

Дзэами Мотокиё

**Предание о цветке стиля: (Фуси кадэн), или
Предание о цветке: (Кадэнсё)**

В знаменитом средневековом трактате содержится философия сценического творчества, излагаются основные положения классической японской эстетики применительно к учению об актерском искусстве. В исследовании рассматриваются ключевые эстетические категории японского театра, прослеживается жизненный путь создателя трактата.

Научное издание Дзэами Мотокиё

ПРЕДАНИЕ О ЦВЕТКЕ СТИЛЯ (ФУСИ КАДЭН), ИЛИ ПРЕДАНИЕ О ЦВЕТКЕ (КАДЭНСЁ)

Редактор *И. С. Смирнов*

Младший редактор *М. И. Новицкая 472567814*

Художник *И. Д. Бритвенко*

Художественный редактор *Э. Л. Эрман*

Технический редактор *В. П. Стуковнина*

Корректор *П. С. Шин*

ИБ № 16308

Сдано в набор 09.03.89. Подписано к печати 08.09.89. Формат 60X90¹/₁₆. Бумага типографская № 2. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. п. л. 12,5, Усл. кр.-отг. 13,75. Уч.-изд. л. 14,19. Тираж 10 000 экз. Изд. № 6775. Зак. № 191. Цена 1 р. 70 к.

Ордена Трудового Красного Знамени

издательство «Наука»

Главная редакция восточной литературы

103051, Москва К-51, Цветной бульвар, 21

3-я типография издательства «Наука» 107143, Москва Б-143, Открытое шоссе, 28

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОГЛАВЛЕНИЕ	3
Н.Г. Анарина УЧЕНИЕ ДЗЭАМИ ОБ АКТЕРСКОМ ИСКУССТВЕ	4
I. ДВАДЦАТЬ ЧЕТЫРЕ ТРАКТАТА ПО ТЕАТРУ НО И ИХ АВТОР	4
II. ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ И ГЛАВНЫЕ ИДЕИ УЧЕНИЯ ДЗЭАМИ	11
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ПРИМЕЧАНИЯ И КРАТКИЕ ЗАМЕТКИ К ИССЛЕДОВАНИЮ	39
ПРЕДАНИЕ О ЦВЕТКЕ СТИЛЯ (ФУСИ КАДЭН), ИЛИ ПРЕДАНИЕ О ЦВЕТКЕ (КАДЭНСЁ)	50
[ВСТУПЛЕНИЕ]	50
Часть первая. НАСТАВЛЕНИЯ О ЗАНЯТИЯХ СООБРАЗНО ТЕЧЕНИЮ ЛЕТ	51
Часть вторая. НАСТАВЛЕНИЯ О МОНОМАНЭ	54
Часть третья. БЕСЕДЫ	58
Часть четвертая. ПОВЕСТВУЮЩАЯ О БОЖЕСТВЕННЫХ ЦЕРЕМОНИЯХ	64
Часть пятая. О СОКРОВЕННЫХ ПРИНЦИПАХ	68
Часть шестая. ПОВЕСТВУЮЩАЯ О ДОСТИЖЕНИИ ЦВЕТКА	72
Часть седьмая. ОСОБЫЕ ИЗУСТНЫЕ ТАЙНЫ	77
КОММЕНТАРИЙ	83

Н.Г. Анарина УЧЕНИЕ ДЗЭАМИ ОБ АКТЕРСКОМ ИСКУССТВЕ

1. ДВАДЦАТЬ ЧЕТЫРЕ ТРАКТАТА ПО ТЕАТРУ НО И ИХ АВТОР

Эстетика как философия творчества стала самым первым и наиболее оригинальным направлением теоретической мысли японского средневековья. Если на японской почве не родились религиозно-философские учения, равные по величине, скажем, китайским, то в сфере эстетических идей японцы едва ли уступали Китаю, стране, культуру которой брали за образец. Одновременно с расцветом того или иного вида художественного творчества здесь всегда возникало его глубокое осмысление, зафиксированное в форме трактатов-наставлений. Имеет свои теории стихосложения классическая поэзия всех жанров, совершилось теоретическое осмысление творчества в традиционной живописи, архитектуре и скульптуре. Из всего эстетического наследия средневековья учение об актерском искусстве, созданное одним из основателей театра Но, великим актером Мотокиё Дзэами (1363—1443), является наиболее значительным по степени разработанности и глубине.

Как считают японские исследователи, учение Дзэами занимает основополагающее место в традиционном театре, и — в поисках аналогий в европейском искусстве — они приравнивают его к «Поэтике» Аристотеля. Разработанные в трактатах Дзэами идеи «подражания», «сокровенной красоты» и «цветка» действуют во всем традиционном сценическом искусстве Японии; на его трудах воспитываются актеры и современного японского театра. Являясь подлинно классическими произведениями, трактаты не утратили своего значения и в современности; многие высказывания Дзэами стали крылатыми фразами, а широта интерпретаций созданного им учения простирается у ряда японских ученых до сравнения его в некоторых аспектах с системой К. С. Станиславского и взглядами на театр Б. Брехта. Как бы то ни было, трактаты Дзэами представляют несомненный научный и познавательный интерес, ибо дают уникальную возможность изучить по первоисточникам особенности художественного мышления японцев на определенном историческом этапе развития их театральной культуры.

Трактаты Дзэами периодически издаются в Японии как отдельными тиражами, так и в сериях классики. Вокруг трактатов выросла обширная комментаторская и исследовательская литература, а главный труд Дзэами «Предание о цветке стиля» (*Фуси кадэн*), или «Предание о цветке» (*Кадэнсё*), переведен на английский и французский языки. У нас в стране накоплены лишь самые общие сведения об эстетике театра Но. К настоящему времени мы располагаем незначительными по объему фрагментарными переводами из трактатов Дзэами; не написано систематического изложения его учения. Такой пробел и в плане исследовательском, и в плане переводческом необходимо восполнить, особенно если учесть то всеобъемлющее значение, которое имеет для культуры Японии созданная Дзэами эстетика, и если помнить принцип, выдвинутый еще Ф. И. Щербацким:

«Понимание памятника на чужом языке дается настоящим образом лишь при помощи перевода».

* * *

Начиная с середины XV в. во всех труппах актеров Но передавались по наследству рукописные трактаты по исполнительскому искусству. Они всегда находились только у одного, самого выдающегося актера в каждом поколении, и на их основе он передавал традицию. Предполагается, что в ту блестящую эпоху расцвета театра Но трактатов было написано немало, однако дошли до нас произведения почти только Дзэами и Дзэнтику (1405—1470). Они хранились и переписывались особенно бережно как самые ценные.

Всего известно 24 трактата Дзэами. Тексты трех из них утеряны, остальные сохранились полностью и к настоящему времени расшифрованы и переведены со старояпонского на современный японский язык. О времени написания большинства из них существуют лишь гипотезы, хотя старейший исследователь театра Но Тоёитиро Ногами и решил составить в 1973 г. хронологическую таблицу трудов Дзэами. Хронология, далеко не бесспорная, установлена Ногами по каллиграфическим признакам рукописных текстов, по встречающимся в самих трактатах датам, а также

путем сопоставления словаря и тематики датированных и недатированных текстов². Опираясь на эту таблицу, приведем полный перечень трактатов Дзэами.

1. *Фуси кадэн*, или *Кадэнсё*,—«Предание о цветке стиля» или «Предание о цветке» (1400—1402; 1418).
2. *Хинин* — «Суждения» (не сохранился).
3. *Тамбанкан* —? (не сохранился).
4. *Какусю дзёдзё* — «Наставления об изучении цветка».
5. *Касю* — «Достижение цветка» (1418? не сохранился).
6. *Касю-но ути-но нуцзаки* —«Извлечения из [трактата] «Достижение цветка» (1418).
7. *Гоон* (другой вариант чтения: *Гоин*) — «Пять мелодий».
8. *Гоинкёку дзёдзё* — «Наставления о пяти мелодиях».
9. *Онкёку кудэн*, или *Онкёку ковадаси кудэн*,— «Устное предание о пении», или «Устное предание о владении голосом во время пения» (1419).
10. *Кюи* — «Девять ступеней».
11. *Фусидзукэсё* — «Книга об интонационных выделениях».
12. *Фукёкусю* — «Применение голоса».
13. *Югаку сюдофукэн* — «Воззрение на стиль и на пути познания искусства югаку» (*югаку*, букв. «потешное искусство»,— одно из ранних названий театра Но).
14. *Какё* — «Зерцало цветка».
15. *Сикадо* — «Путь достижения цветка» (1420).
16. *Никёку сантай эдзу* — «Книга с зарисовками о двух искусствах и трех формах» (1421).
17. *Носакусё*, или *Сандо* — «Книга о том, как писать Но», или «Три пути».
18. *Роги* — «Шесть принципов» (1428).
19. *Сюгёку тока* — «Оставляю драгоценный камень и обретаю цветок» (1428?)
20. *Дзэси рокудзю-уго саругаку данги* — «Беседы о саругаку Дзэами после того, как он достиг 60-летия» (1430).
21. *Сюдосё* — «Книга о достижении пути» (1430).
22. *Мусэки исси* — «Следы сна на листе бумаги» (1432).
23. *Ситидзю-уго кудэн*, или *Кякурайка*,— «Устное предание, записанное после 70 лет», или «Возвращенный цветок» (1433).
24. *Кинтосё* — «Книга о золотом острове» (1436).

Семь трактатов считаются основными для учения Дзэами— *Кадэнсё*, *Какё*, *Сикадо*, *Никёку сантай эдзу*, *Югаку сюдофукэн*, *Кюи*. *Носакусё*.

В школах Но хранится также немало рукописных книг, которые надписаны именем Дзэами. Нередко случалось, что при публикации трудов Дзэами некоторые части из таких подделок под Дзэами добавлялись к подлинным текстам. Это создавало текстологические трудности для ученых, однако на сегодняшний день проблемы идентификации решены полностью.

Многие трактаты представляли собой тайные тексты, поэтому они строго оберегались от посторонних глаз. Предполагается, что большинство текстов еще при жизни Дзэами сосредоточились в руках его старшего сына Мотомаса, но после смерти, сына частью перешли к зятю Дзэами — Дзэнтику; частью же, остались в семье Мотомаса и передавались оттуда (у последнего была собственная труппа в деревне Оти провинции Ямато). Современный исследователь Акира Омотэ высказал предположение, что, «даже если бы трактаты были преданы огласке во времена Дзэами, они не нашли бы широкого распространения в обществе в силу их сугубо цехового содержания»³. Думается, что А. Омотэ прав тут в том отношении, что понадобилась большая историческая перспектива, чтобы трактаты перестали восприниматься как касающиеся только актеров, необходимые и интересные только им «рецептурные сборники», а вошли в широкий культурный контекст средневековья.

Тем не менее попытки, правда крайне немногочисленные, издать трактаты предпринимались уже в XVII в. Так, в 1665 г, для широкого читателя был издан пересказ *Кадэнсё* под названием *Хатитёхон Кадэнсё* («Предание о цветке в восьми тетрадах»), крайне выхолощенный и упрощенный текст, далекий от оригинала.

В 1772 г. имел место опыт публикации *Сюдосё* с комментариями (его издали глава школы

Кандзэ в 14-м поколении Киё-тика Кандзэ и актер в 15-м поколении Мотоаки). Это издание было распространено среди части актеров школы Кандзэ. В 1818 г. был издан трактат *Саругаку данги* (по рукописи, принадлежавшей Мотомаса и затем попавшей в личную коллекцию древних рукописей сёгуна Токугава Иэясу). Это издание нашло распространение не только среди актеров, но и заинтересовало некоторых литераторов.

