу задом наперед, забираются на вершину холма или растущее там дерево и смотрят издали и сверху на свой дом. Считается, что таким образом можно увидеть несчастье или благоденствие семьи в новом году.

Упоминания об этом обычае встречаются в поэзии начала XIV в. Однако истолкование его архаического смысла представляется вполне ясным — исполняющий обряд занимает место божества, в сакральные моменты спускающегося на землю; его принадлежность к иному миру, обители предков, обозначена надеванием головного убора наоборот; силой взгляда он пытается постичь предстоящее будущее и воздействовать на него в благоприятную для себя сторону.

Обряды *куними* и *оками*, связанные с ритуальным смотрением на владения и жилище, входят в широкий круг различных актов магического смотрения, к которым, в частности, относятся и так называемые *ханами* — «смотрение на цветы» (или, как принято переводить, «любование цветами вишни»).

Ритуалы, связанные с цветением, сохранились в Японии до нынешних дней, хотя и значительно видоизменились. Их рас-

пространенность в древности, вероятно, была связана с важной ролью растений и вегетативного кода в ранней культуре Японии, о чем мы подробнее говорили в предыдущей главе.

Множество *танка* передают буддийскую идею бренности человеческой жизни через сопоставление с опадающими лепестками сакуры. В предыдущей главе мы уже говорили о связи растений с миром мертвых посредством корней, а также приводили миф о выборе невесты, Девы цветущих деревьев, определившем смертный удел человечества. Тема старости, смерти часто ассоциируется именно с вишней. Не случайно, например, что в ряде пьес театра «Кабуки» дух умершего появляется из дыма от горящей ветки сакуры.

Однако, очевидно, что этот мотив имеет не только буддийские, но и архаические истоки. С горной сакурой в народных верованиях связывается дух эпидемических болезней, сроки распространения которых более или менее совпадали с периодом цветения вишни.

В статье японского филолога Нисицунои Масахито «Исследование о народе сакуры» выдвигается следующая гипотеза. И ныне, в 10-й день четвертого месяца по лунному календарю отмечается праздник Ясураи-но мацури, посвященный богам Оомива и Сай, во времена Хэйана праздновавшийся в 10-й день третьего месяца. Этот праздник называется еще праздником усмирения весны или усмирения цветов — *ханасидзумэ-но мацури*. Еще одно его название — *ясураибана*, «цветы ясураи». *Ясураи* значит «спокойный», «тихий» или «временный», «колеблющийся». По весьма правдоподобию предположению Нисицунои, под цветами *ясураибана*, или *ясураи-но хана*, прежде имелась в виду именно вишня. Для укрепления души (*тама*) цветов и усмирения духа болезни и до сих пор в обряде исполняется песня «ясураибана» и танец «ясураиодори» [Нисицунои, 1983, с.267—276].

Кроме того, с вишней связывалось общее представление о благополучии и, в частности, гадание о грядущем урожае — в песне ритуала «ясураибана» говорится о траве *томикуса*, под которой, видимо, имеются в виду рисовые посевы; существует также предположение, что само слово *сакура* этимологизируется как *са* (весеннее божество полей) + *кура* (обиталище, местопребывание).

Т.е. можно предположить, что ритуалы, связанные с сакурой и практикуемые и в наши дни, восходят к заклинательному магическому обряду, в частности направленному против духа болезни, чье могущество связано с чрезмерным и несвоевременным цветением или преждевременным осыпанием сакуры, что составляет частую для песен «Манъёсю» тему.

Вероятно, это пагубное влияние вишни уже было неочевидным для поэтов раннего Хэйана, однако в поэтической традиции, по-видимому, сохранялась память об особой важности связанных с сакурой ритуалов, воплотившаяся в значительном корпусе текстов.

С функцией цветов и сроков цветения как факторов урожая связан, видимо, прежде всего праздник *ханамациури* — «праздник цветов». Он проводится в разных местностях страны с большими вариациями, с конца года до наступления весны, и включает три этапа — призывание богов (церемония *камиороси*, «спуск богов»), ритуальные песнопения и пляски в масках, воплощающих явившихся богов урожая, затем следует *камуагари* — «вознесение богов» и их проводы. При этом разжигаются ритуальные костры. В целом праздник следует традиции старинных празднеств *камуасоби* и имеет целью с помощью магической силы цветов обеспечить хороший урожай.

Особое место в культуре до сих пор занимает знаменитый ритуал «смотрения цветов» (*ханами*). Предание возводит его к легенде об императоре Ридзю-тэнно (по мифической хронологии, конец IV — начало V в.). Вместе с супругой он плывал в ладье по водам пруда Итики-но икэ в Иварэ, и во время их пира в чашечку с сакэ упали цветы, хотя время года для цветов было неподходящее — одиннадцатый месяц по лунному календарю. Сын императора отправился на поиски, и на горе Вакигами-но муро-но яма нашел расцветшую вишню. Тогда дворец императора был назван Иварэ-но Вакадзакура-но мия (Дворец молодой сакуры в Иварэ). Эта этимологическая концовка вряд ли имеет отношение к изначальному мифу. Сюжет его, в сущности, сводится к расцветшей не вовремя вишне, ее поискам и нахождению на горе, а, как уже говорилось, в древней Японии цветение вне срока или чересчур пышное цветение обычно предвещало беду (согласно мифологическому своду «Нихонсёки», когда однажды не в срок зацвели все деревья, началась страшная эпидемия, и от нее погибло много людей). Можно предположить, что сюжет о рано расцветшей вишне, положенный в основу ритуала *ханами*, также был некогда связан с обрядовым действием, направленным на «усмирение души» (*тама*) цветов и стабилизацию цветения, чтобы оно своей чрезмерностью или несоответствием сезону не нарушало порядка вещей и не причиняло вреда людям. Важно, что в самом названии ритуала сохранилось понятие видения (*ми*), как одной из форм воздействия на довольно опасную для людей стихию.

Позже установился обычай устраивать ритуальное угощение под цветущей сакурой на территории храма, и обряд этот начиная со времен правления императора Сага (по некоторым дан-

ным — с 812 г.) начали проводить весной. (Интересно, что другой, менее употребительный вариант названия этого обряда — *ханакари*: «охотиться на цветы», т.е. собирать их.) В этом варианте мифологема видения отсутствует, однако еще явственней несовпадение с целями эстетического любования (к чему в последнее время часто сводят этот обряд, говоря об изначальном эстетизме японского мировидения).

Переосмысление сущности цветущих растений в VIII—IX вв. началось, по-видимому, с распространением буддизма, — в частности, концепции бренности бытия (*мудзэ*), когда расцветающие и опадающие цветы стали символом недолговечности жизни, послужив темой многих поэтических творений. Архаическая же тема вредоносного цветения продолжала существовать неявно, проявляясь в сохранении обрядов *ханами* и других праздников, связанных с цветами, а также в некоторых типах лирических сюжетов древней и средневековой поэзии, где обнаруживаются магические свойства растений вообще и те их особые возможности, которые проявляются, если взглянуть на растение.

Мы имеем в виду круг текстов, в которых рассказывается, как магические возможности взгляда позволяют запечатлеть смотрящего субъекта в предмете, ставшем объектом зрения. Во многих песнях «Манъёсю» раскрывается способность растений удерживать облик кого-то, находящегося в далеком месте, очень часто умершего, что неудивительно в свете показанной выше связи растений с миром мертвых, например:

вага ядо-но  
аки-но хаги саку  
юукагэ-ни  
има-но митэсика  
имо-га сугата-о

В вечерних тенях  
Расцветшего осенью *хаги*  
У дома моего  
Сейчас хотела бы увидеть  
Облик сестрицы.

(«Манъёсю», № 1622)

Или возьмем шестистишие *сэдока*, в котором отождествление далекого (покойного) друга с растением (или запечатленность человека в нем) совмещено с запретом на порчу растений:

Икэ-но бэ-но  
оцуки-га мото-но  
сино накарисонэ  
сорэ-о дани  
кими-га катами-ни  
миэцуцу синоваму

Не срезайте бамбук  
под деревьями *оцуки*  
на берегу пруда.  
Хоть в этом бамбуке  
ты как в памятке  
Виден будешь — и я тебя оплачу.

(«Манъёсю», № 1276)

В последнем примере появляется знаменательное слово *катами*, которое в современном языке выражается одним иероглифом и значит «памятка», «памятная вещь», т.е. некий предмет, глядя на который можно вспоминать образ ушедшего. В старояпонском языке это слово записывалось в два иероглифа: *ката*

«облик», «форма» и *ми* «видение», т.е. «видение облика». В качестве *катами*, т.е. средства увидеть того, кто ушел, нередко выступала еще одежда, вероятно какместилище души и ближайший субститут человека, например:

вагимоко ва  
катами-но коромо  
накарисэба  
нанимоно мотэ ка  
иноти цугамаси

Если б не было у меня  
платья — памяти  
о милой моей,  
то как бы тогда  
влачил я далее свою жизнь.  
(«Маньёсю», № 3733)

Особенно примечателен следующий пример, в котором платье-*катами* должно послужить залогом будущей встречи:

Аваму хи-но  
Катами-ни сэё то  
Тэваямэ-но  
Омои мидарэтэ  
Нузру коромо со

Вот одежда,  
что сшила (я)  
в смятенных мыслях, —  
чтоб была она памяткой — *катами*  
того дня, когда мы встретимся.  
(«Маньёсю», № 3752)

По-видимому, запечатление облика в растении или другом предмете и возможность его увидеть там представлялось настолько реальной, что эта вещь могла открыть посторонним секрет любовных отношений:

Масо кагами  
какэтэ синуз-то  
мацуридасу  
катами-но моно-о  
хито-ни симэсуна

Другим людям не показывай  
вещь-памятку (*катами*), —  
то зеркальце,  
что я поднес тебе,  
чтобы привесила его на шнур  
и меня вспоминала.  
(«Маньёсю», № 3765)

Приведенные примеры, как представляется, в совокупности характеризуют способность предмета, на который смотрят (особенно если смотрят вместе с кем-либо), запечатлевать облик смотревшего, а затем служить своеобразным носителем образа этого человека или какой-то его ипостаси, если на этот предмет взглянуть снова.

Помимо конкретных вещей — растений, одежды, зеркала — этим свойством оказываются наделены особые точки сакрального пространства, причем их способность служить *катами*, по-видимому, изначально и не требует предварительного совместного созерцания:

А-га мотэ-но  
васурэ мо сида ва  
цукуба на-о  
фурисакэмицуцу  
имо ва синуванэ

Коли наступит время,  
когда мое лицо она забудет,  
пусть вспомнит милая о нем,  
обернувшись и поглядев  
на пик горы Цукуба.  
(«Маньёсю», № 4367)



Гора Цукуба, по преданиям, место обрядовых брачных игр. Ее вершина имеет два пика: воплощением женского начала считается восточный, воплощением мужского — западный (видимо, поэтому на него надо смотреть, обернувшись).

В другом аналогичном примере в этом качестве выступает остров Инамицума. Согласно легенде, когда-то на нем пряталась жена одного правителя. Однако главное основание для трактовки этого острова как *катами* скорее всего заключено в магической силе его названия, содержащего слово *цума* («жена»).

Вагимоко ва  
катами-ни мицу-о  
инамицума  
сиранами таками  
ёсо-ни ка мо миму

Чтоб милую  
в памятке-катами увидеть —  
вот остров Инамицума.  
Но высоки белые волны.  
Лишь издали его увижу.  
(«Манъёсю», № 3596)

В роли космических хранителей облика, который можно вызвать смотрением, кроме гор выступают в песнях облака («Манъёсю», № 3620), луна («Манъёсю», № 211, 214), иногда туманная дымка *касуми*. Во многих текстах эти же космические объекты оказываются местами, где возможно пребывать умершему.

Как один из типов магического воздействия взглядом можно истолковать и клише, весьма распространенное в наиболее старых текстах *нагаута* «Манъёсю», — речь идет об оборачивании назад во время путешествия на местах, называемых *кума*; это изгибы речного русла (излучины) или повороты дороги, как, например: «на излучинах речных реки, где я плыл, на восьми десятках излучин без изъятия множество раз, обернувшись, смотрел» (*вага юку кава-но кавакума-но ясокума отидзу ёродзу таби каэримисицуцу*, № 79), и «на этой дороге, на каждом из восьми десятков поворотов множество раз обернувшись, смотрел» (*коно мити-но ясокумагото-ни ёродзу таби каэримисурэдо*, № 138). Здесь цель этого всматривания кажется сходной с магическим завязыванием (*мусуби*) трав или веток сосны, что должно было обеспечить безопасный путь и благополучное возвращение.

Рассмотрев концепцию «видения» на основе различных текстов, можно сделать вывод, что она являлась одной из существенных идей архаического добуддийского мира Японии и принадлежала к тем формообразующим основам культуры, которые, видоизменяясь, столетиями удерживались в ней как подтекст многих явлений из сфер ритуального поведения, искусства и быта.

## Начальный этап жанровой стилевой классификации

Применительно к ранней японской поэзии задачи ее классификации возникают, по-видимому, практически одновременно с первыми письменными фиксациями поэтических (песенных) текстов. Вероятно, сама необходимость в той или иной форме записать имеющиеся в социуме тексты сопровождается и необходимостью рефлексии относительно их форм и характера, возможности их объединения по тем или иным признакам.

По-видимому, дополнительную остроту и актуальность этим задачам придавало то обстоятельство, что складывание национальной японской культуры, в том числе ее письменной текстовой практики, происходило в поле мощного влияния развитой культуры и литературы Китая с уже разработанной системой эстетических принципов и поэтологических правил.

Самая первая из классификаций, которой располагают исследователи, явно не претендует на какую-либо обоснованность или последовательность подхода. Эта классификация представлена в мифологических сводах в качестве поясняющих ремарок после песен, исполненных персонажами того или иного мифа.

Такого рода ремарки, с точки зрения современного исследователя, также можно разделить на несколько групп, о которых прежде уже упоминалось. Это прежде всего наименования песен по функциональной тематике: *камуагатаи ута* — «песни, повествующие о богах»; погребальные песни; *хокиута* — «песни-восхваления»; *сакакура-но ута* — «песни рисового амбара», их же иногда толкуют как *сакахокаи-но ута* — «песни восхваления рисового вина», затем песни проклятия (или порчи, *тогои*), такая песня в «Кодзики» всего одна; *сидзу-ута* — «умиротворяющие песни».

Второй уровень этой классификации составляют песни *хинабури* — «сельский стиль», «стиль окраины»; *мияхитобури* — песни «столичных людей»; песни племени *кудзу*; *ёмиута* — «читаемые песни»; *сирэгэ-ута* — «песни с повышением мелодии к концу». Песни *хинабури* встречаются также в разновидностях *хинабури-но агэута* — песни в стиле *хинабури* с повышением мелодии в конце и *хинабури-но катаороси* — песни в том же стиле с понижением мелодии. Такая классификация дается не только в мифологических сводах, но и в текстах *фудоки*.

Нет сомнений, что все эти наименования имеют в виду, помимо прочих, определенный жанровый признак текстов; названия первой группы, вероятно, характеризуют ритуальный класс песен, во всяком случае эту мысль автор пытался доказать: их

стилистика и манера исполнения, очевидно, были непосредственно связаны с магической функцией песни.

Вторая группа красноречиво указывает на манеру исполнения и характер песен, определяемые племенными или клановыми различиями, связанными с местом проживания исполнителей, а также на мелодический тип исполнения, также, вероятно, жестко согласованный с клановыми и магическими особенностями песни. Наиболее трудно интерпретируемый термин в этой таксономии — *ёмута*, «читаемые стихи». Возможно предположить, что речь здесь идет о речитативном характере исполнения текста, сравнительно бедном музыкальными модуляциями.

Приведенные названия песен взяты из «Кодзики», привлечение материала «Нихонсёки» практически ничего не меняет в предложенной схеме: добавляются разве что «песни тоски по родным местам» или еще несколько песен племени Кумэ.

Песни, зафиксированные в мифологических сводах, представляют, вероятно, самый ранний пласт фольклорных текстов, сохранившихся в истории японской словесности; под стать этим песням и их классификация, теоретический пафос которой, очевидно, связан с принадлежностью текстов тому или иному клану или с ритуально-магической функцией каждой песни.

Следующая по времени классификация, также еще не претендующая на статус литературной теории, но уже отражающая раннюю стадию литературной рефлексии, — это рубрикация песен, заданная в первой поэтической антологии «Манъёсю» («Собрание мириад листьев»). В ней наличествуют более крупные и более мелкие разметки. Крупные рубрики размечают также разновидности текстов, как «песни о разном», «вопросо-ответные песни»; внутри них песни делятся на такие группы, как плачи, аллегорические песни, песни в стиховой форме шестистиший (*сэдока*). Крупные блоки отделяются также границами, делящими массивы стихов по четырем сезонам, в этом случае названия типа «песни о разном» или «вопросо-ответные песни» оказываются в подгруппах. Более мелкое различие текстов принимает вид еще более гетерогенной классификации, например «песни пограничных стражей», «две песни, сложенные на пиру», или «тринадцать песен Отомо Табито», или «поют о птицах», «печалются о разлуке».

Такого рода классификация на первый взгляд касается преимущественно тематики стиха, никак не соотносясь с жанрово-стилевыми разновидностями текстов. Однако и в этих рубриках легко усматриваются характеристики стилистического характера, иногда достаточно явственно, чаще опосредованно.

Очевидно, что в наименованиях рядом стоящих рубрик — «песни, в которых высказываются чувства, как они есть», и

«песни, в которых высказываются чувства в сравнении с чем-нибудь», — уже заложены указания на стилевую природу этих двух видов текстов, характерные для каждого из них признаки образного строя.

То же, разумеется, можно сказать о песнях-аллегориях или плачах: в первом случае в названии задается поэтологический принцип построения песни, во втором — указание на ее ритуально-жанровую природу.

Некоторые категории не столь определенно указывают на стиль песни, но тем не менее подразумевают его. Таковы песни восточных провинций или пограничных стражей — наименования, по-видимому, аналогичные кланово-территориальной классификации, данной в мифологических сводах и связанной с функцией песни как своего рода метки, обозначающей племенную принадлежность создателя или исполнителя песни.

Далекими от понятия о стиле кажутся такие названия стиховых групп, как песни весны, лета и т.д., а также песни разлуки, песни, сложенные в путешествиях, и иные градации такого же рода, представляющиеся чисто тематическими или ситуационными.

Кажется вполне логичным предположить, что классификации, первоначально актуальные как ритуально-магические, в контексте становящегося литературного сознания все более обрастают жанрово-стилевыми признаками, одновременно утрачивая определенные ритуальные характеристики.

Поэтому, как мы предполагаем, есть основания утверждать, что рубрикация такого рода имела отношение к стилю песни как литературного произведения и, тем более, к манере ее исполнения. Мы уже приводили цитату из достаточно позднего по сравнению с «Манъёсю» трактата по поэтике, относящегося к раннему средневековью, где встречаются указания, например, такого рода: «Весна—лето — эти два надлежит исполнять грузно-громко. Осень—зима — эти два надлежит читать сухо-узко. Любовь—путешествия — эти два надлежит читать особо блестяще-прекрасно» [Нихон кагаку тайкэй, 3, с.269]. Тип исполнения, как представляется, не может не быть связан с общим строем песен, т.е. стихи (песни), посвященные, например, весне и лету, составляют особый класс песен по сравнению, скажем, с песнями о зиме и предполагают совокупность специфических поэтологических признаков.

Эти латентные стилевые классификации, выявляемые в текстах до складывания системы поэтологических воззрений и нормативных правил, как мы видим, представляют собой достаточно сложную и многослойную структуру, в которой многие понятия, существующие в современной филологической науке,

оказываются совпадающими и накладывающимися друг на друга. Различимы и ранние тенденции развития поэтологических представлений: на уровне мифологических сводов, например, разность стилей совмещается с различиями в ритуальных, магических и т.п. функциях песен, а также с распределением по территориально-племенным зонам. Элементы этой классификации переходят и в «Манъёсю», однако здесь с ними соседствуют новые понятия, связанные с чисто литературными процессами и вовлекающие в сферу ранней поэзии такие дефиниции, как тема («песни о лете»), сравнение («песни-аллегии»), стиховой размер (шестистишия сэдока).

Антология «Манъёсю» была составлена около 759 г., а через десять с небольшим лет появляется, по всей вероятности, первый поэтологический трактат в истории японской литературы, «Уложение об особенностях песенного канона» (Какё хёсики) придворного и поэта Фудзивара-но Хаманари. Этот первый поэтологический трактат, как уже рассказывалось, вскоре возводится в контексте культуры в ранг мифологического прецедента, становится чем-то вроде прототекста в данной сфере и в трудах средневековых теоретиков стиха с почтением именуется «Хаманари микотонори», т.е. «августейший указ Хаманари», «высочайшее повеление Хаманари».

Насколько можно судить, материалом для первой литературной теории, созданной Хаманари, могли служить тексты, записанные в сохранившихся письменных памятниках, таких, как мифологические своды, образцы жанра *фудоки* («описания нравов и разных местностей»), а также разного рода клановые и семейные записи стихов (не дошедшие до исследователей) и, в не меньшей мере, песенно-поэтические тексты, имевшие широкое устное бытование.

Главным источником для Хаманари служило, по-видимому, собрание песен «Манъёсю», хотя эта антология была составлена позже, чем такой ранний памятник, как «Кайфусо». Дело в том, что антология «Кайфусо» включала стихи придворных высших рангов и императоров, и членов их семей, написанные исключительно по китайским образцам и на китайском языке. Рубрикация «Манъёсю» отчасти воспроизводит членение «Кайфусо», где также имеются стихи, сложенные на пиру, песни о разлуке и т.п. Примечательно, что, хотя и «Кайфусо» и «Манъёсю», по-видимому, заимствовали основные категории песен из «Вэнь сюань», далеко не все рубрики оказались использованы японцами. Например, песни о путешествии, о расставании, сложенные на пиру, во время императорских выездов, а также песни, выражающие чувства, могли бы попасть в классификационную систему «Манъёсю», однако были взяты лишь такие названия раз-

делов, как «песни о разном», «плачи», «песни переключки» (имеются в виду крупные рубрики, вынесенные в содержание глав). В дальнейшем, в период между «Маньёсю» и «Кокинсю», адаптация китайских разметок поэтических собраний проходила, скорее всего, в рамках китаезычных японских антологий, таких, как «Рёунсю», «Бунка сюрэйсю» и «Кэйкокусю».

«Маньёсю» состояла из японских песен, и хотя в нее вошли два стихотворения на китайском языке и пространный фрагмент китаезычной прозы, последние, как правило, не учитываются исследователями памятника (в переводе выдающейся исследовательницы «Маньёсю» А.Е.Глускиной они сознательно выпущены).

Для Хаманари, надо думать, китайская традиция вообще и первые следы ее влияния в «Маньёсю» были весьма актуальны. В название его трактата вынесено понятие именно японского стиха (*ута*, песни), однако он стремился перенести на складывающуюся национальную поэзию установки и нормативы китайской литературной теории, и прежде всего в области, как мы сказали бы теперь, стиховедческой (эстетическая и общелингвистическая проблематика, например вопрос о происхождении поэтического слова, тоже волновала Хаманари, однако, как мы пытались показать в других разделах работы, в этом отношении японский теоретик стремился построить собственную оригинальную теорию, базирующуюся на местных мифологических концепциях).

Помимо прочих понятий китайской литературной теории Хаманари впервые вводит и понятие о *тэй* (кит. *ти*, первоначальное значение «тело», затем «строй», «манера», «форма» и т.п.).

Известный исследователь древнекитайской поэзии И.С.Лисевич указывает, что под понятием: *ти* («плоть», «воплощение») нельзя разуметь стилистическое направление; в нем содержится и понятие авторской индивидуальности, и «указание на данные небом качества» [Лисевич, 1969, с.95]. *Ти* (яп. *тэй*) может быть воплощением чего угодно, например манифестацией эфира *ци* или любой из пяти стихий. Как формулирует Г.А.Ткаченко, *ти* — это «тело, индивидуальный организм, функционирующий в соответствии с общим дао — принципом неба — природы» [Ткаченко, с.269]. По мнению МакКаллох, *ти* означает нечто вроде «общего эффекта» [McCullough H.C., с.314].

Очевидно, что если применительно к китайской поэзии понятие стиля хотя бы отчасти смыкается с термином *ти*, то все же является лишь одной и не самой главной его составляющей.

Несколько иначе обстоит дело в японской поэтической культуре. Здесь по аналогии с китайскими поэтиками также, как правило, выделяется десять *ти*, перенимаются и их названия,

однако, как ужазывает И.А.Боронина, состав и характеристики одних и тех же *ти* там и здесь существенно отличались. По мнению этого исследователя, в рамках японской поэзии и поэтики *тэй* — это все же поэтический стиль, отчасти накладывающийся на понятие жанра [Боронина, 1978, с.362], т.е. исходная китайская категория претерпела значительные изменения.

В то же время было бы, по-видимому, неверно полагать, что в рамках дальневосточной поэзии может отыскаться понятие, достаточно точно соответствующее концепции стиля, принятой в европейской литературе. Можно было бы, вероятно, если задаться такой целью, пренебречь категориями, разработанными местными теоретиками, и трактовать японскую поэзию под традиционно европейским углом зрения. Однако эта методика кажется не вполне оправданной, так как, скорее, может послужить задачам установления типологических общностей, чем исследования поэтологической системы конкретной неевропейской поэзии.

Речь, стало быть, пойдет о группах стихов, выделяемых традицией и отличающихся по жанровым, тематическим, лексическим и ситуативным признакам. Совокупность этих признаков (*тэй*) называется стилем столь же условно, как условен перевод слова *Дао* как «путь» или *ци* как «эфир».

Хаманари, пытаясь разработать концепцию *тэй*, предложил систему упорядочения силлабики, а также рифмующихся слогов, что, как показала последующая история развития японского стихосложения, оказалось практически неприемлемым для японской поэзии. Следуя за китайскими теоретиками стиха, Хаманари ввел понятие «болезней стиха» — семь разновидностей рифмующихся окончаний строк, а также внутренних рифм, которых, по его мнению, необходимо избегать при сложении песен. Кроме того, он предложил различать три основные типа стилей со многими подвидами, также базирующимися на системе слоговых созвучий. Однако, по-видимому, заведомо бедный фонемный состав старояпонского языка препятствовал возможности складывания рифмы как существенного фактора стиха: во-первых, потому, что рифмы сами по себе оказывались чересчур бедными и легко достижимыми, во-вторых, возможно, в связи с тем, что необходимость вводить в песню рифмующиеся существительные в конце коротких строк неминуемо повлекла бы за собой и обеднение синтаксической структуры текста и связанных с нею стилистических приемов. Выбор между рифмой и специфическими, причудливо переплетающимися между собой приемами и тропами стиха японская поэзия сделала в пользу последних, тем более что эвфонический и содержательный эффект рифмы в условиях старояпонской фонетической системы был, по всей вероятности, довольно слабым. Таким образом, не-

смотря на авторитет первого в японской истории поэтологического трактата и его соавтора, теоретические разработки Хаманари лишь в некоторой степени были приняты современниками и потомками.

Следующим автором, так или иначе трактующим проблему *стиля в японской поэзии*, был Кисэн, чей трактат был написан (в основном по-китайски) в начале IX в., лет через сорок—пятьдесят после Хаманари. В его классификации песни делятся на группы, которые именуются «ступенями» (*кай*). Рассуждение о ступенях он тоже предваряет перечислением «болезней стиха», связанных с неудачными повторами слогов в песне, однако называемые им восемь ступеней никак не соотносятся с принципами фонемно-слогового распределения. Скорее, его классификацию можно назвать функционально-тематической. По Кисэну, ступени эти таковы: 1) воспевание вещей, 2) поднесение вещей, 3) изложение чувств, 4) выражение ревности, 5) сожаление о расставании, 6) выражение раскаяния, 7) песня на заданную тему, 8) песня, гармонизирующая противоположные начала. К названным ступеням прилагаются поясняющие примеры (в виде одной строки песни) и краткое руководство Кисэна. Например: «если воспевают какой-либо предмет, то сразу его название и образ (*иро*) не выражают, а выстраивают противопоставление. Скажем, если воспевают весенние горы, то сначала надо описать зимние горы. Подобно такому: *фую сугитэ омохихару яма* («прошла зима, и горы, о которых думаю с любовью, прояснились»).

Классификация Кисэна отдаленно может напоминать, и то с большими натяжками, рубрикацию песен в «Манъёсю», отчасти предвосхищает она и традиционное деление на тематические группы кратких лирических эпизодов-новелл, собранных в произведениях X в., относящихся к жанру *ута-моногатари*, таких, как «Исэ-моногатари» и «Ямато-моногатари».

Хронологически за трактатом Кисэна уже следует знаменитое предисловие к антологии «Кокинсю», написанное Ки-но Цураюки.