Единичные случаи изданий трактатов не поколебали традицию тайной передачи их в среде актеров. Перелом в отношении к трактатам Дзэами наступил только через 500 лет после их создания, когда в 1909 г. крупному ученому-филологу Того Ёсида удалось издать свое знаменитое *Дзэами дзюрокубусю дзё-дзэцу* («Комментированное собрание 16 трактатов Дзэами»). Это было первое издание подлинных текстов, оно открыло путь к научному изучению теории Дзэами. Реально в книге содержалось 15 трактатов, среди которых был и трактат *Кадэнсё* (без шестой части, а седьмая часть его была включена в это издание как самостоятельный трактат). Забегая вперед, скажем, что эпохальная для истории театра Но публикация Того Ёсида погибла во время так называемого «великого землетрясения» в Канто 1923 г. Предполагается, что рукописи, попавшие в руки Того Ёсида, были точной перепиской с подлинных рукописей Дзэами⁴.

В 10-е годы XX в. примеру Того Ёсида последовали некоторые другие обладатели сочинений Дзэами, обнаруживая принадлежавшие им рукописи. Так, актер Сакон Кандзэ первым опубликовал трактат *Гоин* («Пять мелодий»), а также VI часть. «Предания о цветке», которая, как уже упоминалось, отсутствовала в издании Того Ёсида. В 1931 г. колотипическим способом была издана шестая часть «Предания о цветке» с рукописи, Дзэами, хранившейся в школе Кандзэ. В следующем году школа Кандзэ представила к публикации *Касю найфусё*...

После революции Мэйдзи 1868 г. в Японию широким потоком хлынула европейская культура и наметилось критическое отношение к собственному художественному наследию. Театр Но, пройдя через кратковременный кризис, выстоял, но его положение в иерархии исполнительских искусств качественно изменилось. Он стал почитаться как классический и утратил ту роль, которую играл в средневековом обществе, составляя часть религиозного и народного праздника или дворцовой церемонии, являясь более мистериальным действием, чем театром. Теперь же он сделался театром в полном смысле слова, причем театром репертуарным, и в этом качестве перестал, по крайней мере функционально, отличаться от театра современной драмы, быстро укоренившегося в Японии. Зрители XX в. по понятным причинам были более расположены к интеллектуальному и чисто эстетическому постижению классического наследия, и в этой, атмосфере тайна, окружавшая методы актерской выучки, должна была быть раскрыта и подвергнута рациональному осмыслению в духе времени¹⁰.

Закономерно встал вопрос о публикации трактатов, их расшифровке, переводе и научном комментировании. Один из старейших исследователей театра Но, Носэ Асадзи, писал: «Когда трактаты Дзэами были опубликованы, они привлекли внимание не только специалистов по театральному искусству, но и вызвали интерес у эстетиков, психологов, педагогов. Они получили признание и как теория искусства, и как труды, отражающие старинную классическую систему воспитания»¹¹. Этот процесс современного освоения теоретического наследия Дзэами не закончен, он продолжается и поныне. Назовем имена наиболее крупных исследователей. Из довоенного поколения это Кайдзо Накамура, Тоёитиро Ногами, Минору Нисио, Сидзуо Кобаяси и Кадзума Кавасэ. После войны всеобщее признание получили труды Марио ЁКОМИТИ, Дзинити Кониси, Тадаси Кодзай.

Сохраняется ли для современных актеров Но в изречениях Дзэами аромат «тайного предания», когда трактаты включены в научный обиход, когда они широко изданы, прокомментированы, переведены на ряд европейских языков? Если обратиться к творческим биографиям выдающихся актеров современности, то ответ на этот вопрос будет только положительным¹². Стоит, однако, подчеркнуть, что со времени начала научного изучения трактатов они приобрели по крайней мере две самостоятельные формы существования. Для актера они по-прежнему остаются наставлениями по мастерству и «тайным преданием», ибо актер глубоко индивидуально соприкасается с текстами и переживает их содержание не столько аналитически, сколько непосредственно и жизненно, через сценическую деятельность. В то же время ученые смотрят на трактаты как на исторические источники, литературные памятники и памятники эстетической мысли. В определенном отношении нынешнее бытование трактатов Дзэами можно уподобить месту священных книг син-

тоизма или буддизма, культовой архитектуры и других явлений такого же порядка в современной культуре.

Таковы в общих чертах два главных этапа в истории бытования трактатов Дзэами.

Обратимся теперь к самой общей характеристике их стиля (конкретно и более детально проблема стиля раскрыта в комментарии к переводу *Кадэнсё* в конце книги). Начнем с самого слова «трактат». Японские ученые называют теоретические труды Дзэами словом *дэнсё* — букв «книги преданий», а на западных и русском языках уже стало принято называть их «трактатами» (teaHze). Мы также прибегаем к этому установившемуся в востоковедении определению, хотя и отдаем себе отчет в том, что не все работы Дзэами могут быть отнесены по тематике и стилю к теоретическим, ученым трудам. Скажем, *К.интосё* и *Му-сэки исси* не подходят под эту рубрику, ибо они более всего дневниковые записи глубоко личного характера, правда сопряженные с судьбами театра Но¹³. Вообще говоря, употребляя применительно к трудам Дзэами слово «трактат» нужно понимать его как синоним слова «сочинение», и вряд ли будет правильным ассоциировать их с научными или философскими трактатами в привычном европейском смысле. В них, думается, надо прежде всего видеть письменное рассуждение об искусстве, соединенное с чисто практическими советами о способах обретения мастерства.

Дзэами—не формальный философ, но мыслитель, и он создал в своих трудах учение о творчестве как органическом целом¹⁴. Все японские ученые, посвятившие себя изучению трактатов, в один голос заявляют, что при всей внешней простоте языка они необычайно сложны для понимания и толкования. «Предание о цветке» (далее — «Предание») считается одной из наиболее труднопостигаемых книг из всего классического наследия Японии. На то есть несколько причин, одна из которых, в частности, заключается в том, что «Предание» написано на бытовавшем тогда в среде актеров профессиональном языке. Язык этот синтаксически крайне прост, но лексически почти непроницаем для постороннего взгляда, ибо это язык, на котором посвященный общается с посвященным. Это цеховой язык, в нем много технических терминов, но они не выглядят таковыми в общепринятом смысле, что и делает тексты почти совершенно герметичными. Кроме того, сам термин не несет в себе раз навсегда установленного узкого значения, но представляет собою очень широкое понятие-символ, и в зависимости от контекста он принимает то один, то другой, то третий оттенок значения (сравните, например, как живет в тексте перевода такое слово театра Но, как «цветок»).

В произведениях Дзэами нет столь характерного для стиля японских трактатов по искусству широкого цитирования японской и китайской классики, нет нарочитой литературности ни в замысле, ни в самом изложении, но есть прямое и непосредственное, пропущенное через собственный опыт автора, ясное представление о смысле актерского труда и глубокое размышление о сущности пути актера, соединенные с конкретными техническими рекомендациями и системными построениями. Читая трактаты, мы безошибочно чувствуем образованность и ученость автора, тонкость и глубину его ума, литературный вкус, владение избранным стилем. Но все это существует в трудах как бы опосредованно: в самобытности высказывания, во всем тоне и характере повествования, и мы более всего, пожалуй, восхищаемся не блестящей эрудицией и талантом автора, а тем, как полно могут проявиться культура эпохи и ее веяния в жизни и деятельности великой личности. В этом смысле при всей их безыскусности труды Дзэами можно считать литературными шедеврами, каковыми признает их японская традиция. И в то же время трактаты очень практичны в смысле цели, одушевляемы, не побоимся сказать, вполне земными заботами о преуспейнии. Все это вместе и составляет их самобытность. Своеобразие стиля трактатов складывается из сочетания мыслительной широты и глубины, присутствия яркой личности автора и чисто практической их направленности. Чтобы уточнить сказанное, проведем некоторые параллели.

Типичными образцами японских средневековых трактатов являются поэтические теории послехэйанского периода. В большинстве своем они истолковывали приемы и правила стихосложения. Так, трактат о поэтическом жанре *рэнга* («наннанизанные строки») под названием *Цукуба мондо* («Беседы в Цукуба») ЁСИМОТО Нидзё¹⁵, написанный в конце XIV в., утверждает историческое значение *рэнга* и содержит технические наставления о приемах «наннанизывания строк», но ничего не говорит о личной жизненной и творческой судьбе автора. Положение поэта-аристократа при дворе в эпоху Дзэами было, как правило, абсолютно стабильно, и если и устраивались поэтические турниры, то это была вольная поэтическая игра. Закономерно, что тематика трактатов по поэзии вра-

щается исключительно вокруг проблем ремесла. В самом театре Но трактаты, которые писались уже после Дзэами, также были вполне в схоластическом духе. Скажем, созданное фарсером Тораки Окура (1597—1662) в середине XVII в. сочинение *Варамбэгуса* о фарсе Кёгэн имело форму как бы догматической беседы, и автор прибегал к обширным извлечениям из китайской классической литературы, конфуцианских и буддийских книг.

Другое дело — трактаты Дзэами. Наряду с тем, что они заключают в себе учение об актерском искусстве и мировидение автора, они отражают и личную судьбу Дзэами-актера, полную превратностей и борьбы с другими актерами и труппами; они раскрывают конкретные «тактические приемы» (выражение Сюити Като), к которым должен прибегать актер во время представлений-состязаний. Если поэтические трактаты написаны об искусстве признанном и утвердившемся, то сочинения Дзэами исполнены пафоса борьбы за искусство новое и молодое. В них прочитывается жизнь театра того времени, полная драматических коллизий. В этом своем аспекте — сопряженности с театральным бытом средневековья — трактаты Дзэами уникальны: таких нет более в истории японской эстетической мысли.

Любопытно, что некоторые японские исследователи настаивают на том, что труды Дзэами должны быть прочитаны как тактическое руководство по ведению состязаний¹⁶. В этом взгляде на цель учения Дзэами есть безусловная правда, однако это мнение справедливо лишь применительно к «Преданию». Но и этот трактат родился, как пишет сам Дзэами, также и для того, чтобы «укрепить дом и дать вес нашему искусству». Точка зрения Сюити Като неизбежно приведет в поисках подобий к трактатам по воинским искусствам, которые также дышат «тактикой» и «боем». Кстати сказать, и в «Предании» неоднократно встречается сравнение актера с воином, а театрального искусства — с ратным делом.

Широта охвата проблем жизни и проблем творчества в трудах Дзэами обуславливает и особое их восприятие. Кадзума Кавасэ, старейший исследователь учения Дзэами, утверждает:

«Сколько бы раз я ни читал лекции о «Предание о цветке», я всякий раз воспринимаю и объясняю его по-новому. Думается, что я могу измерять свое развитие как личности по степени своего проникновения в эту книгу»¹⁷. Асадзи Носэ говорит об этом же сочинении: «Сравнительно велико число людей, преклоняющихся перед этим трудом как перед духовной пищей, ибо он оказывает глубокое воздействие на эмоциональный мир человека, оставляет сильное впечатление создания, утверждающего дух непрерывности творческого подвижничества — дух, пронизывающий все человеческое существование во времени»¹⁸. Ко всему сказанному можно добавить, что то особенное, что мы находим в трудах Дзэами, есть в то же время типичное и всеобщее, отраженное в единичном и личном.

Трактаты Дзэами, являясь памятниками классического средневековья, несут в себе и черты средневековой культуры — в них неразъятая цельность всех знаний, которыми обладал автор; наставления в художественной деятельности, мифология, поэзия, историография, теология, магия — все здесь нераздельно Устремлено к выражению идеи автора о смысле творчества, Именно эта, если можно так выразиться, непосредственная Жизненная синтетичность текстов и является их главной особенностью и главной трудностью. Но если осознать специфику средневекового мышления, то содержание, смысл и стиль трактатов становятся много доступнее. Нужно сказать, что японским ученым эта работа по расшифровке и комментированию трактатов удается вполне. И только вслед за их трудами стали возможны переводы и исследования сочинений Дзэами на другие языках.

И наконец, остается последний вопрос, поставленный нами в самом заглавии первого раздела исследования: что за человек был Дзэами и почему именно на его долю выпало совершить великий труд по созданию учения о театре Но?