Между ними есть, правда, несколько промежуточных китайскоязычных трактатов, однако они не касаются проблем *стиля* даже самым косвенным образом.

Предисловие Цураюки, написанное примерно в 905 г., считается в традиции основополагающей работой, открывающей историю собственно японской поэтологии. Однако при всем том, что Предисловие содержит ряд весьма примечательных и важных рассуждений в контексте японской культуры, в рассуждениях о *стиле* Цураюки как раз следует китайским основам категоризации стилей и стиховых форм, которые, как считается



общепризнанным, не вполне или вовсе не совпадали с существовавшей японской поэтической реальностью.

«Японскость» Предисловия Цураюки подчеркивается даже графикой — оно написано слоговой азбукой с минимальным участием простейших иероглифов и в целом представляет собой полемику с авторами предыдущих трактатов по ряду важных философско-эстетических положений. Рассуждая же о стилях, он цитирует, в сущности, «Великое введение», т.е. предисловие к «Шицзин», и здесь практически полностью совпадает со своим родственником, Ки-но Ёсимоти, написавшим к той же антологии «Кокинсю» другое Предисловие, перекликающееся с первым, но написанное «истинными знаками», т.е. иероглифами, и по-китайски.

Ёсимоти утверждает, что *ута* (японская песня) основана на шести принципах — *фэн, фу, би, син, я, сун*. *Фэн, я и сун* — названия основных жанров, представленных в «Шицзин». Из этих терминов в японской эстетике осталось лишь понятие *я* (яп. *га*) — эlegantный, изящный, придворный — в противовес простонародному, и это понятие в японском контексте, как случилось и в Китае, имеет не жанровые, а скорее, именно общестилевые коннотации, приложимые к самым разным видам искусств. *Фу, би и син* применительно к китайской поэзии, по видимому, обозначали не столько стилевые, сколько стилистические признаки: наличие сравнения (*би*), риторического зачина (*син*) или отсутствие стилистических украшений (*фу*) [Лисевич, 1979, с.64—149]. Из таких терминов в дальнейшем в японскую поэтику входит понятие *би* (яп. *хи* или *татэ* — уподобление, сравнение), остальные же не получают никакого терминологического значения. Впрочем, как пишет Х.МакКаллох, упомянутые в Предисловии шесть принципов были тайной и для самих китайцев [McCullough Н.С., с.318].

В китайском предисловии Ёсимоти названные термины просто перечисляются; в свою очередь, Цураюки в японском Предисловии предлагает переводы этих терминов на японский язык и примеры пятистиший, подпадающих, с его точки зрения, под эти дефиниции.

Однако и в этом случае ни авторитет Цураюки, ни мода на все китайское (которая к этому времени, собственно, стала угасать) не повлияли на ход развития японской поэзии. Предложенные Цураюки принципы не привились в эстетической практике, хотя впоследствии нередко с почтением упоминались в трудах средневековых теоретиков.

Если же рассматривать практику самого Цураюки, бывшего одним из составителей «Кокинсю», то в композиции памятника схема «Шицзин» не применена. Свитки антологии носят назва-

ния «песни весны», «песни лета», «песни осени», «песни зимы», славословия, разные песни, песни о путешествиях, песни любви, песни печали. В особые свитки выделены также песни *мононона* («имена вещей») — лирические каламбурные песни, сходные с поэтической загадкой, а также песни, исполнявшиеся во время придворного ритуала *ооута*, предназначенного для увеселения пришедших на праздник богов.

В целом общая рубрикация «Кокинсю» более или менее соотносима с классификацией «Манъёсю».

Следующий и весьма важный этап разработки проблем стиля в японской поэтологии связан с именем Мибу-но Тадаминэ, также, по-видимому, входившим в число составителей «Кокинсю». Его трактат «Десять типов стилей *вака*», вероятно, отражает сознательную литературную рефлексию автора над конкретным поэтическим материалом.

Мибу-но Тадаминэ называет десять стилей *вака* (*ута*), приводит к каждому типу по несколько примеров и некоторые из заданных категорий кратко характеризует. Трактат написан по-китайски, стихотворные же примеры даются в нем азбукой хирагана с небольшим количеством иероглифов.

Первый тип, по Тадаминэ, — «стиль старинных песен». Поясняя стихотворные примеры, Тадаминэ пишет, что «старых песен много, но природу слов в них трудно определить. В некоторых [основные поэтические] принципы слабо [уловимы] и глубоко [запрятаны], поэтому легко запутаться... Их невозможно с точностью определять».

Один из приводимых Тадаминэ к этому пункту примеров — *танка* из предания о мужчине и женщине, живших некогда в провинции Ямато, в уезде Кацураги. Поскольку это предание помещено и в «Ямато-моногатари», известны обстоятельства складывания стиха. Мужчина начал ходить к новой жене, и путь в ее дом лежал через гору Тацута. Однажды он лишь сделал вид, что собирается туда, а сам стал смотреть, что будет делать его прежняя жена. Она же сложила стихотворение-песню, как раз цитируемую Тадаминэ:

Кадзэ фукэба  
окицу сиранами  
Тацута яма  
ёха-ни я кими-га  
хитори коюраму

Поднимается ветер,  
и встанут белые волны в открытом море.  
Гору Тацута — Стоящую гору  
в ночи глухой  
неужто ты в одиночку пройти должен?

Несмотря на давность этого стихотворения, оно устроено достаточно сложно, первые две строки представляют собой распространенный зачин, служащий постоянным эпитетом к слову *тацу* «вставать», это же слово *тацу*, входящее в топоним Тацу-

таяма, вместе со словами «белые волны» и «пройти (гору)» складываются в *энго*, связанные постоянными ассоциациями слова.

Второй — «божественно-таинственный стиль». «Это стиль тайных божественных деяний, и после определения его названия установить истинность [его приложения к той или иной песне] затруднительно». В приводимых Тадаминэ примерах встречаются пятистишия, выражающие пожелания долголетия императору, славословия его персоне и воспевание дворца.

Одно из них с небольшими изменениями стало впоследствии словами национального гимна:

Вага кими ва  
тиё-ни масимасэ  
садзарэиси-но  
исато-то наритэ  
кокэ-но мусу мадэ

Государь мой  
пусть пребудет тысячу веков,  
пока мелкий камешек  
не станет скалой,  
не обрастет мхом!

В этом стихотворении, кстати говоря, просматриваются мотивы долитературных текстов, а именно — фольклорных песен заклинательного характера.

Третий — «непосредственный стиль». Непосредственность здесь имеет значение не спонтанности, а «прямоты», непосредственности художественного языка. Как это объясняет Тадаминэ, «когда не применяются всяческие изгибы».

Вот, например, образец такого стиля:

вага ядо-но  
икэ-но фудзинами  
сакини кэри  
яма хотогису  
има я накураму

В моем саду,  
у пруда волнами глицинии  
расцвели.  
Видно, горная кукушка  
Теперь свою песнь запоет.

Интерпретировать это, в частности, стихотворение в заданном режиме непосредственности и «отсутствия» изгибов достаточно затруднительно. Например, слово *саки* означает одновременно «цветение» и «вздвигаться» (о волнах), т.е. в стихотворении применен омонимический прием *какэкотаба*. Благодаря одному из значений слова *саки*, а именно «вздвигаться» (значение довольно редкое), оказывается возможным усмотреть в пятистишии связь между словами «волны» (в выражении «волны глициний») и «пруд», — связь, подтверждаемую поэтическим канонам, переходящую из одного стихотворения в другое и называемую в традиции *энго* — «связанные слова».

Таким образом, говоря о непосредственности, Мибу-но Тадаминэ подразумевает не отсутствие поэтических приемов, не поэтическую стилистику в узком смысле, а, по-видимому, некие

общие понятия, относящиеся скорее к области стиля как эстетической концепции.

На этот счет можно строить различные догадки. Возможно, образная метафорика, связанная с природой и идущая из мира мифопоэтической архаики, сама по себе была уже привычным явлением. Новацией, «изгибом», по выражению Тадаминэ, что можно буквально перевести как «слом мелодии», стало, по-видимому, трансформированное по сравнению с древностью осмысление соотношения человека и природы, вычленение человека из родовых и природных семантических комплексов с образованием новых по типу связей его с этими комплексами.

Четвертый вид стиля — «стиль *ёдзэ*». *Ёдзэ* — это специфический термин японской поэтики, означающий «полнота» или «избыточность чувств». И.А.Боронина определяет его как «ассоциативный подтекст, пробуждаемый содержанием стихотворения на основе условности мотивов и ситуаций, поэтической символики и образности. Часто связан с аллюзией на другие поэтические произведения» [Боронина, 1978, с.356]. Иногда *ёдзэ* передают как суггестивность, «эхо», «отклик» и т.п.

*Ёдзэ* — не прием, а именно эстетическая категория, характерная для японской поэзии средневековья и, пожалуй, из числа трудноуловимых, поскольку японские авторы, характеризуя ее, обычно говорят о некоем статусе, возникающем вне слов, о чем-то, подобном исчезающему следу или угасающему эху.

Тадаминэ пишет, что смысл песен, содержащих *ёдзэ*, словно «заключен в корзине с множеством концов от прутьев».

В качестве примера Тадаминэ приводит, в частности, такое стихотворение:

Вата-но хара  
Ясосима какэтэ  
когидэну то  
хито-ни ва цугэ  
ама-но цурибунэ

Отплыла на корабле,  
устремив взгляд на восемьдесят островов  
в Равнине моря.  
Передайте от меня весточку милому,  
рыбаки с рыболовной ладьи.

Это довольно известное стихотворение прославленной поэтессы и красавицы Оно-но Комати. Попав в немилость к императору Ниммэй (в 884 г. он направил Комати ехать в составе посольства в Китай, она же повздорила с посланом и осталась дома), Комати была отправлена в ссылку на отдаленный остров Оки. Приведенное стихотворение она сложила на корабле по пути в Оки, адресуя его близкому человеку, оставшемуся в столице.

В этом стихотворении как раз нет запрятых в словах изощренных приемов. Возможно, настроение, задающее *ёдзэ*, связано с самой ситуацией, приведшей к созданию песни. Прав-

да, Тадаминэ о ней и не упоминает, но, вполне вероятно, что она была общеизвестна. Другой возможный вариант истолкования суггестивного поля данного стихотворения может опираться, скажем, на слой архаической лексики: *вата-но хара* — мифопоэтическое наименование моря, *ясосима* — восемь десятков островов — метафорическое обозначение Японии, принятое в «Манъёсю» и ритуальных текстах *норито* и древних императорских указах *сэммё* и включающее магическое число восемь.

Вместе с названием племени рыбаков ама и присутствием в этом морском пейзаже двух кораблей — того, на котором плыла Оно-но Комати, и рыбацкой ладьи — эти слова и в самом деле могут порождать самые разнообразные ассоциации — мифологические, легендарные, поэтические.

Название следующего раздела трактата Тадаминэ — «стиль описания чувств». Как он сам поясняет этот пункт, «песни этого стиля передают думы и устремления сердца человека, когда трудно явить побуждения, таящиеся в груди, трудно высказать вещи, таящиеся в устах. Путь речи прерывист, и тайное остается тайным. Разумеется, в стихи этой волны вливается и *ёдзэ*, и высокие чувства».

Пример такого пятистишия:

Кону хито-о  
сита-ни матицуцу  
хисаката-но  
цуки-о аварэ-то  
ивану ё дзо наки

Ожидая милого,  
который не приходит,  
и не бывает ночи,  
чтобы не сказать «как печально»  
об извечной луне.

Следующий, шестой стиль — «стиль высоких чувств». «Песни этого стиля текучи (*люй*), смысл в них смешивается с торжественно-тайным. Это высший род песен. В этом стиле нет песен, которые не поднимались бы до больших высот. Поэтому поток (*люй*) этих песен выходит за [пределы] и тайно-божественного стиля, и стиля *ёдзэ*, и стиля благородной природы».

Среди примеров, которыми Тадаминэ иллюстрирует этот стиль, есть, например, такой:

Фую нагара  
сора ёри хана-но  
тирикуру ва  
кумо-но аната ва  
хару ни я ару раму.

Хоть ныне и зима,  
но с неба цветы  
падают вниз.  
Должно быть, там весна —  
там, по ту сторону облаков?

Очевидно, что в этом пятистишии крупные хлопья снега уподобляются лепесткам опадающих цветов, как бывает в пору поздней весны. Вообще, сопоставление цветов расцветшей сливы и снега — распространенный троп в японской сезонной поэзии и характерен для раздела «песен весны», где поэт часто «не может

различить», цветы ли это сливы или нечаянно выпавший снег. В данном случае «высота чувств», по-видимому, объясняется тем, что поэт, чающий приближение весны, смог увидеть в зимнем пейзаже приметы долгожданной весенней поры; понимая, что вокруг стоит зима, он воображает себе весеннюю страну по ту сторону облаков, откуда сыплются белые лепестки.

«Стиль благородной природы», о котором говорит Тадаминэ, описывая «стиль высоких чувств» (см. выше), — это следующая разновидность стиля. Как пишет Тадаминэ, «этот стиль трудно отличить от стиля высоких чувств, смешивается он и с божественно-таинственным стилем». Определить его можно лишь по способу написания. Например:

Ама-но хара  
Фурисакэ мирэба  
касуга нару  
микаса-но яма-ни  
идэси цуки камо

Равнина неба...  
Посмотришь вдаль —  
неужто это  
из-за горы Микаса, что в Касуга,  
вышедшая луна!

Быть может, само по себе это стихотворение, взятое вне контекста его создания, и не производит впечатления особого благородства. Но, поскольку оно встречается и в других памятниках, обстоятельства его возникновения можно реконструировать. Тадаминэ нигде в своем трактате не упоминает авторства песен, между тем это стихотворение принадлежит кисти Абэ-но Накамаро (700—770). Накамаро был послан на учебу в Китай, где провел больше тридцати пяти лет, не имея возможности вернуться. Наконец прибыло посольство из Японии, и Абэ-но Накамаро отправился в обратный путь вместе с посольской группой. Они остановились на ночлег на морском берегу, в месте под названием Минчжоу, где китайцы, провожавшие их, устроили прощальный пир. Показалась удивительная по красоте луна, и тогда Накамаро и сложил это стихотворение — о луне, которая взошла из-за гор Микаса на далекой родине.

(Вообще история Абэ-но Накамаро, хотя она не имеет прямого отношения к проблеме стиля, весьма примечательна, хотя не так уж часто упоминается в филологических трудах. В Китай он попал в 16 лет, достиг значительного государственного поста. Когда спустя 35 лет он отплыл в Японию вместе с послом Фудзивара-но Киекава, их корабль был застигнут тайфуном, они долго дрейфовали, после чего их прибило к Аннани. Сам Ли Бо оплакивал смерть Накамаро и сложил о нем стихи. Накамаро все же посчастливилось вернуться домой живым, однако он был затем вновь послан в Китай. Прекрасно образованный и одаренный человек, Накамаро получил при танском дворе новый, более высокий чин. В Китае он и умер в возрасте семидесяти лет.)

Сама судьба этого легендарного человека и обстоятельства создания пятистишия помогают прочесть то, что было прекрасно известно Тадаминэ, — и сдержанность, и благородство, и ностальгию — в непритязательном на первый взгляд стихотворении.

К тому же — обаяние старины. Ведь и для Тадаминэ все это были события стопятидесятилетней давности.

Следующий поэтический стиль, который описывает Тадаминэ, он именуется «сопоставительным». «Этот стиль, — пишет Тадаминэ, — подобно тому, [как это происходит в] „Стихах Мао“, обозначает вещи и проявляет их сердце». («Стихи Мао» — иное название «Книги песен», т.е. «Шицзин» в передаче Мао Хэна.) В самом деле, приводимые автором трактата примеры красноречиво иллюстрируют его обоснование термина:

юки-но ути-ни  
хару ва киникэри  
угуису-но  
коборэру намида  
има я токураму

Посреди снега  
весна пришла.  
Так что, неужто теперь растают  
замерзшие слезы  
соловья?

Стихотворение основано на постоянном для средневековых пятистиший образе — соловья, начинающего петь с приходом весны и таким образом считающегося провозвестником ее уже свершившегося прихода. В данном случае соловей запел, пока еще шел снег.

В этом пятистишии сопоставляются, по-видимому, зима и весна и их постоянные поэтические знаки — снег и соловей (собственно, перевод *угуису* как «соловей» хоть и общепринят, но неверен, вернее, условен — речь идет о японской разновидности камышевки).

Еще более примечательным и «сопоставительным» представляется другое пятистишие, приводимое Тадаминэ в этом же разделе:

Хана-но иро ва  
касуми-ни комэта  
миэнэдомо  
ка-о дани нусумэ  
хару-но ямакадзэ

Цветы расцветшей сливы  
не видны взору,  
сокрытые туманной дымкой.  
Тогда укради хоть аромат,  
Весенний ветер с гор!

Здесь сопоставляются вид и запах цветов. Подтекст песни таков: если ты, ветер ранней весны, не можешь рассеять туман, чтобы стали видны цветущие сливы на склонах гор, так хотя бы принеси с собой их аромат.

Затем в перечне Тадаминэ следует стиль «чарующе блестящий». Автор трактата не снабжает эту категорию никакими по-

метками, ограничиваясь лишь стихотворными примерами. Вот один из них:

Умэ-га э-ни  
кииру угуису  
хару какэтэ  
накэдомо имада  
юки-га фурицуцу

На ветку сливы  
слетев, сел соловей,  
возвещающий весну.  
Поэт, однако все еще  
сыплет и сыплет снег...

Трудно судить, какими именно критериями руководствовался средневековый теоретик, выделяя такого рода стихи в отдельную категорию. Во всяком случае, современному читателю вряд ли до конца понятно, почему это пятистишие, действительно чарующе блестящее, попадает в разные группы, например, с цитированным ранее стихотворением в стиле «высоких чувств» — о лепестках, падающих из-за облаков, хотя стоит зима.

Еще менее достоверной была бы попытка интерпретировать последний, десятый тип стиля, называемый Тадаминэ «двойным» или «двусторонним». Объяснения к нему отсутствуют. Попытаемся понять его суть из приводимых примеров.

Сираюки-но  
томо-ни вага ми ва  
фуринурэдо  
кокоро ва кизну  
моно-ни дзарикурэу.

Пусть вместе со снегом белым  
и я тоже  
паду оземь —  
сердце [мое] таково,  
что не тает.

### Другой пример:

Тоси-о хэтэ  
хана-но кагами-то  
нару мидзу ва  
тирикаару-о я  
кумору то ну раму.

Пройдет время,  
и вода, которая теперь  
как зеркало для цветов,  
покроется осыпавшимися лепестками.  
И скажут, верно, о ней — облаками  
покрылась.

Первое стихотворение содержит омоним: *фуру* — «падать» (о дожде, снеге) и «стареть», т.е. «пусть я состарюсь, но любовь в сердце моем не исчезнет, подобно снегу, тающему на земле».

Здесь, по-видимому, один и тот же предмет способен выступать в двух ипостасях: в первом пятистишии снег падает, но оказывается не тающим; во втором — вода может быть зеркалом, а может предстать в виде облачного неба, что, кстати говоря, означает не только осыпавшиеся в нее лепестки, но и изменение погоды при переходе к более поздней весне, когда начинается сезон дождей («пройдет время»).

Итак, мы рассмотрели метаморфозы классификации песенно-поэтических жанров от этапа обрядовой песни до периода развитой литературной теории. Ряд классификационных поня-



тий, как явствует из приведенного материала, с достаточной очевидностью может быть соотнесен с ритуальными классами песен, другая группа стиховых категорий связана с влиянием китайской поэтологической мысли. При этом таксономическая ценность второй группы не подтверждается дальнейшим литературным развитием, возможности применения китайской категоризации текстов к японской поэзии оказываются достаточно ограниченными. Первые двести лет литературной истории еще сохраняют следы фольклорной стадии и закрепляют концепцию происхождения поэзии от определенных божеств.

---

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Главной целью данной работы было выявить и показать литературный аспект перехода от мифопоэтического «мира саморавных феноменов» к исторической фазе культуры, расположенной к саморефлексии. При этом нас прежде всего интересовали формы и процессы трансформации основных космологических, мифологических, ритуальных концепций, характерных для японской архаики, в явления уже чисто литературного свойства, обозначившиеся в ранних литературных памятниках.

Для разработки этого основного направления нашего исследования оказалось необходимым рассмотреть ряд проблем и текстов, существенных для данной идеи, однако практически не разработанных в отечественном и западном литературоведении.

Это, во-первых, изучение древнейших японских мифологических текстов с точки зрения дифференциации разных этнокультурных компонентов, составлявших мир древнего Ямато в начале первого тысячелетия. Хотя главенствующим и в области языка, и в сфере государственности стало алтаеязычное племя Ямато, ряд племен, отличных от Ямато по происхождению и языку, тоже, как оказалось, играл немаловажную роль в становлении единого культурного космоса древней Японии. Как явствует из анализа текстов, отдельные элементы ритуала были заимствованы из практики покоренных племен и перенесены в сферу государственных обрядов, проводимых при дворах ранних властителей, впоследствии же эти элементы, трансформированные соответствующим образом, были включены в сферу ранней литературы, где приобрели вид поэтических клише. Кроме того, рассмотрение наиболее ранних поэтологических трактатов в совокупности с обрядовыми текстами позволило выдвинуть гипотезу об особой роли племен протоавстронезийских этносов в формировании ритуальной песенной традиции.

Эта гипотеза основана прежде всего на выявленной в древнейших японских трактатах, написанных по-китайски, концепции прототекстов, т.е. самых первых песен в силлабически упорядоченной форме в тридцать один слог. В отличие от китайской традиции, приписывавшей рождение поэзии безличной эманации, первые японские теоретики стиха возводили «первопесни» к тем или иным божествам, фигурирующим в мифологических сводах «Кодзики» и «Нихонги». Как выяснилось, преимущественную роль при этом играли божества, периферийные по отношению к пантеону Ямато и обнаруживающие сходство с персонажами аналогичных мифов Океании, Каролинских островов, Окинавы и т.п.

Помимо данных, почерпнутых из ранних трактатов, оказалось возможным подкрепить эту теорию лингвистическими аргументами. Был проанализирован слой обрядовых песен ритуала *оосэтиэ*, содержащих повышенное число восклицаний *хаясикотоба*, считающихся в традиции архаическими, но давно утратившими значение даже для исполнителей хэйанского времени. Сопоставление списка ранних *хаясикотоба* с данными реконструкции протоавстронезийских языков позволило выдвинуть гипотезу об австронезийском происхождении этих лексем и предложить их реконструктивные значения. Особо важную роль в аргументации этой гипотезы сыграло и то обстоятельство, что с помощью протоавстронезийских реконструкций удалось интерпретировать цельный текст песни протяженностью в четыре строки, ни один элемент которого не поддавался переводу средствами древнеяпонского языка.

Объединение этносов в едином государстве Ямато происходило как сложный и длительный процесс. На позднем этапе формирования единого этноса, примерно в V—VI вв., этот процесс был еще обогащен широкой волной культурных заимствований с материка. Первые памятники письменности, составляющие важные свидетельства архаического этапа культуры, создавались в поле буддийских идей, конфуцианских представлений и древнекитайской натурфилософии. Первоначально эти заимствования еще не были адаптированы и усвоены настолько, чтобы можно было говорить о сращивании с архаическими верованиями и культами местного населения; многие из них воспринимались как род чужеземной магии и как таковые втягивались в сферу обрядовой практики, становясь элементами раннего словесного творчества, определенно отличимыми от фольклорной песенной фактуры Ямато. Надо сказать тем не менее, что многие из заимствованных в Китае концепций уже содержали слои мифологического мировоззрения китайского происхождения, поэтому история ранних китайских влияний на Японию способна поведать не только о становлении собственно японской культуры, но и об утраченных для китайской культуры, но сохранившихся на Островах отдельных компонентах китайской культурной древности.

Ввиду того, что рассматриваемый период образования и становления ранней литературы из мира архаической словесности был отмечен в японской истории как этап активного усвоения и переработки заимствованных философско-религиозных школ и концепций, необходимо было учесть эти мощные факторы в нашем исследовании, поскольку многие компоненты этих развитых концептуальных систем в виде емких формул, переходящих из текста в текст, были внедрены и в различные сохранившиеся

ритуальные тексты, и в песни первой поэтической антологии «Манъёсю».

Само собой разумеется, что для рассмотрения вышеупомянутого процесса перехода необходимо было, хотя бы в самом общем виде, представить картину того самого древнеяпонского мифопоэтического космоса, который восстанавливается отчасти реконструктивно, отчасти же — с большей уверенностью — на основе древнейших японских памятников, а также сведений исторического, этнографического, социоантропологического характера. Для исследования ритуальных текстов как важного звена в развитии словесности отнюдь не безразлично, каковы были преобладающие культы и верования, социальные структуры, типы шаманской практики, легшие в основу последующей религиозной текстовой деятельности.

Важнейшее значение для исследования ранних литературных текстов имеет идеологический, мировоззренческий контекст, т.е. мифологические составляющие, образующие древнюю картину мира. В японской, как и в других культурах на сходном этапе развития, отчетливо просматривается несколько мифологических слоев, возможно, репрезентирующих различные этнокультурные компоненты и разновременные мифологические традиции. Такого рода дифференциация мифологических слоев, отчасти отраженная в ритуальных текстах и ранних трактатах по поэтике, позволяет, как представляется, с большей достоверностью интерпретировать мифопоэтические клише, преобразуемые в характерные явления ранней литературы.

Большое место в работе было отведено трем типам сохранившихся ритуальных текстов. Это, прежде всего, молитвословия *норито*, отчасти принятые в синтоистской практике до сих пор и оказавшие влияние на становление письменных литературных форм. Несмотря на сравнительно позднюю запись (первая треть X в.), эти тексты, быть может, представляют наиболее архаические слои древнеяпонского языка. *Норито*, обращенные к синтоистским богам, произносились во время придворных и прихрамовых ритуалов. Семантика и мотивировка ритуала, как правило, образуют отнюдь не прямую, а подчас весьма изощренную связь с ритуальными текстами, сопровождающими обряд. Поэтому в работе было сочтено необходимым дать описание обрядовых действий, как они представлены в памятниках, тем более что этот материал практически не освещался в отечественном японоведении. Описания обрядов в работе поставлены в контексты тех мифологических протоситуаций, с которыми ассоциировались провозглашаемые жрецами тексты молитвословий.

Говоря о *норито*, важно было показать, каковы те главные мировоззренческие параметры, которые были характерны для

взгляда на мир, отраженного в компендиуме текстов *норито*. Как показало изучение *норито*, из них можно вычленить пространственную модель, по-видимому, характерную для японской картины мира до заимствования китайского членения пространства, — с приоритетом вертикальной оси над китайским представлением о земле как квадрате с ориентацией по четырем сторонам света. В *норито* зафиксированы представления о вертикальных проходах между миром людей и сверхобыденным миром, через которые могут являться духи и через которые к людям могут являться божества. Таковы пространственные воронки в экзорцизме, исполняемом в последний день шестого месяца по лунному календарю, когда производилось изгнание грехов в рамках всей страны. Другим примером сакрально отмеченных точек пространства, наделенных особыми свойствами, может служить императорское жилище и священный двор для жертвоприношений (*юнива*). Магическими возможностями, как явствует из текстов, обладали и всякого рода пространственные узлы — изгибы дороги, излучины реки. Такого рода мифологемы затем переходят в раннюю поэзию: неоднократные упоминания таких узлов встречаются в песнях «Маньёсю», где приобретают характер устойчивых литературных клише.

Вообще исследование текстов *норито* позволило выявить космологические значения многих явлений письменной поэзии, которые таким образом обретают историческую глубину и смысл. Поэтика самих *норито* — весьма примечательное явление не только с концептуально-мифологической, но и с чисто эстетической точки зрения. Эти тексты имеют строгую композицию, содержат высокое число параллелизмов, архаических повторов, мифопоэтических топосов, анализ которых позволяет увидеть историю становления японской поэтической традиции в ее непрерывном развитии со времен древности.

Следующий тип текстов, тесно связанных с *норито*, — это *микотонори*, или *сэммё*, указы ранних правителей. Как и *норито*, они провозглашались с *такамукура* — «высокого небесного престола», обращались ко «всей Поднебесной» и имели целью установление порядка и гармонии между властителем и подданным, богами и людьми и т.д. Эти тексты также имеют непосредственное отношение к истории ранней словесности: ряд песен «Маньёсю», как оказалось, представляют собой парафраз отдельных императорских указов (подобно тому, как некоторые длинные песни *нагаута* воспроизводят строй и лексику *норито*). Особенно близки по структуре и лексике оказываются два траурных указа императоров разных лет и слои песен-плачей «Маньёсю». В указах достаточно явственна архаическая прооснова, выраженная в характерных для этого стиля клиши-

рованных оборотах — титулах правителей, описаниях «Великой страны восьми островов», обращениях к слушателям и т.п.