Дзэами (1363—1443) был главой труппы Юсакидза (в дальнейшем — Кандзэдза), которая вела свое происхождение от бродячих актеров, исполнявших так называемые *саругаку* в провинции Ямато, и поэтому полное название труппы было Яма-то-саругаку-но Юсакидза¹⁹. Дзэами принадлежал ко второму поколению семьи со времен ее приобщения к актерскому ремеслу. В детстве его звали Киямата и Фудзивака. Он носил также имя Мицуру и подлинное имя от рождения — Мотокиё. Был известен и под именем Хатаси, а его артистическое имя — Дабу-цу Дзэами (букв. «повсюду ублажающий мир [своим талантом] магический будда»). Было принято сокращенное употребление его имени: Дзэами или Дзэа. Относительно даты его рождения существует две версии:

он родился либо в 1363, либо в 1364 г. (даты рассчитываются по датировкам в трактатах);

Вслед за большинством японских исследователей мы придерживаемся более ранней даты — 1363 г.

Когда Дзэами родился, его отцу Канъами (1333—1384), который вошел в историю театра Но как его создатель, было тридцать лет, он слыл известным провинциальным актером, имел собственную труппу Юсакидза, успешно конкурировавшую с другими труппами провинции Ямато. А когда Дзэами былс одиннадцать лет, его отец впервые дал спектакль в столице в районе Кумано. Дзэами участвовал в этом спектакле, и это был уже не первый его выход на сцену в детской роли. Отец приобщил его к своему ремеслу с самого раннего возраста, и Дзэами в свои отроческие годы был необычайно хорош на сцене; в его внешности всеми отмечалось особое очарование. Первый столичный спектакль труппы Юсакидза посетил шестнадцатилетний правитель страны сёгун Еси-мицу Асикага (1358—1408), и зрелище *саругаку*, которое он видел впервые, настолько захватили его, а игра Канъами и сына столь пленила сёгуна, что он взял труппу Юсакидза ко двору и стал оказывать ей широкое покровительство.

Дзэами привлек к себе взоры не одного сёгуна. Первый тогда среди поэтов в жанре *рэнга* Ёсимото Нидзё, однажды увидев тринадцатилетнего Дзэами на сцене, был восхищен и его наружностью, и его талантами и записал в своем дневнике, что «во сне видел этого отрока, который показал себя искусным передо мною не только в *саругаку*, но и в игре в мяч и в сочинительстве *рэнга*»²⁰. ЁСИМОТО Нидзё дал ему имя Фудзивака — «Отрок-глициния». Близость к сёгуну и благо-склонное участие ЁСИМОТО Нидзё принесли свои плоды — Дзэами приобрел образование, которое не мог получить ни один актер его времени (они находились внизу социальной лестницы, были, как правило, неграмотны и, конечно, не имели контактов с культурной, средой двора), которое не получил и его отец (считается, что Канъами был хорошо знаком только с хэйанской литературой). С раннего возраста Дзэами попал в исключительные для актера условия, но, чтобы реализовать открывшиеся ему возможности, необходимы были талант, воля и любовь к искусству, которыми: он, безусловно, обладал сполна.

Если Канъами создал драму Но и совершил радикальную музыкальную реформу театра, подчинив весь спектакль композиционно-ритмическому правилу *дзё-ха-кю годан*²¹ и введя танец *кусэ-но май*, то Дзэами сумел выработать эстетическое-кредо театра и изложить его в своих трактатах, развить учение о мастерстве актера и создать новую по содержанию драму — «иллюзорно-художническую» (*мугэн*), которая отражала буддийское мирозерцание времени.

В 1384 г., после смерти отца, Дзэами, еще очень молодой, возглавил труппу. Личные успехи и неудачи руководителя отражались на положении всей труппы. С годами интересы сёгуна Еси-мицу распространились на театр в целом, и он стал в равной мере покровительствовать и другим труппам (труппам Оми-саругаку, Синдза, возглавляемой великолепным актером Доами). И хотя Дзэами оставался любимым актером сёгуна, он не был огражден от артистической конкуренции, и его труппа, постоянно участвовала в спектаклях-состязаниях. К сожалению, сведения о сценической деятельности Дзэами очень скудны. Единственным источником являются дневниковые записи членов сёгунского двора. Причем эти записи, как правило, очень, коротки; они имеют вид памятной заметки о дворцовом событии, никогда не описывают спектакль. Известно из трактатов, что Дзэами много выступал в провинции, но эта его деятельность никак не отражена в письменных источниках (кроме кратких храмовых записей, что там-то и там-то по случаю такого-то праздника было устроено представление *саругаку* с Участием таких-то и таких-то трупп и актеров). Известно только, что в 1399 г. в возрасте 37 лет Дзэами выступил на трехдневном спектакле перед сёгуном Еси-мицу и будущим сёгуном Есимоти, и после этого спектакля он был назван первым среди актеров Но. Актерское имя Дабуцу Дзэами он стал носить, видимо, через несколько лет после этого знаменательного события, и произносить надо именно Дзэами (хотя правильное словарное чтение—Сэами)²³, ибо такова была воля Ёси-мицу.

В мае 1408 г. сёгун Ёси-мицу скоропостижно скончался, и Дзэами потерял самого могущественного покровителя и подлинного ценителя своего искусства. Новый сёгун ЁСИМОТИ Асикага во всем, вплоть до театральных предпочтений, изменил курс отца (между ними были неприязненные отношения). Он взял под свое покровительство труппы *дэнгаку*, поставив в особое положение труппу Синдза под главенством Доами. С этого момента Дзэами лишился возможности давать спектакли при дворе, но другого рода утеснений со стороны сёгуна он не испытывал. Более того, в

1413 г. он был снова назван первым среди актеров Но. Примерно в 1422 г., накануне своего 60-летия, Дзэами постригся в монахи и передал труппу старшему сыну, Нагао Дзюро Мотомаса (1394—1432). С этого времени он, видимо, предался дзэнским созерцаниям и изменил имя на монашеское — Сиоки Киёси («В благоухании достигший старости»). Он продолжал, однако, изредка выступать, но более всего был, занят воспитанием сыновей Мотомаса и Цугио-но Мотоёси (?), а также племянника Мотосигэ (артистическое имя — Онъами). Это время вплоть до 1434 г. можно, вероятно, считать самым плодотворным для Дзэами в литературном отношении. Как раз в этот период были созданы большая часть пьес и основные трактаты. Своим литературным творчеством Дзэами подводил итоги сценического опыта; литературный труд стал завершением его творческого пути. Такой поворот в актерской судьбе удивителен: крайне редко в Японии случалось и случается теперь, чтобы блестящий актер, глава труппы написал около ста пьес для своего театра, лучшие в репертуаре, чтобы он же создал всеобъемлющее учение о своем искусстве, зафиксировав его в 24 трактатах, ставших уникальными памятниками японской эстетической мысли.

В 1428 г. умер сёгун Есимоти, и новый сёгун Ёсинори приблизил к себе Онъами (1398—1467) и подверг сильнейшей репрессии Дзэами и его сыновей. В 1429 г. им запретили устраивать спектакли в столице, в 1430 г. Дзэами был лишен права возглавлять организацию представлений в Киото. Главным распорядителем представлений в столице стал Онъами. Дзэами воспитывал и обучал Онъами, который был сыном его младшего брата. Однако под давлением сёгуна племянник-ученик стал яростным противником дяди-учителя, обособился от семьи, выступал независимо, хотя главенство в труппе оставалось за сыном Дзэами — Мотомаса. Все это вызывало недовольство сёгуна. В таких осложненных обстоятельствах Дзэами написал два трактата — *Сюгёку токка* и *Сюдосё*, посвятив и передав их зятю Компару Дзэнтику, что было продиктовано его заботой об объединении труппы. В том же 1430 г. второй сын Дзэами — Мотоёси, которому тот посвятил трактат *Саругаку даней*, не желая больше терпеть дворцовые интриги, оставил сцену и ушел в монастырь, а в 1432 г. на чужбине, в Исэ, умер старший сын Дзэами — Мотомаса. В 1433 г. Онъами стал главой труппы а в следующем году старика Дзэами сослали на отдаленный остров Садо. Причина ссылки неизвестна, но некоторые японские ученые склонны считать, что не исключены даже какие-то тайные политические мотивы. Сюити Като, например, пишет:

«Трудно признать причиной ссылки на столь отдаленный остров простое желание удалить из общества или изгнать из столицы престарелого актера»²⁴.

Ссылка не сломила воли к творчеству в старом Дзэами, о чем свидетельствует созданный на острове Садо трактат *Кинто-се*. Прекрасны строки этого сочинения, описывающие безмятежное, «в чистоте сердца» созерцание луны на пустынном острове. Предполагается, что там он проводил дни, вырезая маски Но²⁵. Дзэами находился на острове Садо до 74-летнего возраста. Куда и когда он вернулся из ссылки, точно неизвестно, хотя и существует несколько предположительных версий. Некоторые исследователи думают, что, может быть, Дзэами вовсе не возвращался с острова²⁶. В храме Хогэндзи школы Сото сохранилась запись, сделанная в день смерти Дзэами, о том, что он умер в восьмой день восьмой луны, но год не указан. В храме, однако, хранится устное предание, что Дзэами умер на 81-м году жизни (отсюда устанавливается дата его смерти).

Таковы те разрозненные и небогатые сведения о жизненном пути Дзэами, которыми мы располагаем на сегодняшний день. И все же личность Дзэами предстает перед нами отчетливо благодаря этим скудным, но ярким фактам и благодаря косвенным свидетельствам, которые мы находим в самих трактатах. Можно с уверенностью говорить о том, что Дзэами был человеком великой творческой жизни. Он многие годы занимал блестящее положение, первейшее среди знаменитостей своего времени. Это был актер, развивавший свое искусство в соответствии с изменчивыми вкусами самых разных зрителей (от аристократов до простонародья), обладавший редким даром стиливого разнообразия. Дзэами вошел в историю театра Но не только как великий актер, но и как драматург. Он вместе с отцом реформировал старое театральное представление и старую пьесу и создал высокохудожественные драмы, которые на века стали золотым фондом репертуара театра Но. Наконец, Дзэами создал учение об актерском искусстве, не знающее себе аналога во всей истории японской эстетической мысли. После Дзэами театр Но испытал разнообразные реформы, но он всегда развивался по пути, открытому Дзэами, что более всего подтверждает его величие.

II. ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ И ГЛАВНЫЕ ИДЕИ УЧЕНИЯ ДЗЭАМИ

Три периода в развитии учения Дзэами

Рождение театра Но датируется серединой XIV в., когда была создана драма Но (*ёкёку*), когда деятельность актеров Но (*саругаку-хоси*) приобрела широкий размах и когда их искусство с центром в Киото выдвинулось на одно из ведущих мест в культуре времени. Истоки театра Но уходят в далекий VIII век к незатейливым увеселениям бродячих актеров, которые заимствовали многие элементы пантомимического и акробатического искусства из Китая. Предыстория театра Но насчитывает по крайней мере пять столетий медленного, постепенного развертывания. Так что эпоха расцвета и высокого взлета этого искусства представляется на ее фоне кратким мгновением. Строго говоря, она совпадает с жизнью и деятельностью равновеликих его создателей отца и сына Канъами (1333—1384) и Дзэами (1363—1443), т. е. длится три четверти века или около того. Дальнейший путь театра Но — это череда взлетов и периодов упадка (даже до полного затухания деятельности в краткую эпоху до и после революции Мэйдзи 1868 г.); это живое и внутренне обусловленное движение к кристаллизации драматургического и сценического канона, к приобретению статуса классического театра.

При жизни Канъами и Дзэами театр Но наряду с поэзией *рэнга* был тем новым, свежим, современным (своевременным) искусством, которое с наибольшей полнотой выразило эпоху²⁷. В роли универсального выразителя художественных идеалов времени он уже более никогда не выступил, хотя продолжал развиваться и достиг несравненного совершенства.