*Сэммё*, кроме того, представляют особый интерес и с точки зрения материковых философско-религиозных влияний. Здесь могут быть четко прослежены конфуцианские и буддийские концепты, принятые в практике ранней государственности.

*Сэммё* представляют собой своего рода историю адаптации буддизма и конфуцианства в Японии. Этап, соответствующий времени создания *сэммё*, скорее говорит о синкретическом, чем синтетическом характере культуры Нара, отмеченном сложным взаимодействием архаического субстрата с буддийскими, конфуцианскими и даосскими идеями, что мы попытались подробнее показать в настоящей работе.

Третий тип ритуальных текстов, сохранившийся в письменной истории и существенный для становления ранней литературной поэзии, это песни *ооута*, исполнявшиеся в ритуале *оосэ-миэ*. Циклы этих песен, еще совсем не освоенные западным и российским востоковедением, весьма неоднородны по происхождению, назначению, времени создания. Здесь есть и формы, близкие к литературному пятистишию, и народные песни с нерегулярным числом слогов в строке. Эти песни сопровождали ритуал *камуасоби*, «игрищ богов», и состояли из трех этапов: «спуск богов», их увеселение и «проводы богов». *Ооута*, «великие песни», представляют материал фольклорного характера, связанный прежде всего не с рафинированным придворным ритуалом, а с народными обрядами, принятыми в разных областях страны. Ряд этих песен, по-видимому, представляет собой переходный этап от магической обрядности к той анонимной фольклорной поэзии, что зафиксирована в ряде циклов «Маньёсю».

И *норито*, и *сэммё*, и *ооута*, несмотря на принадлежность к разным ритуальным классам и нацеленность на различные задачи, несомненно имеют немало общего в структуре построения отдельного текста или циклов, наблюдается и сходство элементов композиции — обращение к богам в зачине, испрашивание благополучия, перечисление даров и приношений и т.п.

И общие свойства этих текстов, и их частные особенности, зафиксированные в процессе исследования, оказались более чем значимы для главной цели настоящей работы — они позволили увидеть процесс развития ранней литературы в широком мифологическом, фольклорном, обрядовом контексте.

Как удалось выявить в ходе исследования, ранняя литературная поэзия, песня (*ута*) также обладала своей мифологической историей. В ранних трактатах она приравнивалась ко всему живому, считалось, что она была порождена, как вся остальная

вселенная, в эру богов. Неудивительно поэтому, что в ходе развития литературной мысли не только отдельные песни приписывались тем или иным божествам, но даже отдельными слогами песни, согласно средневековым теоретикам стиха, управляли определенные боги. Соответственно и первым трактатам, уже отчасти и под китайским влиянием, приписывалась роль сакральных установлений, способствующих гармонии в государстве, — недаром некоторые из них потом именовались «высочайшими повелениями» (*микотонори*), подобно указам императора. Само пятистишие *вака*, судя по материалам ранних трактатов, рассматривалось как могущественный регулятор, творящий гармонию из хаоса неупорядоченного древнего слова.

Архаической чертой *танка* является и ее двухчастность, связанная с ее происхождением в рамках обрядового пения двух полухорий. Первая часть *танка*, как правило, содержит космологическое описание мира, имена богов, сакральные топонимы, там же, как правило, обретаются наиболее архаические приемы песни — *макуракотоба* («изголовье—слово», *дзё* — образный параллелизм, тоже род зачина, *утамакура* — зачин, содержащий название священной местности). Вторая часть песни выражает конкретную лирическую эмоцию, непосредственный повод к написанию стихов.

Как удалось выяснить в результате исследования, зачин *макуракотоба*, возможно, восходит к утраченному в памяти культуры архаическому вопросу-ответному ритуалу, т.е. сакральному диалогу между жрецом и посвящаемым. Наша трактовка *макуракотоба* как сросшихся частей ритуала космологической загадки основана прежде всего на списках *макуракотоба*, содержащихся в одном из трактатов начала IX в., где они предстают как «забытые нынешними поэтами слова эпохи богов», т.е. тавтологические выражения, являющие образцы ритуального тождества с определяемым словом. Примечательна и организация этих списков по принципу «алфавита мира», с этапами становления космоса из хаоса, появления неба—земли, затем небесных светил, разных элементов земного ландшафта, богов и вслед за ними людей с их семейными и социальными структурами, способами освоения и классификации времени и пространства, после чего явления растений, животных и т.д.

В сущности, мы убедились, что в ряде аспектов *вака* («японская песня») почти вплоть до нового времени не утрачивала глубинной связи с ритуалом. В частности, эту связь оказалось возможным проследить в свете соотношения слова и музыкально-ладового аспекта исполнения песни. В принципе, манера распевания пятистиший на несколько определенных фиксированных мотивов сохранилась в записанных фонограммах поэтов

начала XX в. Обратившись к древнейшим трактатам, а также правилам стихосложения начала средневековья, мы обнаружили в них ряд указаний, которые, на наш взгляд, несомненно относятся к сфере музыкально-мелодической. Рассматривая поэтологические трактаты в совокупности с кругом ранних поэтических текстов, мы убедились в том, что пятистишия во времена Нара-Хэйан исполнялись сообразно различным музыкальным правилам, и отличия эти, первоначально зависевшие от ритуальной функции песен, впоследствии в литературной сфере стали определяться тематикой и основной лирической эмоцией стиха (так называемое «сердце» пятистишия), при этом все же, по-видимому, сохраняя память об архаической классификации песен по ритуальным классам.

Еще одна существенная сторона ранней литературной вака, о которой необходимо было сказать в исследовании, — это, собственно, ее мифопоэтический строй, определивший на долгое время картину мироздания, представленную в древней и раннеклассической поэзии. Как было показано в работе, даже ситуации, в которых происходит создание вака, оказываются одними и теми же для мифологических сводов, молитвословий *норито* и прозо-поэтических жанров хэйанского времени. Ритуально-магические функции вака особенно отчетливо явлены в сфере отношения к природному и предметному миру.

В ранней японской поэзии словарь конкретных понятий способствовал установлению отношений между вещами, и первоначально в этом промежутке отсутствовало стремление придать вещи, определяющей другую вещь, символический характер. Одни ряды понятий определяли другие, вступая с ними в отношения синонимии или омонимии. При этом, как мы выяснили из текстов, наиболее часто применяемым, почти универсальным кодом служил фитонимический ряд, т.е. принятый в ранней поэзии список названий разных растений.

Как свидетельствуют тексты, фазы вегетации растений в молитвословиях *норито* служили вехами для ритуальных приношений богам, некоторые растения выступали в качестве самих этих жертвоприношений. В ранней поэзии «Манъёсю» растения занимают огромное место: треть из четырех с половиной тысяч песен «Манъёсю» содержит названия разных трав, водорослей, цветов, кустов, деревьев — всего около 150 названий.

По-видимому, среди прочих классифицирующих рядов фитонимы играли особую роль, объяснимую, прежде всего, преобладанием сельскохозяйственной деятельности. Как мы стремились продемонстрировать, фитонимы в корпусе текстов «Манъёсю» служат целям разметки пространства и времени, обозна-



чения социального и возрастного класса человека, выражения психологических состояний и т.п.

Более того, выяснилось, что ряд свитков «Маньёсю» на уровне скрытой композиции циклов тоже содержит универсальные каталоги мира, различные его классификации и даже список священных предметов, служащих приношениями богам в древнейших ритуалах. Каталоги такого рода обнаруживаются, если в каждой из песен цикла выделить ключевое тематическое слово из первой, космологической части *вака*. Такие опорные слова, как показало исследование, и составляют строгие и последовательные цепи, описывающие иерархии природных и предметных рядов, наподобие списка: небо—земля, солнце—луна, дождь, туман, иней, роса; река, водопад, пруд, море и т.п.

Подобно фитонимам, в ранней литературной поэзии свое место в трансформированном виде занимают и другие элементы космологического мировоззрения, причем, разумеется, в литературную сферу попадают далеко не все, некоторым же оказывается особое предпочтение. Из числа таких предпочтенных литературой мифологом была избрана архаическая концепция взгляда ввиду ее особой важности, насколько можно судить по имеющимся текстам.

Как оказалось, магические возможности, приписываемые взгляду в мифологический период культуры, преобразенные в сфере ранней литературной словесности, также приобретают характер литературных топосов.

Проследившая развитие мифологом *куними* («смотрения страны»), *оками* («смотрение с холмов»), *цукими* («смотрения луны») и знаменитого *ханами* («смотрения цветов»), мы стремились установить связь между мифопоэтическим, фольклорным слоем словесности и традиционной образностью раннеклассической поэзии *вака*. Как можно предположить исходя из имеющихся текстов, многие песни о цветении сакуры восходят к давним обрядам, связанным с усмирением «души цветов», способной вызывать сезонные эпидемические болезни. Другой аспект «смотрения цветов» связан с привычной ассоциацией фаз цветения с циклами земледельческих работ; т.е. «правильное» взаимодействие с цветущим деревом должно было обеспечить хороший урожай и т.п. Растения вообще были связаны со страной предков — миром мертвых через корни, а также, на концептуальном уровне, благодаря мифу о Деве, цветущей, как цветы, — в результате женитьбы на ней императорского предка люди стали смертны. Отсюда многие амбивалентные магические свойства растений.

Растения, а также ряд других предметов в ранних образцах японской литературы обнаруживают еще одно чудесное свой-

ство: в растении можно увидеть облик ушедшего или даже покойного, если ранее на это растение смотрели вместе. Способность служить такой «памяткой» об ушедшем (памятка *катами* — букв. «видение облика») присуща не только растениям, в этом качестве могла выступать одежда, как субститут человека, а также зеркало и даже ряд местностей, связанных с брачными игрищами или носящими значащие в этом смысле названия. Иногда в виде таких магических точек пространства, посмотрев на которые можно, например, обеспечить себе благополучное возвращение из путешествия, выступают крутые излучины реки или повороты дороги. По-видимому, взгляд в сторону дома из таких пространственных зон наделялся особой магической силой, подобно архаическому завязыванию трав или деревьев для того, чтобы вернуться на родину из предстоящего путешествия.

Если же пытаться проследить, каким образом описывался сам акт смотрения в ранней поэзии — мифологических сводов и «Манъёсю», то можно убедиться, что взгляд в разных направлениях чисто лексически оформлялся по-разному: если на восток просто смотрели (*миру*), то на запад смотрели обернувшись, или смотрели назад. Таким образом, основным направлением был, как и следовало ожидать, восток, и такое лексическое оформление пространственной ориентации взгляда воспроизводило, по-видимому, движение солнца с востока на запад и, возможно, соответствовало ритуальным телодвижениям при исполнении *танка*. Это наблюдение, сделанное на ряде текстов «Манъёсю», позволяет всякий раз, когда герой смотрит повернувшись, предполагать, что объект его взгляда находится к западу от его местоположения. Мифологема взгляда, как и многие другие архаические концепции бытия, отчасти зафиксированные в текстах, отчасти восстанавливаемые реконструктивно, составили своего рода мировоззренческую и стилевую основу ранней литературы, на которую впоследствии наслаивались различные литературные новшества и метаморфозы. Определенная системность, присущая этому архаическому слою, отобранному и усвоенному ранней литературой, позволяла адаптировать многие новации и заимствования без полной утраты специфики. И хотя становление литературы происходило в условиях более чем мощных влияний развитой китайской литературной традиции, закрепленные в «словах Ямато» архаические комплексы представлений о мире придавали определенную окраску самым разным литературным проявлениям и феноменам. Это мы и стремились показать, прочерчивая сложные, отнюдь не всегда очевидные связи, ведущие из мира японской архаики к развитию поэтической традиции.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

### *Издания японских текстов*

Вака ироха (Азбука поэзии). — Нихон кагаку тайкэй (Главные произведения японской поэтологии). Т.3. Токио, 1956.

Гэндзи-моногатари. — Нихон котэн бунгаку тайкэй (Основные произведения японской классической литературы). Т.14—18. Токио, 1969.

Дзюнтоку. Якумо мисё (Императорский сборник восьми облаков). — Нихон кагаку тайкэй (Главные произведения японской поэтологии). Т.3. Токио, 1956.

Ивами дзёсики. — Нихон кагаку тайкэй (Главные произведения японской поэтологии). Т.1. Токио, 1983.

Кисэн. Яматоута сакусики. (Уложение о слагании песен Ямато). — Нихон кагаку тайкэй (Главные произведения японской поэтологии). Т.1. Токио, 1983.

Когосюи (Дополнения к древним сказаниям). — Синтэн. Йогогама, 1936.

Кодай каёсю (Собрание песен древности). — Нихон котэн бунгаку тайкэй (Основные произведения японской классической литературы). Токио, 1968.

Кодзика. Норито. — Нихон котэн бунгаку тайкэй (Основные произведения классической японской литературы). Под ред. Курано Кэндзи, Такэда Юкити. Токио, 1970.

Кокинвакасю. — Нихон котэн бунгаку тайкэй (Основные произведения японской классической литературы). Токио, 1969.

Манъёсю. — Нихон котэн бунгаку тайкэй (Основные произведения японской классической литературы). Т.4—7. Токио, 1969.

Нихон сёки. — Нихон котэн бунгаку тайкэй. (Основные произведения японской классической литературы). Т.67—68. Токио, 1967.

Нихонсёки. — Синтэн. Йогогама, 1936. Рё-но гигэ (Толкования кодекса). — Синтэн. Йогогама, 1936.

Сёкунионги. — Кокуси тайкэй (Основные произведения отечественной истории). Т.1—2. Ред. Куройта Кацуми. Токио, 1975.

Синкокинвакасю (Новое собрание старых и нынешних песен). — Нихон котэн бунгаку тайкэй (Основные произведения японской классической литературы). Т.28. Токио, 1969.

Синсэнсёдзироку. — Синтэн. Йогогама, 1936.

Синтэн (Синтоистские тексты). Йогогама, 1936.

Такэтори-моногатари. Исэ-моногатари, Ямато-моногатари. — Нихон котэн бунгаку тайкэй (Главные произведения японской классической литературы). Т.9. Токио, 1969.

Тюсэй кинсэй каёсю (Собрание народных песен средневековья). — Нихон котэн бунгаку тайкэй (Основные произведения японской классической литературы). Т.44. Токио, 1968.

Фудоки. — Синтэн. Йогогама, 1936.

*Фудзивара Кидзё*. Вака сёгакусё (Извлечения из начальной науки о поэзии). — Нихон кагаку тайкэй (Главные произведения японской поэтологии). Т.2. Токио, 1956.

*Фудзивара Тосинари*. Корай футайсё (Изборник литературных стилей древности). — Нихон кагаку тайкэй (Главные произведения японской поэтологии). Т.2. Токио, 1956.

*Фудзивара Хаманари*. Какё хёсики. — Нихон кагаку тайкэй (Главные произведения японской поэтологии). Т.1. Токио, 1983.

Энгисики. — Синтэн. Йокогама, 1936.

### *Литература на русском языке*

*Алексеев В.М.* Китайская литература. М., 1978.

*Алексеев В.М.* Наука о Востоке. М., 1982.

*Арутюнов С.А.* Древний восточноазиатский и айнский компонент в этногенезе японцев. Автореф. канд. дис. М., 1962.

*Арутюнов С.А.* Об айнских компонентах в формировании японской народности и ее культуры. — Советская этнография. 1957, № 2.

*Арутюнов С.А.* Этническая история Японии на рубеже нашей эры. — Восточноазиатский этнографический сборник. Вып.2. М., 1961.

*Арутюнов С.А., Светлов Г.Е.* Старые и новые боги Японии. М., 1968.

*Боронина И.А.* Классический японский роман. М., 1981.

*Боронина И.А.* Поэтика классического японского стиха VIII—XIII вв. М., 1978.

*Васильев Л.С.* Культы, религии, традиции в Китае. М., 1970.

*Воробьев М.В.* Япония в III—VII вв. М., 1980.

Восточная поэтика. Специфика художественного образа. М., 1983.

*Гаспаров М.Л.* Семантический ореол метра. — Лингвистика и поэтика. М., 1979.

*Глускина А.Е.* Заметки о японской литературе и театре. М., 1979.

*Горегляд В.Н.* Буддизм и японская культура VIII—XII вв. — Буддизм, государство и общество в странах Центральной и Восточной Азии в средние века. М., 1962.

*Горегляд В.Н.* Дневники и эссе в японской литературе X—XIII вв. М., 1975.

*Горегляд В.Н.* Ки-но Цураюки. М., 1983.

*Григорьева Т.П.* Японская художественная традиция. М., 1979.

Дао и Даосизм в Китае. М., 1982.

*Деоник Д.В., Симонова-Гудзенко Е.К.* Методика различения легендарно-мифологической и реально-исторической частей генеалогического древа (на материале японской хроники «Кодзики»). — Математика в изучении средневековых повествовательных источников. М., 1986.

*Джарылгасинова Р.Ш.* Древние когурёсы. М., 1972.

*Джарылгасинова Р.Ш.* Этногенез и этническая история корейцев. М., 1979.

Древнекитайская философия. Т.1—2. М., 1972—1973.

Древние Фудоки. Пер., предисл. и коммент. К.А.Попова. М., 1969.

*Елизаренкова Т.Я., Топоров В.Н.* О ведийской загадке типа brahmodya. — Паремнологические исследования. М., 1984.

*Ермакова Л.М.* Литературные трансформации некоторых мифологем японской архаики. — Тезисы XII Всесоюзной конференции «Теоретические проблемы изучения литературы Дальнего Востока». М., 1988.

- Ермакова Л.М.* Логос и мелос: японская вариация. — Проблемы исторической поэтики литератур Востока. М., 1988.
- Ермакова Л.М.* Мифопоэтический строй как модус ранней японской культуры. — Человек и мир в японской культуре. М., 1985.
- Ермакова Л.М.* О некоторых особенностях стиля норито как литературного памятника. — Литературы стран Дальнего Востока. М., 1979.
- Ермакова Л.М.* Ритуальные и космологические значения в ранней японской поэзии. — Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. Сер. «Исследования по фольклору и мифологии Востока». М., 1988.
- Ермакова Л.М.* Синтоистский образ мира и вопросы поэтики классической японской литературы. — Восточная поэтика. Специфика художественного образа. М., 1982.
- Иванов В.В.* Заметки о типологическом и сравнительно-историческом исследовании римской и индоевропейской мифологии. — Труды по знаковым системам. Т.4. Тарту, Ученые записки ТГУ, 1969.
- Игнатович А.Н.* Буддизм в Японии. Очерк ранней истории. М., 1987.
- Идзумо-фудоки. Пер., коммент. и предисл. К.А.Попова. М., 1966.
- Ионова Ю.В.* О культуре деревьев в Корее. — Мифы, культы, обряды народов зарубежной Азии. М., 1986.
- Ионова Ю.В.* Пережитки тотемизма в религиозных обрядах корейцев. — Религия и мифология народов Восточной и Южной Азии. М., 1970.
- Иофан Н.А.* Из истории японской музыки VII—IX вв. — Искусство Японии. М., 1965.
- Иофан Н.А.* Культура древней Японии. М., 1974.
- История лингвистических учений. Средневековый Восток. М., 1981.
- История японского искусства. М., 1965.
- Иэнага С.* История японской культуры. М., 1972.
- Календарные обычаи и обряды народов Восточной Азии. М., 1985.
- Кардини Ф.* Истоки средневекового рыцарства. М., 1987.
- Каталог гор и морей (Шань хай цзин). Предисл., пер. и коммент. Э.М.Яншиной. М., 1977.
- Кессиди Ф.Х.* От мифа к логосу: становление греческой философии. М., 1972.
- Китайская пейзажная лирика III—XIV вв. М., 1984.
- Ким Бусик.* Самгук саги. М., 1959.
- Кобзев А.И.* Учение Ван Янмина и классическая китайская философия. М., 1983.
- Комиссаров С.А.* Археология Западного Чжоу. — 1027—170 гг. до н.э. — Древние культуры Китая. Новосибирск. 1985.
- Конрад Н.И.* Очерки японской литературы. М., 1973.
- Конрад Н.И.* Японская литература. От «Кодзики» до Токутоми. М., 1974.
- Конрад Н.И.* Избранные труды. Литература и театр. М., 1978.
- Конфуцианство в Китае. Проблемы теории и практики. М., 1982.
- Лисевич И.С.* Древнекитайская поэзия и народная песня. М., 1969.
- Лисевич И.С.* Литературная мысль Китая. М., 1979.
- Литература древнего Китая. М., 1969.
- Мазурик В.П.* Японская загадка: общее и специфическое. — Паремнологические исследования. М., 1984.
- Маньёсю. Собрание мириад листьев. Пер. А.Е.Глушкиной. М., 1971—1972. Т.1—3.
- Мещеряков А.Н.* Герои, творцы и хранители японской старины. М., 1988.

- Мещеряков А.Н. Древняя Япония. Буддизм и синтоизм. М., 1987.
- Невский Н.А. Айнский фольклор. М., 1972.
- Невский Н.А. Культурная поэзия древней Японии. — Сборник «Восток». Литература Китая и Японии. М., 1935.
- Невский Н.А. Фольклор островов Мияко. М., 1978.
- Никитина М.И. Древняя корейская поэзия в связи с ритуалом и мифом. М., 1982.
- Новик Е.С. Обряд и фольклор в сибирском шаманизме. М., 1984.
- Норито. Сэммё. Пер., иссл. и коммент. Л.М.Ермаковой. М., 1991. («Памятники письменности Востока», ХСVII).
- Оглоблин А.К. Типы яванских загадок. — Паремнологический сборник. М., 1984.
- Поливанов Е.Д. Статьи по общему языкознанию. М., 1968.
- Попов К.А. Восемь песен Хитати. — Историко-филологические исследования. М., 1967.
- Попов К.А. Законодательные акты средневековой Японии. М., 1984.
- Попов К.М. Япония. Очерк развития национальной культуры и географической мысли. М., 1964.
- Проблемы человека в традиционных китайских учениях. М., 1983.
- Проблемы исторической поэтики литератур Востока. М., 1988.
- Ревуненкова Е.В. Миф, обряд, религия. М., 1992.
- Решетов А.М. Цзаован — китайский бог очага. — Мифы, культы, обряды народов зарубежной Азии. М., 1986.
- Роль традиции в истории и культуре Китая. М., 1972.
- Сагалаев А.М. Мифология и верования алтайцев (Центральноазиатские влияния). М., 1979.
- Светлов Г.Е. Путь богов (Синто в истории Японии). М., 1985.
- Свод законов «Тайхорё». 702—718 гг. Т.1—2. Вступ.ст., пер. и коммент. К.А.Попова. М., 1985.
- Собрание народных песен М.В.Киреевского. Л., 1983.
- Спеваковский А.Б. Духи, оборотни, демоны и божества айнов. М., 1988.
- Спирин В.С. Построение древнекитайских текстов. М., 1976.
- Стратанович Г.Г. Народные верования населения Индокитая. М., 1978.
- Стратанович Г.Г. Ритуальное убийство быка. (По материалам обрядности народов Восточной и Юго-Восточной Азии). — Религия и мифология народов Восточной и Южной Азии. М., 1970.
- Сэй-сёнагон. Записки у изголовья. М., 1975.
- Сыма Цянь. Исторические записки (Ши цзи). Пер. и коммент. Р.В.Вяткина и В.С.Таскина. Т.2. М., 1975; т.4, М., 1986.
- Ткаченко Г.А. Космос, музыка, ритуал. Миф и эстетика в «Люйши чуньцю». М., 1990.
- Топоров В.Н. О космологических источниках раннеисторических описаний. — Труды по знаковым системам. VI. Тарту, 1973.
- Торчинов Е.А. Даосская утопия в Китае на рубеже древности и средневековья (II—VI вв.). — Китайские социальные утопии. М., 1987.
- Франкфорт Г., Франкфорт Г.А., Уилсон Дж., Якобсен Т. В преддверии философии. М., 1984.
- Холодович А.А. Категория множества в японском свете в общей теории множества в языке. — Холодович А.А. Проблемы грамматической теории. Л., 1979.
- Человек и мир в японской культуре. М., 1985.
- Эберхард В. Китайские праздники. Пер. с англ. и предисл. Н.Ц.Мункуева. М., 1981.

- Этика и ритуал в традиционном Китае. М., 1988.
- Юань Кэ. Мифы древнего Китая. Пер. под ред. и послесл. Б.Л.Рифтина. М., 1965.
- Ямато-моногатарии. Пер., исслед. и коммент. Л.М.Ермаковой. М., 1982. («Памятники письменности Востока», LXX).
- Яншина Э.М. Формирование и развитие древнекитайской мифологии. М., 1984.
- Япония: идеология, культура, литература. М., 1989.
- Япония: культура и общество в эпоху НТР. М., 1985.
- Японские легенды о чудесах (IX—XI вв.). Пер., предисл. и коммент. А.Н.Мещерякова. М., 1984.

*Литература по японском языке*

- Абэ Тосико. Кохон Ямато-моногатарии то соно кэнкэ (Варианты текста «Ямато-моногатарии» и его исследование). Токио, 1970.
- Андо Масацугу. Кодзики-но бунтайронтэки косацу (Стилистическое исследование «Кодзики»). — Андо Масацугу тэсакусю. Т.4. Токио, 1974.
- Аракава Хироси. Кодай нихондзин-но утюкан (Концепция космоса у древних японцев). Токио, 1981.
- Дои Коти. Гэнси дзидай-но бунгаку (Литература периода архаики). — Дои Коти тэсакусю. Т.5. Токио, 1977.
- Дои Коти. Кодай дэнсэцу то бунгаку (Древние легенды и литература). Токио, 1960.
- Ёкота Кэнъити. Нихон кодай синва то сидзоку дэнсё (Древние японские мифы и племенные предания). Киото, 1982.
- Ёкота Кэнъити. Асука-но рэкиси то бунгаку (История и литература эпохи Асука). Киото, 1980.
- Идэ Цунэо. Нихон бунгэйси-ни окэру мудзёкан-но кокуфуку (Преодоление концепции бренности бытия в истории японской литературы). Токио, 1959.
- Иноуэ Макото. Нихон кодай кокка то буккё (Древнее японское государство и буддизм). Токио, 1961.
- Иноуэ Макото. Синва-но гэндзо (Изначальное изваяние мифа). Токио, 1972.
- Иноуэ Мицусада. Кодай сякай (Древнее общество). Токио, 1955.
- Иноуэ Мицусада. Нихон кодай-но кокка то буккё (Древнее японское государство и буддизм). Токио, 1971.
- Исида Ёсисада. Фудзивара Садаиэ-но кэнкю (Исследование Фудзивара Садаиэ). Токио, 1957.
- Исида Итиро. Нихон бунка си гайрон (Общий очерк истории японской культуры). Токио, 1968.
- Исида Итиро. Синва то рэкиси (Миф и история). Токио, 1960.
- Исии Кэндэ. Нихон дзэнкоку кокумин дова (Народные сказки всей Японии). Токио, 1974.
- Ито Хаку. Кодай вакаси кэнкю (Исследование древних вака и стихов по-китайски). Т.1—6. Токио, 1974—1976.
- Изнага Сабуро. Нихон сисоси-ни окэру сюкётэки сидзэнкан-но тэнкай (Развитие религиозных концепций природы в истории японских идей). Токио, 1944.
- Кавабата Ясунари. Гэндай нихон бунгаку дзэнсю. Т.37. Токио, 1955.
- Кавано Кёсукэ, Мугино Хироси. Асука-но надзо (Загадка Асука). Токио, 1972.