Подобная историческая судьба характерна для явлений японского традиционного искусства. Так возникли и бытуют многие его формы: длительно, подспудно назревали, рождались и пышно расцветали, а затем не исчезали, но укреплялись в своих идеях и формах (создавали канон) и продолжали жить как консервативная часть культуры (без негативного оттенка в слове «консервативный»), ее живая старина, неотделимая от современности. Мир искусства строится здесь по аналогии с миром природы²⁸. Все новое в нем — это его детство, отрочество, юность; все старинное, древнее — зрелость и умудренная старость. Искусство, как природа, как человеческое общество, не может существовать одними молодыми силами. Но чтобы старое и древнее не сделалось дряхлым, отжившим или отживающим, необходима некая основа «неиссякаемости». И тогда старость обращается в долголетие, а изначальное и исконное понимается как высшее — таковы традиционные представления японцев. Занимаясь классическим театром, принципиально важно для понимания его сущности находить источники его жизненности. Можно без преувеличения сказать, что учение Дзэами явилось вместе с драмой Но той «вечной», сфокусировавшей в себе художественную традицию основой, на которой театр Но некогда возрос и на которой стоит и поныне.

Рассмотрим же в общих чертах логику развития учения Дзэами и его содержание.

История театра в Японии не находит никаких следов существования писаний по сценическому искусству до Дзэами, и потому его трактаты считаются первыми по времени возникновения теоретическими трудами в этой сфере искусства. Более того, такой авторитетный ученый, как Минору Нисио, заявляет, что «многолетний труд по изучению теории Но привел меня к убеждению, что Дзэами является зачинателем японской национальной эстетики; он был первым, кто заложил основы художественного мышления японцев»²⁹. Нелишне при этом напомнить, что начало мыслительного освоения театральной практики, приведшее к зарождению учения об актерском искусстве, было результатом возрастания общественной роли театра, результатом развития художественного самосознания его творцов. Иными словами, Дзэами смог в 1400 г. приступить к изложению основ мастерства только благодаря предшествующей деятельности отца, покровительству сёгуна (оно способствовало, кроме прочего, чрезвычайному повышению социального статуса актеров), обеспечившему выход труппы Юсакидза, а вслед за нею и остальных трупп актеров Но на широкую арену столичной жизни.

При изучении теоретического наследия Дзэами принято делить его жизнь на три периода. Первый продолжался 35 лет — с 1374 г., когда его впервые увидел на сцене сёгун Ёсимицу Асикага, по 1408 г. (год смерти Ёсимицу). Это время, тесно связанное в судьбе Дзэами с личностью сёгуна, характеризуется, как мы помним, расцветом актерского дарования Дзэами, когда он достиг высшей славы. В этот благоприятный для его творчества период был написан первый и главный

труд — «Предание». Здесь нет необходимости излагать содержание трактата, ибо он переведен нами полностью и входит в работу вместе с комментарием к нему. Важно выделить только одну существенную проблему, с ним связанную, — проблему авторства. Насколько самостоятелен Дзэами в «Предании»? Кто он: автор, интерпретатор или простой фиксатор идей отца?

Дело в том, что сам Дзэами неоднократно отказывается себе в авторстве, подчеркивая, что он лишь записал готовое учение, переданное ему отцом. В конце части III читаем: «...я запечатлел в глубинах памяти переданное мне покойным отцом учение и записал главное, дабы укрепить дом и дать вес [нашему] искусству... Я просто хочу оставить для потомков учение своего дома». А часть V трактата он заключает словами: «Вообще говоря, в «Предании о цветке»... отнюдь не заключено изощренное из меня учение. С младенческих лет, с той самой поры, как я восприняв назидания [об искусстве] от покойного отца, стал взрослым вполне, и в продолжение более двадцати лет я впитывал стиль нашего искусства точно, как видел своими собственными глазами и слышал своими собственными ушами. В интересах пути, в интересах нашего дома сделал я эти записи. И разве они принадлежат мне?»³⁰

Если принять эти утверждения за истину, то автором «Предания» можно считать Канъами, а Дзэами предстает лишь точным и прилежным пересказчиком идей отца. Есть исследователи, которые склонны придерживаться подобного мнения³¹. Впрочем, большинство японских ученых более реалистично, на наш взгляд, подходят к проблеме³². Прежде всего они учитывают тот факт, что к моменту написания трактата Дзэами было уже 40 лет, а когда умер отец, ему было всего 22 года. В течение 18 лет до появления «Предания» Дзэами руководил труппой, накопил богатейший самостоятельный опыт как актер и драматург, приобрел значительное образование и, наконец, просто возмужал. Несомненно, в «Предании», первом теоретическом опусе Дзэами, нашли отражение все те уроки, которые он получил от отца. Но если даже предположить, что первые пять частей трактата — целиком отцовское предание (по тематике и кругу идей), то и в этом случае невозможно не признать в них авторскую руку Дзэами, так как ему неизбежно нужно было вобрать все отцовские заветы, пропустить их через себя, осмыслить. Наконец, ему необходимо было обладать литературным даром, ученой способностью собрать воедино и систематизировать устные наставления отца³³. «Отношения Канъами и Дзэами в области теории напоминают кое в чем отношения, Сократа и Платона. Диалоги Платона раннего периода рассматриваются как философия Сократа, но и как философия начального периода самого Платона. Точно так мысли и идеи «Предания о цветке» следует воспринимать в целом как философию Дзэами начального периода. Ведь невозможно с точностью установить, какие конкретно идеи принадлежат Канъами. И можно сказать иначе: идеи «Предания о цветке» — это чрезвычайно «канъамизированные идеи Дзэами. Причем такая точка зрения ничуть не умаляет заслуги Канъами»³⁴. Подобное отношение к названной проблеме представляется нам наиболее приемлемым. Самостоятельность Дзэами как автора даже в первых пяти частях «Предания» никак нельзя отрицать. Нас не должна вводить в заблуждение подчеркнутая апелляция к отцу как автору трактата. Ее не следует понимать прямолинейно: напротив, она глубинным образом связана с совершенно определенным кругом проблем, собственных не только эпохе Дзэами, но и шире всей традиционной культуре. Общеизвестно, что в японском средневековом обществе, как и в Китае, нравственные чувства, художественные вкусы, профессиональные и ремесленные навыки имели своим первоисточником религию и семью³⁵. Это ясно выражено у Дзэами в конце «Предания», где он говорит: «Дом еще не есть дом; он становится домом через наследование. Человеческое существо еще не есть человек; человеком становятся благодаря познанию». В таком ракурсе рассмотрения проблема авторства преобразуется в вопрос о «первотворце» и учителе.

Под «домом» подразумевается не просто семья, кровное родство. «Дом — это путь одного учения, пройденный рядом поколений», — так формулирует это понятие исследователь Дзинити Кониси³⁶. Дом всегда имеет своего основателя, прародителя, и его личность становится образцом для последующих поколений, весь смысл существования которых состоит не в создании чего-то принципиально нового, а в попытке повторить «всесовершенный» опыт учителя (исконное — всегда высшее и неисчерпаемое), правильно унаследовать и передать его потомкам³⁷. Дзэами утверждает в «Предании», что зачинателем традиций театра Но является его отец. Он мифологизирует личность Канъами, придает ей универсальное значение. Дзэами говорит об отце как о своем родителе, как о наставнике в профессии, в которой не было ему равных, как о теоретике искусства, как

о своем духовном руководителе. Таким образом, «дом», который олицетворяется фигурой его гениального родоначальника, включает в себя все ценности, на которых утверждается жизнь человека. Поэтому он является твердой социальной опорой и незыблемой духовной основой индивида в традиционном обществе. Причем для Дзэами счастливо соединились в лице отца родительский дом и художественный цех, школа — случай поистине редкий³⁸. В «Предании» говорится: «...даже... единственному ребенку, но человеку неспособному, передавать [учение] не стоит». В создании и передаче профессиональной традиции мать не принимала участия, поэтому не случайно в «Предании», как и в последующих трактатах, о ней нет ни слова. Этим еще более подчеркивается тот факт, что «дом» в контексте художественной культуры понимался не как родительский кров, но — в согласии с представлениями времени — как профессиональный и Духовный очаг личности, как школа, цех, община. «Мужское»(по китайской натурфилософии—*ян*) есть средоточие всего творческого.

Не будет преувеличением сказать, что историческая «сверхзадача» первого трактата состояла в утверждении Канъами основателем дома, основателем театра Но. Это одновременно и Задача глубоко символическая. В ней заключен главный пафос «Предания»: оно называет имя первоучителя, оно утверждает традицию, оно учреждает новое искусство, которое затем непрерывно осваивают последующие поколения. Сам дух «Предания» воплощает избранную цель: трактат является основополагающим, всеохватным, масштабным. Все остальные сочинения и самого Дзэами, и других авторов лишь углубляют, комментируют, толкуют темы «исходного» текста. Первое, неточное, корневое должно быть высшим, непревзойденнейшим³⁹. Так проблема авторства если и обсуждается японскими учеными, то исключительно в подражание западной науке, ибо на самом деле, как видим, заключает в себе вопрос о путях становления, утверждения и передачи традиции в средневековом искусстве. И в свете этого не только Канъами и Дзэами, создатели «Предания», с веками становятся легендой, но и сама книга делается как бы священной.

Наконец, стремление придать и имени Канъами, и тексту трактата родоначальное значение мы обнаруживаем и в самом названии труда — «Предание». Кроме того, в тексте присутствует такое важное для раскрытия обсуждаемой темы слово, как «путь» (*до*). Оно появляется уже во Вступлении: «Помысливший вступить на наш путь, главное, не должен отклоняться на другие пути». Путь — это абстрактно-теоретическое расширение и углубление понятия дома до религиозно-философского звучания, ибо путь в даосско-буддийском лексиконе есть метафизический символ внутренне обусловленной земной жизни⁴⁰. И одновременно на языке искусства это слово является почти техническим термином и заключает в себе следующие конкретные представления:

- 1) профессионализм — владение высокими техническими навыками;
- 2) универсализм — творческая идея, на которой строится узкопрофессиональная деятельность, есть проявление: общей идеи, господствующей и в других искусствах;
- 3) наследование — передача в поколениях добытой первоначальной идеи и высоких технических навыков;
- 4) благородное достоинство — наследуемая идея, умение обладает высокой ценностью; порою ценится даже больше жизни.

Вообще говоря, как мы увидим далее, главные понятия учения Дзэами глубоки, емки, выражают универсалии времени, но и конкретны. Они не являются неологизмами в языке, напротив, к моменту, когда Дзэами вводит их в свой профессиональный язык, они имеют историю, к которой и приходится обращаться для правильного их понимания. Древность и простота слова становятся гарантией его универсальности.

Слово «путь» в японском языке до XI в. означало просто профессию, пространство, на котором действуют. В XII в. с ростом профессионального самосознания возникло стремление: сохранить и продлить жизнь профессии, а также оградить ее от посторонних ненужных вторжений — происходит закрепление традиций. Но еще в XI в. идея «пути» утвердилась через даосскую традицию в литературе⁴¹. Универсальное значение слово приобрело в XIII в., когда школы буддизма Тэндай и Дзэн проповедовали необходимость совершенного овладения профессиональными навыками в каждом деле. Активно внедрялось любимое изречение дзэнских учителей, заимствованное ими у даосов: «Одно во всем, и все в одном», что способствовало всецелой концентрации усилий человека на одном роде деятельности как способе достижения высшей истины⁴². В эпохи Камакура — Муромати идея пути имела уже универсальное звучание, и в таком своем употребле-

нии она вошла в словарь Дзэами. «Дом» и «путь» — единственно возможные способы создания непрерывной, живой и практической эстетики и истории искусства в средние века не в одной только Японии, но и, скажем, в Китае. Два эти слова в контексте средневековья синтезируют в себе высшее единство искусства и жизни—в искусстве.

Ошибочно было бы видеть в мифе о Канъами, в его канонизированном имени законнический и окостеневший авторитет. Дзэами, безусловно, стремился к созданию авторитета, но авторитета подлинного и живого, который должен был восприниматься как экзистенциальное явление, как очевидное свидетельство существования особой духовной жизни и особого духовного опыта, обретаемых в ходе высокого творческого служения. Авторитет не есть для него некое мнение, которое надо принять на веру. Нет, авторитет важен для Дзэами как великая культурно-воспитательная сила, указывающая живым примером возможности технического и духовного возрастания актера, являющаяся подготовительной, предваряющей опорой для начинающего и вечным стимулом для мастера, опорой, показывающей необходимые методы сохранения, утверждения и развития благих традиций. Но если актер в личном опыте, очевидно и непосредственно не переживает всего того, что утверждает авторитет, его причастность «дому» и «пути» не состоится, пусть даже он «программно» и превратит предание и имя Канъами в своих идолов.

Слепая вера в авторитет не может заменить опытное познание авторитетом утверждаемых истин. Когда актер в опыте, с полной очевидностью переживает то, что провозглашено авторитетом, он приобщается к «дому» и «пути» бесконфликтно, проникается естественным благоговением перед авторитетом предания как вместилища глубокого и подлинного знания. Авторитет важен для него как направление, путеводитель, лишь предваряющий личный опыт. Актер либо входит в традицию, творчески расцветает в ней и сам начинает влиять на других, либо отпадает от нее и ищет иной путь и другие авторитеты.

Итак, наши рассуждения подвели нас к тому, что первый трактат Дзэами «Предание», написанный им в период 1400—1402, 1418 гг., канонизирует имя Канъами как легендарного создателя театра Но, провозглашает идею «пути» и идею «дома» как универсальный способ хранения и передачи традиции на высоком профессиональном уровне. Этот труд содержит все идеи, составляющие суть учения Дзэами об актерском искусстве, и поэтому сам играет роль всеобъемлющего вместилища традиции. Тема «пути», правильного наследования и тема отца — зачинателя традиции нигде уже с такою силою не повторена Дзэами. В этом смысле «Предание» значительно отличается от других трактатов, имеющих, как правило, более узкую тематику. Можно было бы считать, что Дзэами выполнил свою задачу всецело, если бы он невольно не потеснил отца, из-за чего нынче и утвердилась формула: «создатели театра Но Канъами и Дзэами» с уточнением — «учение Дзэами о театре Но». Так что Канъами выступает легендарным создателем учения, Дзэами фактически.

Второй период в жизни Дзэами начинается в 46 лет (1408 г.) и завершается в 66 лет (1428 г.), охватывая, таким образом, 20 лет. Этот период характерен тем, что Дзэами почти отходит от актерской деятельности, занимается воспитанием сыновей, а начиная с 1420-х годов приобщается к буддизму. Дзэн в толковании Догэна (1200—1263)⁴³ же годы считаются самыми плодотворными в теоретическом отношении. Дзэами пишет трактаты *Онкёку кудэн*, *Сикадо*, *Никёку сантай эдзу*, *Сандо*, *Какё* (эти тексты поддаются датировке). Сюда же принято относить и некоторые недатированные труды: *Фукёкусю*:

Югаку судофукэн, *Гоин*, *Кюи*. Типичным для этого времени трактатом следует считать *Какё* — «Зерцало цветка». В нем развиты главные темы V и VII частей «Предания», поэтому «Зерцало цветка» можно рассматривать как продолжение «Предания».

Третий период начинается в 66 лет (с 1428 г.) и длится 16 лет, до кончины Дзэами. Это годы краха надежд: один сын умирает, другой бросает семейную профессию и уходит в монахи; сам Дзэами переживает ссылку на остров Садо. В начале периода создан трактат *Сюгё токка*, посвященный и переданный зятю Дзэнтику. Он написан в форме *мондо* — диалогов, характерных для буддийской и особенно дзэнской письменной традиции.

В трактате собраны воедино основные теоретические проблемы актерского искусства, которые так или иначе затрагивались в более ранних текстах; и здесь они обрели целостность и глубину. Трактат показывает неуклонное возвышение проблемного мышления Дзэами. Кстати сказать, это сочинение послужило неисчерпаемым источником мыслей для следующих поколений теоре-

тиков, начиная с Дзэнтику, которому оно было посвящено.

Другой труд этого времени, *Саругаку данги*, тематически неоднороден: он содержит исторические сведения, касающиеся: трупп, заметки о стиле актеров соперников и предшественников, анекдоты из театральной жизни, замечания общего характера о сочинительстве, о пении, об устройстве спектаклей. В нем воссоздан реальный мир театра того времени, он служит незаменимым материалом к истории Но, содержит много и такого, что помогает глубже понять практическую сторону учения Дзэами.

Сюгёку токка, *Саругаку данги* и *Сюдосё* (посвященный описанию обязанностей каждого актера в труппе), типичны для первой половины последнего периода, когда главным стимулом к написанию трактатов было желание воспитать из сыновей и зятя достойных преемников. Пафос преемственности особенно ясно выражен в «Сюдосё», где автор страстно призывает актеров жить в согласии, заботиться о продолжении традиций труппы, о ее процветании.

Иные настроения господствуют в последних теоретических сочинениях Дзэами. Через год после смерти сына Мотомаса, в 1433 г. он создает *Кякурайка*, продолжающий тематику «Зеркала цветка», проникнутый горечью одинокой старости, когда Дзэами не может никому передать свое искусство, да и просто нет рядом живой души. «Духовные силы Дзэами, видимо, исчерпались после того, как он закончил *Кякурайка*. К тому времени он, похоже, совершил все, что ему было предназначено совершить»⁴⁴.

От «Предания» к «Зеркалу цветка» Дзэами неуклонно совершенствовал свое учение, и в «Возвращенном цветке» оно обрело законченный фундаментальный характер. Более всего поражают цельность и последовательное развитие всех исходных тем и идей: за свою долгую жизнь Дзэами не отказался ни от одной мысли, не изменил ни одного взгляда. Он только бесконечно углублялся в раз найденное и названное. Такая стойкая приверженность совершенно определенным, раз и навсегда избранным идеям неизбежно приняла характер серьезного художнического верования, которое наполнило жизнь и творчество смыслом и целью. Вот почему учение Дзэами неисчерпаемо для познающего: и ученого, и практика театра. Обратимся же к его содержанию.

Подражание природе вещей *мономана* и идея *югэн* как идеал прекрасного.

Учение Дзэами строится на нескольких стержневых идеях, из которых главные — подражание — *мономанэ*, сокровенная красота — *югэн* и цветок — *хана*, *составляют* тесное единство... Можно взять любую из них как отправную точку, и из нее развернется все учение. Можно начать рассуждения с цветка, можно начать с подражания или с сокровенной красоты. Назвав одно, мы называем тем самым все. Три эти идеи как бы «ключи» учения (можно сравнить с иероглифическим ключом, с помощью которого отыскиваются слова в японском словаре). С них все начинается, из них все образуется: и теоретическая система воззрений, и практическая сторона учения. Они в своем единстве составляют не «отрезок истины», но смыкаются в точечный круг, от которого расходятся концентрические круги производных понятий, создавая самодостаточную, герметичную систему — воронка вглубь, символизирующая полноту и законченность. Система идей у Дзэами гибка и подвижна, но число идей никогда не растет.

Для верного понимания идей Дзэами важно отдавать себе отчет в том, как Дзэами вводит их в текст и как в дальнейшем развивает. Знакомясь с трактатами, мы замечаем, что, когда автор употребляет необходимое понятие впервые, он никак специально его не оговаривает. Читающий или слушающий постепенно вникает в новое слово, наконец, начинает свободно и интуитивно судить о его содержании, а оно между тем по ходу жизни в тексте перерастает по качеству своему как бы в категорию («как бы» — потому что она текуча, непрерывно переливается из жизни в искусство и из искусства в жизнь) и в итоге превращается в универсальную идею⁴⁵. Эстетическая идея живет в трудах Дзэами точно так, как всякое слово пребывает в стихии языка: содержит оттенки значений, получает различную эмоциональную окраску в зависимости от контекста, имеет свою историю. Идеи Дзэами можно обозначить и как понятия, и как категории, как термины, как принципы. И все это будут правильные конкретизирующие определения, ибо слово Дзэами принимает на себя различные функции в живой ткани текста — от простого технического термина до философской категории или универсальной идеи.

Дзэами всегда предлагает нам органическую последовательность познания. Точно так мы с детства овладеваем культурой речи. Сначала слышим слово, потом воспроизводим его голосом, затем постепенно в течение всей жизни проникаем в полноту его смыслов. Такова же, по суще-

ству, последовательность передачи знания и в традиционных культурах Востока. Она прослеживается практически по всем памятникам древности и средневековья в Китае, Японии, Индии⁴⁶.

Тайна слова, тайна «имени» не преподается: ее суждено или же не суждено угадать, пережить, почувствовать. Причем указанная поступенность — органического свойства над ней не властвует ничто, кроме естественных законов природы. Познающему называют слово, подводят к нему разными путями, с разных точек, а совершится или не совершится в нем откровение — на то воля судьбы. Потому и иерархичность знания среди мудрых людей возникает не по принципу, кто больше знает, а по принципу, кто глубже знает. За знанием такого рода признается мистико-магическая ценность, его способность давать человеку силу сообщаться, с невидимым миром и влиять на него.

Когда японцы говорят о китайской цивилизации как цивилизации «книжной», они имеют в виду не преобладание литературы над другими формами творчества, а приверженность китайцев к познанию истины в слове и через слово, их потребность размышлять над словом и таким путем приобщаться к культуре. Это свойство ярко прослеживается в литературе Дзэн. Знаменитые вопросы к дзэнским патриархам — это вопросы о смысле самых важных слов, а их ускользающие парадоксальные ответы — подчеркнутая демонстрация невозможности прямых ответов, необходимости суггестии, ибо глубокое знание не может быть ни объяснено прямо, ни привито. Дзэнами в своих трактатах целиком принадлежит этой традиции. Его основные идеи указывают на то, что в природе театра Но есть (как и в мироздании) некоторая скрытая глубь, откуда рождается (в буддийской терминологии: «выплывает») и куда уходит его красота без того, чтобы мы могли видеть ясно и всецело ее корень и ее причины.

Есть работы японских ученых, специально посвященные влиянию культуры Дзэн на художественный язык Дзэнами, в которых выясняется, например, что трактаты выстроены в духе парадоксальной логики Догэна, крупнейшего учителя Дзэн XIII в., автора нескольких значительных философских трудов⁴⁷. Если посмотреть на систему организации текста каждого трактата, то легко заметить, что изложение в них развивается от простого к сложному, от внешнего к внутреннему, причем, соблюдается постепенность введения новых тем и мотивов (по степени их сложности). Более того, излагая внутреннее, Дзэнами всегда помнит и внешнее, и поэтому ход мысли автора представляется как поступательно-возвратное движение. Точно так же теоретические рассуждения параллельно разрешают и вполне практические: проблемы⁴⁸. Эти предварительные самые общие наблюдения необходимо было привести, ибо в свете их мы точнее пойдем содержание трудов Дзэнами.

Итак, три неточные идеи лежат в основе учения об актерском искусстве: *мономанэ*, *югэн*, *хана*. Что такое *мономанэ*? Ответив на этот вопрос, мы, в сущности, решим проблему о природе творчества в театре Но.

Этимологическое значение слова — «подражание вещам»⁴⁹. Общеупотребительное значение — «подражание», «реалистичное действие». На английский язык переводится как «...», на французский — «...»⁵⁰. Уже из этого явствует, что в идее *мономанэ* заключена теория подражания, известная и в античном мире (аристотелевское учение о мимесисе), и у китайских актеров традиционного театра. Но какое конкретное содержание вложено в идею подражания у Дзэнами? Тут придется обратиться и к истории слова в текстах трактатов, и к истории его возникновения в художественной среде. Обсуждаемое слово не принадлежит к числу чисто абстрактных понятий. Напротив даже, первоначально оно обозначало совершенно конкретные художественные явления. Когда актеры-мимы, предшественники Канъами, пародийно изображали господина или слугу, горожанина или монаха, методом преувеличенной игры копируя их внешность, жесты, манеры, голоса, и доводили зрителей до приступов смеха — это и называлось искусством *моно-манэ*. Следовательно, подражание *мономанэ* мыслилось тогда как гротескное внешнее перевоплощение в образ в комедийном ключе. Словом *мономанэ* называли в среде актеров и сами сценки, пьески. Следы этого находим в «Предании»: «...и тот создал 66 *мономанэ* для исполнения на торжественных пирах». Следует помнить, что в Китае несколько раньше, чем в Японии, метод внешнего перевоплощения актера в образ был назван словом «подражание»⁵¹.