- Кавасаки Цунэюки*. Тэмпё-но бунка (Культура годов Тэмпё). Токио, 1959.
- Кавасаки Ц., Исимода Сё*. Нихон синва то рэкиси (Японский миф и история). Токио, 1959.
- Кавасоэ Нобору*. Тами то ками-но сумай (Жилища людей и богов). Токио, 1960.
- Кавасоэ Такатанэ*. Кодзики-но сэкай (Мир «Кодзики»). Токио, 1978.
- Кавасоэ Такатанэ*. Нихон синва-но хаккон (Возникновение японских мифов). Т.1—2. Токио, 1979.
- Кадзамаки Кэйдзиро*. Кокин-то синкокин-то-но айда (Между антологиями «Кокинсю» и «Синкокинсю»). Токио, 1959.
- Канаи Киёмицу*. Хи-но мару ооги-но сэйрицу то тэнкай. (Становление и развитие круглого солнечного веера). — Кокугакуин дзасси. Токио, 1986, № 3.
- Канда Хидэо*. Кодзики-но кодзо (Строение «Кодзики»). Токио, 1959.
- Канэко Такэо*. Нихон-но котовадза (Японские пословицы). — Т.1—4. Токио, 1961.
- Канэко Такэо*. Сёкунихонги сэммёко (Толкование сэммё из «Сёкунихонги»). Токио, 1926.
- Канэхиса Тадаси*. Амами-ни икиру нихон кодай бунка (Древнеяпонская культура, живущая на островах Амами). Токио, 1963.
- Куюго кокубунгаку кэнкю си тайсэй (Основные труды в истории исследования японского языка и литературы). Т.1, 2. Токио, 1977.
- Кондо Ёсихиро*. Нихон-но ками. Токио, 1968.
- Кониси Дзинъити*. Дзё то макуракотоба-но сэцу (Толкование приемов дзё и макуракотоба). Токио, 1978.
- Кониси Дзинъити*. Нихон бунгэй си. Т.1. Токио, 1985.
- Кумэ Цунэтами*. Манъё каё рон (Толкование народных песен «Манъёсю»). Токио, 1979.
- Кунисаки Мокутаро*. Нихон бунгаку-но котэнтэки кодзо (Классическая структура японской литературы). Токио, 1958.
- Мусумото Кикоко*. Гагаку. Дэнто онгаку-э атарасий апроти (Гагаку. Новый подход к традиционной музыке). Токио, 1968.
- Мацуда Осаму*. Котэн-но хана (Цветы в классической литературе). Токио, 1976.
- Мацумаэ Такэси*. Нихон синва-но синкэнкю (Новые исследования по японской мифологии). Токио, 1960.
- Мацумото Ёсио*. Кодай нихондзин-но сисо (Мировоззрение древних японцев). Токио, 1959.
- Мацумура Такэо*. Нихон синва-но кэнкю (Исследование японских мифов). Т.1—4. Токио, 1971.
- Минзэиси Ёсиаки*. Утаавасэ-но кэнкю (Исследование поэтических турниров). Токио, 1973.
- Митани Эйити*. Нихон бунгаку-но миндзокугакутэки кэнкю (Японская литература в свете этнографии). Токио, 1960.
- Митани Эйити*. Моногатари бунгакусирон (Литературная теория жанра моногатари). Токио, 1952.
- Мотоори Норинага*. Сёкки рэкитё тёсикай (Толкования императорских указов в «Продолжении летописи»). — Мотоори Норинага дзэнсю. Т.7. Токио, 1968.
- Мотоори Норинага*. Сёкки сэммё моммоку (Перечень вопросов к сэммё «Сёкунихонги»). — Мотоори Норинага дзэнсю. Т.7. Токио, 1971.
- Нагафудзи Сэй*. Кики манъё-ни окэру миру кото-ни цуитэ (О концепции «кото» в мифологических сводах и «Манъёсю»). — Бунгаку. Токио, 1973, № 6.



*Накадзава Нобухиро.* Дайдзёсай вака косэй (Очерки пятистиший к ритуалу великой трапезы). — Кокугакуин дзасси. Токио, 1987, № 1.

*Накамура Хадзимэ.* Сюкё то миндзоку (Религия и этнос). — Рэкиси то буммэй-но танкё (Исследования в области истории и цивилизации). Т.1. Токио, 1976.

*Нисицунои Масаёси.* Нихон сюкё сисоси-но кэнкю (Исследование истории религиозных идей в Японии). Токио, 1956.

*Нисицунои Масахито.* Сакура-но миндзоку (Народность сакуры). — Кокугакуин дзасси. Токио, 1983, № 5.

Нихон бунгаку. Котэн (Японская литература. Классический период). Под ред. Такаги Итиноскэ. Токио, 1955.

Нихон кодай-но сэйдзи то бунгаку (Политика и литература Японии в древности). Токио, 1956.

Нихон бунгаку кодза (Лекции по японской литературе). Под ред. Оригути Синобу и др. Т.2. Токио, 1954.

Нихон бунгаку си (История японской литературы). Хисамацу Сэнъити хэн. Т.1. Дзёдай (Древность). Токио, 1981.

Нихон-но миндзоку бунка кэнкю (Изучение культуры японского народа). Ивамура Синобу хэн. Токио, 1959.

Нихон сюкёси кодза (Лекции по истории религии в Японии). Т.1—4. Токио, 1971.

*Нэфусуки.* Цуки то фуси (Луна и бессмертие). Токио, 1971.

*Ока Масао, Исидо Эйитиро.* Нихон миндзоку-но кигэн (Возникновение японской народности). Токио, 1962.

*Ока Ясуо.* Энгисики норито хёсяку (Комментарии к норито «Энгисики»). Токио, 1927.

*Одагири Сусуму, Хираяма Дзёдзи.* Нихон бунгакуси (История японской литературы). Токио, 1970.

*Ока Кадзую, Мицуо Сатоси.* Отё бунгаку (Придворная литература). Токио, 1967.

*Окадзакэ Ёсиэ.* Котэн бунгэй-но кэнкю (Исследование по классической литературе). Токио, 1961.

*Окадзакэ Ёсиэ.* Нихон-но бунгэй (Японская словесность). Токио, 1964.

*Обояси Тарэ.* Нихон синва-но кигэн (Источник японских мифов). Токио, 1961.

*Оригути Синобу.* Нихон бунгаку си ното (Заметки по истории японской литературы). Т.1. Токио, 1958.

*Оригути Синобу.* Оригути Синобу дзэнсю (Полное собрание сочинений). Т.2, 3. Токио, 1955.

*Сайго Нобуцуна.* Нихон кодай бунгакуси (История древней японской литературы). Токио, 1951.

*Сайго Нобуцуна* и др. Нихон минъёсю (Собрание японских народных песен). Токио, 1955.

*Сайго Нобуцуна.* Синва то кокка (Миф и государство). Токио, 1977.

*Сасаки Нобуцуна.* Манъёсю дзитэн (Словарь «Манъёсю»). Токио, 1962.

*Сасая Р.* Мусубигами-но синко (Верования в богов мусуби). — Кокугакуин дзасси. Токио, 1963, т.64, № 8—9.

*Сива Сусуму.* Кодай нихондзин-но исики (Ментальность древних японцев). Токио, 1985.

Синва дзэнсю дзитэн (Энциклопедия мифов и преданий). Сост. Асакура Харухико, Мацумаэ Такэси и др. Токио, 1969.

- Синсайдики (Новособранный альманах хокку). Под ред. Такахама Кёси. Токио, 1972.
- Синто дайджитэн (Энциклопедия синто). Т.1—3. Токио, 1941.
- Синтосю (Изборник синто). Токио, 1972.
- Сираиси Мицукуни. Норито-но кэнкю (Исследование *норито*). Токио, 1941.
- Судзуки Тодзо. Надзо-но кэнкю (Исследование загадок типа *надзо*). Токио, 1963.
- Такаги Тосио. Нихон дэнсэцусю (Собрание японских преданий). Токио, 1924.
- Такасаки Масахидэ. Бунгаку идзэн (До литературы). Токио, 1958.
- Такахаси Сёдзи. Ямато-моногатари. Токио, 1961.
- Танака Гэн. Кодай нихондзин-но дзикан исики. Соно кодзо то тэнкай (Восприятие времени древними японцами. Структура и развертывание). Токио, 1975.
- Уэда Масааки. Нихон-но рэкиси (История Японии). Т.1—2. Токио, 1973.
- Фукуи Кюдзо. Макуракотоба-но кэнкю то сякуги (Изучение и толкование макуракотоба). Токио, 1961.
- Футаба Норитака. Кодай-ни окэру сюкётэки дзиссэн (Религиозная практика периода архаики). — Нихон сюкёси кэнкю. Т.2. Токио, 1967.
- Хага Хидэо. Та-но ками (Полевые божества). Токио, 1959.
- Хага Хидэо. Ханамацури (Праздник цветов). Токио, 1977.
- Хана-то нихон бунка (Цветы и японская культура). Токио, 1981.
- Харада Тосиаки. Нихон кодай сюкё (Древние японские религии). Токио, 1979.
- Хасимото Фумихиса. Синто-но гэндайтэки кэнкю (Исследования по синтоизму нового времени). Токио, 1925.
- Хаттори Сиро. Нихонго-но рюкю хогэн-ни цуитэ (О рюкюском диалекте японского языка). — Бунгаку, т.36, № 1. Токио, 1968.
- Хаясия Тацусабуро. Нихон кодай бунка (Древняя японская культура). Токио, 1971.
- Хиробуми Цусиро. Оригути Синобу-но тэнно рэйсацу (Интерпретация души императора по Оригути Синобу). — Кокугакуин дзасси. Токио, 1986, № 12.
- Хисамацу Сэнъити. Дзёдай нихон бунгаку-но кэнкю (Исследование древней японской литературы). Токио, 1928.
- Хисамацу Сэнъити. Кагакуси-но кэнкю. Карон-о тосин то ситэ (Исследование по истории поэтики. Вокруг теории пятистиший). Токио, 1932.
- Хонда Ясуси. Нихон-но мацури гэйно (Искусство японских обрядовых праздников). Токио, 1974.
- Хори Итиро. Нихон-но сяманидзуму (Японский шаманизм). Токио, 1971.
- Хори Итиро. Сякай хэндоки-ни окэру нихон сюкё-но якувари то сэйкаку (Роль и характер японских религий в период социальных изменений). — Нихон бунка-но кигэн. Т.3. Токио, 1971.
- Цугита Дзюн. Кокубунгаку си синко (Новые исследования по истории отечественной словесности). Т.1. Токио, 1955.
- Цугита Дзюн. Норито синко (Новое толкование норито). Токио, 1933.
- Цуда Сокити. Бунгаку-ни аварэтару вага кокумин сисо-но кэнкю (Исследование национальных идей, явленных в литературе). Т.1. Токио, 1951—1955.
- Цуда Сокити. Нихон котэн-но кэнкю (Исследования по японской классике). Т.1, 2. Токио, 1963.
- Цутида Томоо. Кики каё-но макуракотоба-но сидзэнкан (Концепция природы в приемах макуракотоба в народных песнях «Кодзики» и «Нихонсёки»). — Кокугакуин дзасси. Токио, 1962, т.63, № 9.

*Цутихаси Ютака*. Кодай каё-но сэкай (Мир народных песен древности). Токио, 1968.

*Экояма Цунэаки*. Нихон бунсёки (История японских письменных памятников). Токио, 1956.

*Юаса Ясую*. Кодайдзин-но сэйсин сэкай (Духовный мир человека древности). Киото, 1981.

*Ямада Эсио*. Манъёсю то нихон бунгэй («Манъёсю» и японская литература). Токио, 1956.

#### *Литература на европейских языках*

*Ames R.T.* The Meaning of Body in Classical Chinese Thought. — International Philosophy Quarterly. Issue № 93, March, 1984.

*Anesaki Masaharu*. History of Japanese Religion. L., 1930.

*Anesaki Masaharu*. Religious Life of the Japanese People. Tokyo, 1961.

*Aoki Michiko*. Ancient Myths and Early History of Japan. A Cultural Foundation. N.Y., 1974.

*Aston W.G.* Shinto (the Way of the Gods). L., 1905.

*Bender R.* The Hachiman Cult and the Doko Incident. Tokyo, 1979 (Monumenta Nipponica. Vol. XXXIV, № 2).

*Bernier B.* Breaking the Cosmic Circle: Religion in a Japanese Village. N.Y., 1975.

*Blacker C.* The Catalpa Bow. A Study of Shamanistic Practices in Japan. L., 1975.

*Bock F.G.* Engl-Shiki. Books 1—5. Tokyo, 1970.

*Brower R.H.* and *Miner E.* Japanese Court Poetry. Stanford, 1961.

*Brumbaugh T.T.* Religious Values in Japanese Culture. Tokyo, 1934.

*Carter Steven P.* Three Poets at Yuyama. Berkeley, 1983.

*Dickens F.V.* Primitive and Medieval Japanese Texts. 2. Oxf., 1906.

*Doe P.* A Warbler's Song in the Dusk: the Life and Work of Otomo Yakamochi. Berkeley—Los-Angeles—London, 1982.

*Earhart H.B.* Japanese Religion: Unity and Diversity. Encino-Belmont, Cal., 1974.

*Eder M.* Geschichte der Japanischen Religion. Vol. 1: die alte Landes Religion. — Asian Folklore Studies Monographs, № 7, 1 and 2. Nagoya, 1978.

*Edwards W.* Event and Process in the Founding of Japan: the Horserider Theory in Archaeological Perspectives. Journal of Japanese Studies. Seattle, 1983, vol. 9, № 2.

*Egami Namio*. Light on Japanese Cultural Origin from Historical Archaeology and Legend. — Japanese Culture. Its Development and Characteristics. Ed. by R.F. Smyth and R.K. Beardsley. N.Y., 1962.

*Ellwood R.S.* The Feast of Kingship. Accession Ceremonies in Ancient Japan. Tokyo, 1973.

*Florenz K.* Geschichte der Japanischen Litteratur. Leipzig, 1909.

*Frank B.* Kata-imi et Kata-tagae. Tokyo, 1958.

*Graham A.C.* Disputers of the Tao. Philosophical Argument in Ancient China. La Salle, 1989.

*Grapard A.* Flying Mountains and Walkers of Emptiness: Toward a Definition of Sacred Space in Japanese Religions. — History of Religions, vol. 20, № 3. 1982.

*Groot G.J.* The Prehistory of Japan. N.Y., 1951.

*Haguenaer Ch.* La Danse Rituelle dans le Chinkonsai. — Journal Asiatique. P., 1930, № 216.