Но уже у Канъами происходит переосмысление этого понятия. Под словом «подражание» он понимает профильтрованное эстетическим вкусом подражание природе вещей, что способствует постепенному превращению театра Но в глубоко символическое искусство. Пафос всего творче-

ства Канъами, собственно, и состоял в том, чтобы вульгарное подражание преобразовать в возвышенное, ибо, как известно, изначальная природа вещей осознается в японском средневековье только как совершенная. Подобное понимание мономанэ (как связанное со стремлением проникнуть в сущностную область образа) окончательно утвердилось приблизительно к XV в. Такова была общая тенденция культуры времени, и актеры Но следовали ей в своем искусстве. Считается, что идея воплощения тонкой сущности вещей посредством искусства подражания воспринята актерами из тогдашних поэтик.

В современной раннему театру Но поэтической теории рэнга было развито понятие подлинного смысла образа — хонъи (букв. «основная цель»), и японские исследователи считают, что идея подражания в театре Но ему равнозначна⁵². Писать рэнга можно было, исходя только из хонъи. Что это значило? Например, поэт хочет писать о весне. Весной в Японии нередко дуют сильные ветры, идут затяжные дожди. Но поэт в стихотворении о весне напишет о ветре таком легком, что ветка под ним не колышется; а когда в рэнга говорят о весеннем ливне, то нельзя сочинить о нем иначе, как о таком, который идет беззвучно и столь мелок, что похож на туман. А если описать десну не этими образами, то не будут переданы изначальная сущность, подлинный смысл образа (хонъи) весны. Поэт должен был мыслить символическими образами. Подобного рода установки, рекомендации были разработаны до тонкостей, и, если их не знать, не сочинить рэнга. Слово хонъи входило как одно из основных понятий в труды ЁСИМОТО Нидзё, написанные за 10 лет до первого трактата Дзэами, встречалось оно уже в первых сочинениях по поэтике, датируемых второй половиной X в.⁵³

В поэзии рэнга был разработан метод, посредством которого поэт постигал подлинный смысл (хонъи) избираемого образа. Этот метод назывался «вхождение», «обращение» (нарикаэру). Он описывался как умение «с незамутненным сознанием и чистым сердцем опуститься в самые глубины образа и достичь таким путем сущностной достоверности (ринэнтэки синдзю-цу)⁵⁴. Это особое напряжение воли, сосредоточенно-созерцательное состояние, которое служит предпосылкой спонтанного выхода поэтического образа. Мощный волевой акт самососредоточения вызывает как бы истечение творческой энергии. Акт творчества уподобляется акту зачатия в органической жизни. Все это, как мы убедимся далее, весьма близко учению Дзэами о методе вхождения в образ — искусству подражания. В трактатах Дзэами присутствует и термин *наришуру* (вариант — *нарикаэру*), сопутствующий описанию искусства *мономанэ*. Так, в части VII «Предания» читаем: «Ибо, овладев предельно [искусством] подражания (*мономанэ*), доподлинно становятся самим предметом изображения и входят [внутри] (*наришуру*) его...». Похожее рассуждение можно найти и в части VI: «...коли положиться просто на [принцип] подражания (*мономанэ*), коли войти (*наришуру*) в самую вещь и стать ею...»

Итак, идея подражания долго эволюционировала в среде актеров Но: от внешнего перевоплощения к внутреннему, от балаганного гротеска к возвышенному символическому зрелищу. Теперь предстоит ответить на вопрос: в кого должен был перевоплощаться актер и как? В трактате «Предание» есть целая часть, посвященная искусству создания образа, «Наставления о мономанэ» (см. перевод). В ней Дзэами вводит 9 объектов для подражания в театре Но в следующей последовательности: женщина, старик, персонаж без маски, одержимый, монах, дух воина, божество, демон, китаец. Это названия главных персонажи-амплуа: они вычленены автором из материала драматургии. Дзэами перечислил всех наиболее распространенных героев Драм Но, которых призван уметь воплощать на сцене первый актер — *ситэ*⁵⁵. Никакой системы тут еще нет; это просто перечень. Актеру было необходимо специализироваться не на одном амплуа (как в дальнейшем повелось в театре Кабуки), а на всех. Причем следует учитывать разнообразие типов внутри каждого амплуа. Дзэами утверждает: «Все многообразие *мономанэ* описанию не поддается» («Предание»). И действительно, надо знать обширнейший репертуар театра Но (даже до сегодняшнего дня дошло около 240 пьес, а всего их насчитывают более 3 тысяч), чтобы поразиться тому колоссальному объему ролей, которые предстоит освоить актеру за свою жизнь⁵⁶.

Задача, кажется, стоит перед ним необозримая, неохватная. Тем не менее, оказывается, что она и теоретически и практически вполне разрешима. Каким образом? В 58 лет т.е. через, 18 лет после «Предания», Дзэами пишет трактат *Сикадо*, где предельно обобщает и конкретизирует амплуа, сведя все их многообразие к трем: старик, женщина, воин. Это уже опыт классификации. Классификация Дзэами проста и точна, она исходит из биопсихологического признака. Сам

Дзэами не объясняет, почему третье амплуа названо у него словом «воин».

Нетрудно, однако, догадаться, что он имел в виду «мужчину». Во времена Дзэами воин представлял собой квинтэссенцию мужского начала, мужественности, и, назвав амплуа словом «воин», он, видимо, хотел подчеркнуть, что мужское берется им в самом чистом своем выражении: мужчина в эпоху Муромами — это не крестьянин, не аристократ, но именно воин⁵⁷. Классификация начинается с амплуа старика — самого трудного для актера; в нем отсутствует биологический признак, ибо старческое состояние лежит за пределами физического, это возраст «метафизический», когда человек способен обрести свободу от «пола», как его не имеет младенец (свобода от пола и отсутствие пола в том смысле, что свойства пола проявляются тут в нравственно-духовной сфере). Классификация составлена по нисходящей. Старик — самое трудное амплуа, а женские роли много сложнее мужских, что обусловлено еще и тем, что театр Но мужской. Поэтому сложнейшей является роль старой женщины, так как она соединяет в себе трудности ролей старика и женщины. Роли сверхъестественных существ — а таковых персонажей в театре Но великое множество — также делят на названные три амплуа: божество или демон в образе старца — это амплуа «старик»; божество или демон в образе женщины — это амплуа «женщина»; божество или демон в образе мужчины — это амплуа «воин». Японские исследователи полагают, что в самом первом перечне из девяти амплуа, сделанном в «Предании», уже было заложено ядро позднейшей и совершенной классификации по трем амплуа⁵⁸.

Классификация искусства подражания по трем амплуа представляет собой максимально обобщенный тип классификации; ее можно назвать разделением по «родам». Внутри каждого рода существует множество видов и подвидов, что отражено в огромном многообразии масок Но. Это многообразие возникает и из литературного материала, и благодаря индивидуальной способности актера к чрезвычайно тонкому стилевому варьированию даже в пределах одного вида (общее свойство канонических форм творчества). В результате мы имеем такую картину: всех родов амплуа три, но видов ролей буквально не счесть. Три рода амплуа названы Дзэами одним техническим термином *сантай*, т. е. «три облика» (трактат *Сикадо*)⁵⁹. Таким образом, представления Дзэами об амплуа как проявлении искусства подражания развивались от простого собирания и бессистемного перечисления к четкой и обобщенной классификации по трем родам. *Сантай* становится равнозначен, синонимичен *мономанэ*. Это как бы два уровня одного и того же. *Сантай* есть технический уровень искусства подражания.

Теперь посмотрим, как, каким методом актер «входил» в образ. Он сформулирован Дзэами так: «Сначала — стать предметом [изображения], затем — походить на него в действии» (трактат *Какё*). Слова Дзэами о том, чтобы «стать предметом», следует понимать буквально. Актер должен психологически слиться с персонажем, переродиться, превратиться в персонаж до состояния полной слитности с ним. Подражание в театре Но есть метод превращения в персонаж (это ярко символизирует маска), основанный на определенной тренировке психики и тела актера. У Дзэами эта идея выражена так: «*Сантай* — это исключительно вхождение; оно только и может обеспечить достижение поистине высокого стиля в искусстве» (трактат *Сикадо*). Если перевести это на древний язык мистической эротики, которая здесь, безусловно, имеет место, то речь идет как бы о мистическом соитии с образом. В этом методе есть нечто от древнейших экстатических действий, от синтоистских мистерий, поэтому лучше, видимо, говорить о нем не столько как о методе перевоплощения (слово тесно ассоциируется у нас с европейской театральной культурой), сколько как о методе превращения, подражания (эти слова больше уводят в древность и средневековье), что подчеркнет, что искусство *мономанэ* — старинное по своему происхождению⁶⁰. Хотя *мономанэ* является принципом внутреннего подражания, это не означает, что искусство внешнего подражания отменяется. Напротив, внешнее сходство считается необходимым предусловием для внутреннего вживания в образ.

Внешнее подражание подразумевает овладение техникой игры которая включает в себя следующие средства художественной выразительности актера: владение телом, владение голосом, владение искусством костюмировки⁶¹. Пластика, содержащая танец и сценическое движение, и сценическая речь-пение объединены Дзэами в понятие *никёку* (букв.: «две мелодии»). И начиная с трактата *Сикадо* он постоянно употребляет термин-блок *никёку-сантай*, что буквально означает «две мелодии [призваны передать] три облика». Иными словами, подражание достигается путем владения техникой игры, которая в своей основе песенно-танцевальна. Актер движется от простой

схожести с персонажем (что является начальной ступенью, это еще не истинное искусство подражания) к внутреннему слиянию с ним» т. е. подлинному *мономанэ*, вбирающему и внешнее сходство⁶².

Внешнее подражание может быть детальным, подробным, а может быть избирательным. Все зависит от объекта подражания. Изящному, прекрасному по природе следует подражать досконально; в грубом, вульгарном существе надо находить начатки изящного и воспроизводить только их (см. часть 11 «Предания», Вступление).

Вопрос об избирательности искусства *мономанэ* заставляет задуматься и о том, что, собственно, подразумевал Дзэами под, внутренним содержанием образа. Форма (в нашем случае — искусство подражания) на своей высшей ступени переливается в содержание, которое Дзэами обозначает словом *югэн*. Выводится правило: искусство *мономанэ* как внутреннее соединение с персонажем есть *югэн*. *Югэн* и *мономанэ* сочетаются в нерасторжимое единство на сцене; слияние формы и содержания порождает полнокровный образ героя и целого спектакля. Это соединение и есть истинное подражание. Перед нами классическое проявление двунаправленной диалектики художественного творчества: стихия содержания материализуется благодаря форме; стихия формы упорядочивается, «укрощается», приобретает «стильность» и законченность благодаря содержанию. Так от *мономанэ* мы приходим к *югэн*, идее всеохватной, всеопределяющей и в высшей степени стилеобразующей у Дзэами.

Познание красоты, разлитой во внутреннем космосе, поиски ее смысла и искание ее жизненных и художественных претворении составили все существо огромного пути, проделанного японской традиционной культурой, поэтому не будет преувеличением сказать, что космологический панэстетизм составляет одну из фундаментальных ее сущностей⁶³. В японском средневековье идеал прекрасного наиболее целостно явлен в нескольких образах-понятиях, образах-идеях, на которых выросли и классическая словесность, и классические искусства и которые теперь воспринимаются как первостепенные историко-культурные символы⁶⁴. Они хорошо известны: «очарование вещей» — *моно-нс аварэ*, «сокровенная красота» — *югэн*, «красота одинокой печали» — *саби*. Каждое из них выражает собою отношение к миру как способ его созерцания в целом, как мирозерцание, мировоззрение японцев. Эти понятия не лежат в области чистой эстетики как отвлеченного и сугубо теоретического знания. Составляя основу философствования, азбуку эстетической мудрости, они в то же время есть жизненно-достоверные представления о народном духовном самочувствии. Эти понятия — японское «всё», его сердцевина. Поэтому, проникнув в них, мы проникаем в глубины национальной культуры.

Идеал красоты *югэн* имеет длительную и богатую историю, сохраняя власть над сознанием японцев и по сей день. В слове *югэн*, как и в словах *моно-но аварэ* и *саби*, лексически (иероглифически) никак не выражено понятие прекрасного. Оно вытекает из самой жизни этого слова в средневековой культуре, превратившей его в культ и символ красоты.

Слово *югэн* весьма многозначно: оно содержит и вполне четкие, определенные значения и множество оттенков, полутонов, это слово-поток, слово-настроение, слово-мыслеобраз. Корни его полифонии — и в его историческом бытии в художественном-языке разных эпох, и в преимущественно субъективном, личностном его восприятии людьми.

Понятие *югэн*, по утверждению японских исследователей⁶⁵, пришло в японский язык из китайских религиозно-философских-книг, где служило метафорой буддийской мудрости или символом глубины и тонкости области *дао* у Лао-цзы. Это двусоставное слово, в котором *ю* означает «темно-глубокий», а *гэн* — «чернота, тьма непроницаемая». «Первоначально подчиняясь своей этимологии, *югэн* обозначало бытие, непроницаемое для рации; оно было общим обозначением всего так называемого метафизического»⁶⁶. У знаменитого писателя XX в. Дзюньитиро Танидзаки (1886—1965) есть небольшое эссе о японском классическом искусстве под названием «Похвала тени» (*Инъэй рэй-сан*), где он утверждает, что все существо японских национальных представлений о прекрасном выражено понятием *югэн*⁶⁷. В частности, он так объясняет красоту национальных лаковых изделий: «Издrevле покрытие лаковых вещей или черное, или коричневое, или красное. Все это цвета ночи. И из темноты возникает мерцание золотой росписи...»⁶⁸. Следовательно, проявления красоты, прекрасного в духе *югэн* связаны для японца с пронизанностью тьмы (по китайской натурфилософии, тьма — это женское, пассивное начало — *инь*) светом (мужское, активное начало — *ян*). Причем это непременно должен быть свет сквозь тьму, не борющийся с ней, но

сам по себе настолько внутренне присущий явлению, что он проникает любую тьму. Только при таком условии японец переживает дрящее эстетическое наслаждение. Точно так мы подолгу мечтательно наслаждаемся видом ночного звездного неба, которое рождает в нас чувство таинственной красоты и безбрежности мироздания, и можем восхититься красотой и величием полуденного солнца и голубых небес, но никогда не сможем долго созерцать яркое дневное светило. Следовательно, *югэн* — это свет, который светит во тьме, который тьма не может объять. Но свет в природно-космическом мире есть безусловная аналогия жизненной энергии, и, значит, красота непроизвольно рождается как результат проявления жизненной силы⁶⁹. Источники жизненной энергии могут быть разнообразны, потому разнообразна и эта энергия: биологически-витальная (как в органическом мире, когда павлин распускает перья, когда лопаются бутоны розы), духовная (например, моменты творческого вдохновения). Но важно осознать одно: напряжение жизненных сил (свет — *ян*) посреди пассивного мира (тьма — *инь*) может сопровождаться явлением красоты (*югэн*). В самом этом процессе есть нечто таинственное, иррациональное; это мистерия космических сил, и потому *югэн* — сокровенная красота. Сокровенная не только как скрытая, а как таинственная, мистическая.

Чтобы уяснить максимально большее число уподоблений, которые были связаны с *югэн*, необходимо обратиться к истории бытования этого слова в японской эстетической мысли. Таков единственный путь постижения идеи *югэн* в ее цельности, ибо японцы, как известно, избегают прямых утверждений, когда берутся говорить о красоте и других эстетических понятиях, и предпочитают рассуждения в форме догадок, наводящих внушений (*суггестия*), ибо красота, полагают они, — это то, что человек жаждет познать, но никогда до конца определить словесно не может. Поэтому там, где речь заходит о явлениях красоты, обычные приемы доказательств, вполне употребительные, скажем, в точных науках, совершенно или почти неприменимы для традиционно мыслящего японца. Вся убедительность утверждений основывается в этих случаях на бесчисленных аналогиях и на множестве уподоблений, в результате чего возникает бесконечно длящийся и ширящийся образ красоты, а не единичная ее формула.

Итак, впервые *югэн* как эстетическое понятие было употреблено в поэтических теориях конца эпохи Хэйан⁷⁰. В трактате «Избранные места на каждый месяц» (*Майгэцуцэ*) поэт Тэйка Фудзивара перечисляет десять стилей *танка*, один из которых назван *югэнтай* — «стиль [в духе] *югэн*». Другой поэт, Акира Камонага, так определяет этот стиль: «Это просто отголосок чувства, которое не проявляется в слове, это тень настроения, не явленного в мир». И далее: «Это настроение, которое охватывает красивую женщину, подавившую в себе сердечную горечь; это глубокое обаяние осенних гор, что проглядывают сквозь пелену тумана»⁷¹. Такое содержание *югэн* почти неотличимо от настроения *эдзэ*⁷², тоже не выражающегося непосредственно в словах; оно растекается, подобно аромату, и ему сопутствует чувство печали. Так называемое *ёдзэ-тэки югэн*, т. е. *югэн*, окрашенное *ёдзэ*, также широко вводилось в поэтические теории позднего Хэйана и подчеркивало пронизанность *югэн* (как непроявленной глубины чувства) настроением задумчивой печали⁷³. Впервые такой оттенок значения придал слову поэт Сюдзэй (1114—1204) и одно из лучших выражений *югэн*, окрашенного *ёдзэ*, он находил в стихах своего современника, поэта-странника Сайге (1118—1190): «Сейчас даже я, // отринувший чувства земные, // изведаль печаль. Бекас взлетел над болотом... // Тёмный осенний вечер»⁷⁴. В поэтике, как мы видим создавалось все более усложненное восприятие *югэн*, как творческого настроения, вбирающего в себя и глубокое немое чувство и одинокую печаль. Причем первоначальное значение *югэн* как «тьмы непроницаемой», «метафизического» в поэтике не исчезает, а перетекает в более облегченный этико-эмоциональный мотив немого чувства, которое не может быть высказано. Этот мотив сохраняет слову *югэн* религиозно-философское значение глубины, распространяя его на эмоциональный мир человека.

Итак, для поэта конца эпохи Хэйан в понятии *югэн* сосредоточивался образ возвышенного творческого настроения (напряжение жизненных сил, свет), которое выливалось в стихах, окрашенных глубоким внутренним чувством и печалью (рождение красоты). Сразу же, как только слово *югэн* из религиозно-философской литературы распространилось в жизнь и внедрилось в поэтику, оно приобрело многомерность, многослойность. В поэтике оно обозначало и творческое настроение, и самую красоту, т. е. собственно творение, ставшее результатом этого настроения. И чем далее, тем более будет идея *югэн* обрастать ассоциациями и постепенно приобретать исключительную универсальность. Параллельно идет процесс непрерывного познания *югэн*, открытие

новых граней смысла, заложенного в этом великом и таинственном слове. Происходит не его интерпретация, но открытие, его «рост» и укоренение в сознании, проникновение в его глубину и сильное описание того, что описать до конца невозможно. Когда японец произносит слово *югэн*, он понимает, что входит в темную и обширную область принципиально невыразимого. Природа для него, не имея языка, общего с человеком, говорит немым языком явлений, и *югэн* становится знаком этого немого языка. Оно причастно тайне мироздания, оно намек на источник и цель красоты — так думает средневековый японец и поэтому бесконечно углубляется в созерцание слова, выделяет в нем новые и новые оттенки смысла и тем самым совершает прорыв во внутреннюю жизнь космоса и погружается в мир бесконечной субъективности одновременно. Средневековый японец несет в себе онтологическое и экзистенциальное понимание *югэн*, самого процесса творчества и его результата, что приводит к тому, что он ели-кает в своем сознании онтологию и эстетику.

Красота *югэн* для традиционно мыслящего японца онтологична она приходит как бы из другого мира, а следовательно, познание красоты — это переживание не только эстетическое но и религиозное. В средневековом акте творчества, в воссоздании красоты всегда есть нечто общее таинственному моменту рождения в мире органической природы. Точно так, как акт рождения созидает единство космической жизни, акт творчества созидает эмоциональное и духовное единство людей.

Проследим, как жила дальше идея *югэн* во времени вплоть до того момента, когда она захватила Дзэами и подняла в нем мощные жизненные силы, породившие учение об актерском искусстве. В эпоху Камакура (1184—1333) *югэн* выражает впечатления и чувства, которые испытывает человек, когда он созерцает лунный свет, струящийся сквозь дымку проплывающего облака, или когда он любит кружением и порханием снежинок, сверкающих подобно серебру. *Югэн* вмещает в этом образе нечто новое: прямое указание на причастность к свету и сверканию, но свету холодному, отрешенному — это прохлада буддизма. Стихи, рисовавшие такие картины, назывались «в стиле *югэн*»; для них характерна пронизанность грустью. В конце эпохи Камакура *югэн* все более утрачивает дух печали и приобретает значение блеска, особенно у поэта и теоретика поэзии XIV в. Сэйтэцу. Для Сэйтэцу характерный образ *югэн* заключен в следующей картине: «Придворные дамы в великолепных-одеждах собрались в саду Южного дворца, утопающего в пышном цветении»⁷⁵. От печали здесь как будто не осталось и следа. Именно в образе пышной красоты, как мы увидим далее, пришло понятие *югэн* в театр Но.

Употребление слова *югэн* не ограничивалось религиозно-философскими сочинениями и поэзией. Уже в конце эпохи Камакура оно широко применялось в качестве жизненно-оценочного понятия, выражавшего этико-эстетическое сознание времени в целом. В культурной среде эпохи, о которой идет речь, существовало такое выражение, как «красота в духе *югэн*» — *югэн-би*; им определяли изящную, старинную, «женственную» красоту аристократического Киото, уже как будто бесполезную на фоне энергично заявившей о себе мощной «мужской» культуры самурайского сословия. В знаменитом литературном произведении конца эпохи Камакура «Записки от скуки» Кэнко-хоси есть такое горькое высказывание: «Быть искусным в поэзии и умелым в музыке превосходно, однако, хотя и говорят, что то и другое высоко ценят государь и подданные, похоже, что в наше время, пользуясь ими, управлять миром становится все бесполезнее. Золото прекрасно, однако в железе, кажется, гораздо больше пользы»⁷⁶. Это рассуждение хорошо передает атмосферу времени, когда потеряла реальную силу аристократическая культура, продолжавшая тем не менее традиции золотого века Хэйан с его изысканным настроением *моно-но аварэ* и утверждавшая новую эстетическую идею — *югэн*. Когда самурайская культура упрочилась, она принялась облагораживать себя, заимствуя элементы аристократической культуры Киото: ею постепенно была воспринята и усвоена идея *югэн* как учение о прекрасном. Театр Но, являясь порождением народной культуры, также, проделал эволюцию от грубого балаганного искусства к возвышенному мистериальному зрелищу в духе *югэн*⁷⁷.

Что такое *югэн* у Дзэами и в современном ему театре? Дзэами утверждает в «Предании», что идея *югэн* была воспринята его отцом от актеров провинции Оми (старинное название — Гасю). Он пишет: «В провинции Гасю вознесена область *югэн*, *мономанэ* поставлено вослед, и в самой основе всего лежит изысканная манера исполнения. В провинции Гасю превыше всего ставят *мономанэ*. Исчерпав [постепенно] все число *мономанэ*, между тем становятся и обладателями стиля

югэн» (часть V). Под *югэн* в среде актеров во времена Канъами подразумевались изысканные элементы представления, и в первую очередь музыка и танец. Дзэами воспринимает идею *югэн* из уст отца и из театральной практики. Но не меньшее влияние на него оказывают и представления, развитые в теориях поэтов-аристократов. Из поэзии и из буддийских писаний он усваивает эстетическое и религиозно-философское содержание *югэн* и всю жизнь посвящает тому, чтобы вернуть слову значение непроницаемой глубины, непроявленного чувства и одинокой печали. Но при этом Дзэами ни в коем случае не отказывается от внешней пышности, блеска и великолепия. Обратимся к характерным извлечениям из трактатов и проанализируем их, с тем, чтобы выявить конкретные черты, которыми Дзэами наделяет идею *югэн* применительно к театральному искусству. Наиболее полно она представлена в трактатах «Предание», «Зерцало цветка», «Девять ступеней», поэтому мы обратимся именно к ним. В «Предании» находим утверждения:

«Ведь и вправду, назвать несомненным мастером, видно, можно только того, чьи речи не бывают низменны, чей облик несет в себе сокровенную красоту {*югэн*}».