- Haguenuer Ch.* Origines de la civilisation japonaise. P., 1956.
- Hane Mikiso.* Japan. A Historical Survey. N.Y., 1972.
- Harada Jiro.* A Glimpse of Japanese Ideals. Lectures on Japanese Art and Culture. Tokyo, 1937.
- Hilska V.* Dzieje i kultura narodu Japonskiego. Warszawa, 1957.
- Hiroaki Sato.* Lineation of Tanka in English Translation. Tokyo, 1987 (Monumenta Nipponica. № 3).
- Hisamatsu Sen'ichi.* The Vocabulary of Japanese Literary Aesthetics. Tokyo, 1963.
- Holzman D., Motoyama Ju.* Japanese Religion and Philosophy: a Guide to Japanese Reference and Research Materials. Ann Arbor, 1959.
- Hori I.* Folk Religion in Japan. Continuity and Change. Chicago—London, 1969.
- Ikeda Daisaku.* On the Japanese Classics. Conversations and Appreciations by Daisaku Ikeda in Association with Makoto Nemoto. New York—Tokyo, 1979.
- Inoe Mitsusada.* Introduction to Japanese History. Tokyo, 1962.
- International Perspectives on Yanagita Kunio and Japanese Folklore Studies. Ed. by Koschmann F.V. et al. Ithaca, 1985.
- Introduction to Classic Japanese Literature. Tokyo, 1959.
- Ishida Eiichiro.* Japanese Culture: a Study of Origins and Characteristics. Tokyo, 1974.
- Ishikawa T.* Kokoro, the Soul of Japan. Tokyo, 1986.
- Iyenaga S.* The Development of the Religious View of Nature in Japan. Tokyo, 1944.
- Iyenaga Saburo.* Japanese Art: a Cultural Appreciation. New York—Tokyo, 1979.
- Izutsu T.* Language and Magic. Studies in the Magical Function of Speech. Tokyo, 1956.
- Izutsu Toshihiko and Toyo.* The Theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan. The Hague—Boston—London, 1981.
- Japanese Culture and Behavior. Honolulu, 1974.
- Kamstra J.H.* Encounter or Syncretism. Leiden, 1967.
- Kato Genchi.* A Historical Study of the Religious Development of Shinto. Tokyo, 1973.
- Keene D.* Meeting with Japan. Tokyo, 1979.
- Kelsey M.W.* The Raging Deity in Japanese Mythology. — Asian Folklore Studies, 1981, № 40—42.
- Kidder E.* Ancient Japan. Oxf., 1977.
- Kitagawa J.* On Understanding Japanese Religion. Princeton (N.J.), 1988.
- Kogoshui.* Gleanings from Ancient Stories. By Genchi Kato and Hiroshiro Hoshino. Tokyo, 1926.
- Kojiki. Translated with an Introduction and Notes by D.L. Philippi. Princeton—Tokyo, 1969.
- Komatsu Isao.* The Japanese People. Origins of the People and the Language. Tokyo, 1962.
- Konishi Jin'ichi.* A History of Japanese Literature. Volume one: the Archaic and Ancient Ages. Princeton, 1984.
- Kotanski W.* Poeta Japonski w epoce przedpismiennej. — Przegląd orientalistyczny. 1(117). Warszawa, 1981.
- Kotanski Wieslaw.* Zarys dziejow religii w Japonii. Warszawa, 1963.
- La Fleur W.R.* The Karma of Words. — Buddhism and the Literary Arts in Medieval Japan. Berkeley—Los Angeles—London, 1963.
- Lebra T.S.* Japanese Patterns of Behavior. Honolulu, 1976.
- Lebra W.P.* Okinawan Religion. Honolulu, 1966.

- Levy I.H.* Hitomaro and the Birth of Japanese Lyricism. Princeton, 1984.
- Levy I.H.* The Ten Thousand Leaves. Princeton, 1981.
- The Life of Ancient Japan. Ed. K.Singer. Tokyo, 1939.
- Mabuchi Toichi.* Space and Time in Ryukyuan Cosmology. — Asian Folklore Studies. 1980, vol.39, № 1.
- Masao Yaku.* The Kojiki in the Life of Japan. Tokyo, 1969.
- Matsumae Takeshi.* The Heavenly Rock-Grotto Myth and Chinkon Ceremony. — Asian Folklore Studies. 1980, vol. 39, № 2.
- Matsumae Takeshi.* Origin and Growth of the Worship of Amaterasu. — Asian Folklore Studies. 1978, vol. 37.
- Matsumoto Shigeru.* Motoori Norinaga 1730—1801. Cambridge (Mass.), 1970.
- McCullough H.G.* Brocade by Night. «Kokin Wakashu» and the Court Style in Japanese Classical Poetry. Stanford, 1985.
- McCullough W.H.* Spirit Possession in the Heian Period. — Studies on Japanese Culture, 1. Tokyo, 1973.
- Miku Fumio.* Haniwa. The Clay Sculpture of Protohistoric Japan. Tokyo, 1960.
- Miller A.L.* Ame-no miso ori me (the Heavenly Weaving Maiden): the Cosmic Weaver in Early Shinto Myth and Ritual. — History of Religions. Vol.24, № 1. Chicago, 1984.
- Miller R.A.* The Footprints of the Buddha. An Eight-century Old Japanese Poetic Sequence. New-Haven. Vol.58, 1975.
- Miller R.F.* Ancient Japanese Nobility. The Kabane Ranking System. Berkeley, 1974.
- The Japanese Mind: Essentials of Japanese Philosophy and Culture. Tokyo, 1984.
- Morris I.* Dictionary of Selected Forms in Classical Japanese Literature. New York—London, 1966.
- Norton W.S.* Japan, Its History and Culture. Devon, 1973.
- Munro N.G.* Ainu. Creed and Cult. N.Y., 1963.
- Muraoka Tsunetsugu.* Studies in Shinto Thought. Tokyo, 1964.
- Nakamura Hajime.* A History of the Development of Japanese Thought. Vols.1—2. Tokyo, 1967.
- Naumann N.* Sakahagi: The «Reverse Flying» of the Heavenly Piebald Horse. — Asian Folklore Studies. 1982, vol.41, № 1.
- Nihongi. Chronicles of Japan from the Earliest Times to AD 697. Transl. by W.G.Aston. Vols.1—2. Tokyo, 1975.
- Obayashi Taryo.* Die Amaterasu-Myth in Alten Japan und die Sonnenfinsternismythe in Sudostasien. — Ethnos, 1960, № 25.
- Obayashi Taryo.* Anthropology and Ethnology. — Oriental Studies in Japan: Retrospect and Prospect. 1963—1972. Tokyo, 1974.
- Obayashi Taryo.* The Origins of Japanese Mythology. — Acta Asiatica. Tokyo, № 31.
- Ono Sokyō.* Shinto: the Kami Way. Rutland—Vermont—Tokyo, 1969.
- Ono Susumu.* The Japanese Language, its Origins and Its Sources. — Japanese Culture. Its Development and Characteristics. Ed. by R.J.Smyth and R.K.Beardsley. N.Y., 1962.
- Philippi D.* Norito: A New Translation of the Ancient Japanese Ritual Prayers. Tokyo, 1959.
- The Philosophy of Zen. By Toshihiko Izutsu. — La Philosophie Contemporaine. Chroniques IV. Firenze, 1971.
- Picken Stuart D.B.* Shinto: Japanese Spiritual Roots. Tokyo, 1980.
- Plutschow H.E.* Chaos and Cosmos. Ritual in Early and Medieval Japanese Literature. Leiden—New York—Kobenhavn—Koin, 1990.

- Recent Archaeological Discoveries in Japan. Ed. Kiyotari T. Tokyo Centre for East Asian Cultural Studies, 1987.
- Reischauer R.K.* Early Japanese History. Part A. Princeton—London, 1937.
- Rimer J.T.* and *Morrell R.E.* Guide to Japanese Poetry. Boston, 1975.
- Sakai Tadao.* Cultural Difference between China and Japan. Singapore, 1976.
- Sansom G.B.* The Imperial Edicts in the Shoku Nihongi (700—790 A.D.) — Transactions of the Asiatic Society of Japan. Tokyo, 1924, № 1.
- Sansom G.B.* A History of Japan. Vol.1. Folkestone (Kent.), 1978.
- Sansom G.B.* Japan: A Short Cultural History. Stanford, 1978.
- Shinohara Shoji.* Literature of Ancient Japan (B.). Tokyo, 1975.
- Sources of Japanese Tradition. Vol.1. Comp. by Ryusaku Tsunoda. New York—London, 1958.
- Tradition and Modernization in Japanese Culture. Princeton, 1971.
- Tsuda Sokiti.* An Inquiry into the Japanese Mind as Mirrored in Literature. Tokyo, 1970.
- Tsunoda Ryusaku.* Japan in the Chinese Dynastic Histories. South Pasadena, 1951.
- Tubielewicz Y.* Superstitions, Magic and Mantic Practices in the Heian Period. Warszawa, 1980.
- Ueda Makoto.* Literary and Art Theories in Japan. Cleveland, 1967.
- Verley H.P.* Japanese Culture. A Short History. N.Y., 1973.
- Waida M.* Sacred Kingship in Early Japan. — History of Religions, 1976, vol.15, № 4.
- Waley A.* Japanese Poetry: the «Uta». Honolulu, 1976.
- Wheeler P.* The Sacred Scriptures of the Japanese. N.Y., 1952.
- Yawata Ichiro.* Prehistoric Evidence for Japanese Cultural Origins. — Japanese Culture. Its Development and Characteristics. Ed. by R.J. Smyth and R.K. Beardsley. N.Y., 1962.
- Yoshida Teigo.* The Stranger as a God: The Place of Outsider in Japanese Folk Religion. — Ethnology. An International Journal of Cultural and Social Anthropology. 1981, vol. XX, № 2.
- Yoshizaki Yasuhiro.* Studies in Japanese Literature and Language. Tokyo, 1979.

---

## SUMMARY

The main aim of the author was to reconstruct the movement of the Japanese poetry from the archaic folklore to the developed classical forms and to reveal connections of the *waka* (*uta*, *tanka*) songs with the archaic texts of magic incantations, Japanese myths and rites of the ancient epochs.

Analysis of the role of *uta* in the Nara and Heian cultures demonstrates its magic function in various spheres. E., in «Kojiki», the collection of the Japanese myths, the situations in which *waka* appears in the narrative are quite definite — such as making acquaintance, before journey, before entering house, before death, etc. As one can see from these situations transcend the Nara period and reappear in the Heian *uta-monogatari* after passing a probation in the «Manyōshū» songs.

The place of *waka* in the culture becomes clear from the first four poetical treatises written in Chinese and preceding the famous Tsurayuki's Introduction to «Kokinshū». The treatises beginning with Hamanari's «Kakyo hyōshiki» construct a myth about the genesis of poetry, the myth that connects the birth of songs with definite Japanese deities and establishes the existence of «protosongs», the songs of the very beginning, sung by gods. (It is remarkable that one of the authors of the four treatises, Kisen, who was a Buddhist monk, wrote that appearance of the first songs with the regular system of syllables out of the chaos of the irregular songs was due to Bodhisattva Manjusri but his conception, as it seems, was not very popular.)

The early folklore songs, as it is known, were sung during the *utagaki* rites by the participants of the rite divided in two groups. Afterwards traditional *waka* conserved the division of verse in two parts: the first, cosmographic and «objective» one and the second, personal and emotional. The first part often contains the most archaic *waka*'s modes such as *makura-kotoba* and *jo*. Usage of *makura-kotoba* (MK) as it seems occupies an important place in the sphere of the magic procedures of the early Yamato state. The first Japanese author who mentioned MK in his treatise was the above-mentioned Kisen whose work «Yamato-uta sakushiki» was written

around 830 A.D. In this text we can find a list of the MK given as «names of the things» of the Era of Gods. Such interpretation together with some other reasons suggests the possibility of interpretation of MK as a kind of paroemia, strictly speaking, as a kind of cosmological riddle like Vedic *brahmodya* used in the rites of initiation.

The correlation between words of a song and its tune, melodic pattern, is another theme of the monograph. In the medieval treatises we find an amount of indications that the musical type of a song served as a sign of the previous ritual aim of the songs which in the Heian period became classified in groups by theme or lyric emotion. Probably the famous notion of the Japanese poetry, «the heart of a song» (*kokoro*), is partly the indication to one or other type of melody and the choice of melodic type depended on aims or pathos of the song, author's belonging to a certain clan (because melody could be a clan mark), etc. For instance, in the treatise «Santai waka» («Three styles of *waka*») a correlation between pathos of a song and the type of singing (reciting) is described as follows: «Spring-summer — these two are to be sung (*yomu*) solemnly-loudly. Autumn-winter are to be sung dryly-narrowly, love-journey — these two are to be sung especially brilliantly-beautifully». Judging by these and other examples we may suppose that the musical type of a song was necessarily connected with previous classification of songs according to magic aims and that cultural memory of the classification was being preserved in the traditional poetry for several centuries.

The compendium of the Japanese poetical texts demonstrates that *yamato-uta* up to the late medieval times has not lost its profound connections with the rites and mythological notions of the old ages. One of the main features of the rice-cultivating culture is its deepest attention to the vegetable world. Therefore all kinds of phytonyms become a universal code for various aspects of human life. The phases of vegetable world serve as signs marking temporal segments, moreover the names of some plants used in poetry can signify places, seasons, pieces of time and even a psychological condition of the poet. The utmost importance of phytonyms can be observed at various levels of traditional verse including composition of anthologies, cycles in anthology and so on.

The monograph also includes analysis of early ritual texts (such as *norito*, *semmyo*, *oouta*), descriptions of the rituals reconstructed on basis of Nara literary monuments, considerations on comparative poetics of Japanese folklore and traditional poetry, the early literary theory, etc.



## ОГЛАВЛЕНИЕ

От редколлегии . . . . .	5
Введение . . . . .	7
Глава первая	
Мифо-ритуальный комплекс мира Ямато . . . . .	18
Фольклорно-этнические зоны . . . . .	31
Ранние влияния . . . . .	43
Глава вторая	
Ритуальные тексты раннего государства Ямато . . . . .	52
Тексты <i>норито</i> . . . . .	52
Тексты <i>сэмме</i> . . . . .	112
Песни <i>ооута</i> . . . . .	137
Глава третья	
Песня ( <i>ута</i> ) в древней картине мира . . . . .	149
Мифопоэтический модус ранней японской поэзии . . . . .	168
Слово и музыка . . . . .	185
Слово и вещь . . . . .	203
Мифологема взгляда . . . . .	219
Начальный этап жанровой стилевой классификации . . . . .	233
Заключение . . . . .	249
Список литературы . . . . .	258
Summary . . . . .	270

*Научное издание*

**Ермакова Людмила Михайловна**

**РЕЧИ БОГОВ И ПЕСНИ ЛЮДЕЙ**

Ритуально-мифологические истоки японской литературной эстетики

*Утверждено к печати редакционной коллегией серии  
«Исследования по фольклору и мифологии Востока»*

Заведующий редакцией *С.С.Цельникер*. Редактор *Н.Б.Кондырева*.  
Младший редактор *И.М.Гриднева*. Художественный редактор  
*Э.Л.Эрман*. Технический редактор *О.В.Власова*. Корректоры  
*Е.В.Карюкина, И.Г.Ким*.

ЛР № 020910 от 02.09.94

ИБ № 17408.

Сдано в набор 16.06.94. Подписано к печати 22.12.94. Формат  
60х90/16. Бум. офсетная № 1. Печать офсетная. Усл. п. л. 17,0. Усл.  
кр.-отт. 17,25. Уч.-изд. л. 18,0. Тираж 1500 экз. Изд.  
№ 7617. Зак. № 394. «С»—1

Издательская фирма «Восточная литература» РАН  
103051, Москва К-51, Цветной бульвар, 21

3-я типография РАН. 107143, Москва Б-143, Открытое шоссе, 28