«Прекрасной можно назвать ту пьесу, что верна источнику повествования, чудесна и, неся в себе *югэн*, обладает притягательной силой».

«...обладание природным *югэн*...»

«Принимать за крепость отсутствие изящества в искусстве Но, а немощность почитать за *югэн* — подобные суждения забавны. Есть актеры, которые, сколько ни смотри, [никогда] не проявят [духа] немощного. Они пребывают в силе. Есть актеры, которые, сколько ни смотри, всегда прекрасны. Они обладают *югэн*».

«Итак, говоря, что такое хорошая пьеса, на первое место надлежит поставить ту, которая верна источнику повествования, обладает редкостным стилем, имеет трогающее душу завершение и в настроении своем несет сокровенную красоту (*югэн*)».

«...в мире человеческом придворные дамы него и кои, такие танцовщицы и красавицы, прекрасной наружности мужчин, а в мире растительном всевозможные цветы — все множество таких вещей по одной внешности своей являются тем, что несет в себе изысканное {*югэн*}».

«Замечу кстати, что даже в звучании таких незамысловатых слов, как *набики*, *фусу*, *казру*, *ёру* и других в этом же роде, заключена мягкость и потому они как бы сами собой вызывают к жизни изысканную (*югэн*) игру».

В приведенных цитатах бросается в глаза, что *югэн* — это состояние, внутренне присущее явлению или человеку. *Югэн* можно «нести в себе», оно может быть «природным», оно формирует весь облик «несомненного мастерства»; это также и «настроение». О чем это говорит? Прежде всего о том, что идея *югэн* не разрабатывается Дзэами, а присутствует в тексте как мировоззрение автора; дух *югэн* не утверждается, он разлит по трактату, ибо им пропитан сам автор; *югэн* — его плоть и кровь. И в этом огромное различие двух рассматриваемых нами идей — *мономанэ* и *югэн*. Идея *мономанэ* утверждается Дзэами, объясняется, развивается, претерпевает изменения. *Югэн* — устойчивый элемент мировоззрения автора. Дзэами не занимается теоретизированием по поводу *югэн*, но показывает, как *югэн* — универсальное свойство и природы и человека — отражается в искусстве актера.

Какими эпитетами наделяет Дзэами слово *югэн*, т. е. какую атмосферу, какую «среду» рождает оно? *Югэн* — это не немощное, не грубое, не низменное (отрицательные определения), но все изящное, изысканное, придворное (т. е. аристократическое, торжественное и величавое), все, что прекрасной наружности, все мягкое, милое (положительные определения). *Югэн* вызывает к жизни изысканную игру, обладает притягательной силой, трогает душу. Так живет идея *югэн* в «Предании». Теперь обратимся к «Зерцалу цветка», написанному 20 с лишним лет спустя.

«Что до стиля в духе *югэн*, то во всех искусствах и во всяком ремесле обладающий *югэн* приходит к великим плодам. И особо в нашем искусстве: игра в духе *югэн* стоит на первом, месте». О *югэн* в музыке говорится: «Красиво вести мелодию; она должна звучать чарующе». О танце в духе *югэн* сказано: «Югэн танца состоит в том, чтобы движения были красивыми, весь облик милым и чтобы публике было интересно»; «...из сферы *югэн* актеру нельзя удаляться». Мы видим, что в этом трактате *югэн* является неотъемлемым содержательным и качественным элементом мастерства. Характеристики же его остаются прежними.

Теперь возьмем «Девять ступеней», очень короткое произведение, написанное одновременно с «Зерцалом цветка» и в чрезвычайно аллегорической форме развивающее идею о естественной

иерархичности актерских талантов⁷⁸.

Основными критериями мастерства тут являются исторический аспект и главные идеи учения Дзэами технического совершенства и степень проникновения в сферу *югэн*. Одна из самых высоких ступеней мастерства определяется иррациональной картиной «света солнца в полночи». А совершеннейшее умение лежит за пределами слов, за пределами всяких образов. Искусство перестает быть только искусством, растворяясь в космическом строе мира. Искусство приобретает мистико-магический смысл, и творческий акт становится равным религиозному просветлению в духе Дзэн. Актер показывает жизнь как мистерию творчества, а все творчество концентрируется в идее *югэн*. Следовательно, высшее проявление мастерства *югэн* в своем чистом виде, тот самый «свет солнца в полночи». Так сказано в «Девяти ступенях».

Совершенно очевидно, что «Предание» фиксирует определенный исторический этап в жизни театра Но, этап становления, когда *югэн* как внешняя красивость, изящество, благообразие упорно проводилась в жизнь в труппе Канъами. В «Предании» идея *югэн* почти утилитарна, ибо автора более всего волнуют изысканная прелесть стиля, изящество речи, красота костюмов, совершенство игры — и все это он обозначает как *югэн*. Окончательное утверждение *югэн* в «Зерцале цветка» и особенно в «Девяти ступенях» — это утверждение красоты всеобъемлющей — красоты внешней, пронизывающей все компоненты спектакля, и красоты сокровенной (тайна образа, сокровенна» тайна мастерства). Мы видим, что идея *югэн* обнимает у Дзэаздй все элементы зрелища. Она кладет неизгладимую печать на творчество актера, на его мировоззрение, отношение к жизни. Многоформенность красоты *югэн* в театре Но соответствует многообразию красоты в органической природе, в космосе. Полнота проявлений красоты, ее всеобъемлющий характер служат в искусстве, как и в органической природе, показателем величайшего подъема жизненной энергии. Усложнение красоты в природе развивается пропорционально усложнению самих организмов. Так и в театре Но: расширение и углубление проявлений красоты *югэн* стоит в прямой зависимости от мужания и взросления организма актера (ступени совершенства).

Встает неизбежный вопрос о соотношении двух рассматриваемых нами идей — *мономанэ* и *югэн*. Мы уже выяснили, что подражание в высшей своей фазе перетекает в *югэн*. Конкретно это происходит разными путями: во-первых, в зависимости от предмета подражания, во-вторых, в зависимости от условий спектакля. У Дзэами сказано: «...следует познать, сильное слабое сообразно предмету [подражания]». «Прежде всего трудно передать высочайший облик императора, министра, внешность аристократа или поведение самурая... Приложив однако, все свои способности, необходимо изучать их речь, приобретать [нужные] манеры и прислушиваться к суждениям публики». «Стало быть, ежели иметь желанием подражать танцовщицам, красивым мужчинам и другим [персонажам] в этом же роде, то правильное подражание им самособою обратится в изысканное. Значит, надлежит думать об одной только простой схожести». («Предание», часть II). Таким образом, очевидно, что подражание тому, что по природе своей изысканно, должно быть детальным, копирующим даже и внешнюю красивость объекта подражания. Создание образа простолюдина совершается иначе: путем отбора в персонаже прекрасных черт и исключения всего вульгарного. Дзэами рассуждает: «Когда ж доходит до подражания крестьянину и селянину, то нет нужды походить на него совершенно в грубых его манерах. И напротив: разве не достойны прямого подражания манеры дровосека, косаря, угольщика и солевара, ежели они могут сделаться изящными в игре?» («Предание»). Следование идее *югэн* в искусстве подражания поднимает простолюдина до аристократа; идея сокровенной красоты вносит своеобразное духовное, равенство, примиряет на время представления полярных в социальном отношении людей. Даже при подражании демону актер должен исходить из принципа красоты. «Ужасное есть существо демона. Суть же ужасного отлична от очаровательного, как черное от белого» («Предание»). Тем не менее актер призван исполнить эту роль так, чтобы очаровать, восхитить зрителей и создать впечатление в духе *югэн*. Тогда персонаж-демон, по словам Дзэами, уподобится образу «отвесной скалы, на которой растут цветы».

Очевидно, что подражание сущностному в образе совпадает всецело с идеей сокровенной красоты, оно, собственно, и есть *югэн*. И это не временная частная концепция на один спектакль, но проявление устойчивых мировоззренческих представлений не только актера, но и зрителя. В «Предании» читаем:

«Наш путь есть волей-неволей ремесло, в основе которого лежит наличие зрителя, а потому

перед публикой, что в полном согласии со своим веком и нравами времени находит наслаждение в изысканном, даже и сильного по натуре человека бываешь вынужден изображать — несколько поступившись законом подражания — с уклоном в изысканное». Красота *югэн*, всегда изысканная внешне, меняется в своих свойствах в зависимости от предмета подражания. Если актер играет роль женщины, то *югэн* — чарующая красота; если он представляет на сцене демона, то он будет исполнен блестящего, пугающего и экзотического роскошества и т. д. А все представление выстраивается по принципу «алмазного сияния *югэн*» (выражение исследователя Тоёитиро Ногами), т. е. таким образом, что центральная его пьеса из цикла «о женщинах» обладает максимумом *югэн* с внешней, и с внутренней стороны. А пьесы, располагающиеся до и после нее, несут в себе менее сгущенное настроение *югэн*, несут лишь периферическое «сияние алмаза».

Почему все же *югэн* — сокровенная, мистическая красота — всегда должна иметь изысканные, пышные, торжественные, красивые формы проявления? В своем внешнем аспекте *югэн* входит в сферу *мономанэ*, проникается им. Но во внутреннем аспекте идея подражания, наоборот, целиком подчиняется *югэн*, направлена в сторону *югэн*. Происходит взаимное перетекание, переливы одного в другое и их полное единство во взаимном устремлении друг к другу. Значит, проявления *югэн* в формах изысканной и утонченной красоты, совершенного исполнительского искусства есть подражание. Но подражание чему? Безусловно, природе, космосу, которые видятся как совершенные и прекрасные. Уже на первой странице «Предания» звучит мотив подражания природе: «...подражая образу природы, состязались в подобного рода игре». Прекрасное в природе хоть и тленно и быстротечно, но несет в себе таинственный отблеск вечности, исполнено залогов жизни, и человек, чтобы приобщиться к вечному совершенству вселенной, должен подражать ему, копировать это совершенство в своей деятельности. Творчество великого актера характеризуется тем, что *мономанэ* у него становится как *югэн*, а *югэн* делается как *мономанэ*.

Гениальность Канъами и Дзэами состоит в том, что они соединили ранее отдельно жившие творческие идеи (одни труппы следовали *мономанэ*, другие — *югэн*) в единство и тем самым нашли универсальную эстетико-философскую формулу для творчества (двоица *мономанэ-югэн*), подобную универсальной двоице китайской натурфилософии *инь-ян*. *Мономанэ* — это *инь*, пассивное, копирующее искусство; *югэн* — это *ян*, активное, творческое, преобразующее искусство. *Мономанэ* — это форма, *югэн* — содержание. *Мономанэ* и *югэн* со времени Дзэами становятся универсальными эстетическими идеями японского театра. В современном театре европейского типа *мономанэ* трактуется как принцип реализма⁷⁹.

Сценический гений актера: цветок — хана

Шесть трактатов имеют в своем названии иероглиф «цветок» (*Фуси кадэн*, *Касю-но ути-но нукигаки*, *Сикадо*, *Какё*, *Сю-гэку токка*, *Кякурайка*). Очевидно, что Дзэами был особенно привязан к этому слову, хотя только в «Предании» «познание Цветка» (*хана о сину кото*) является центральной темой и сославляет главную цель изложения.

В отличие от *мономанэ* и *югэн*, которые вводятся в текст «Предания» на первой же странице, идея *хана* возникает не сразу. Первое рассуждение, связанное с цветком, мы встречаем в 1 части, в разделе, где говорится о возрастных особенностях актера после 12—13 лет. Вот оно: «Если, однако, [в отрочестве] явлен замечательный талант, что он ни делай, все будет чудесно. Если мальчик и собой хорош, и голос его красив, да ежели он искусен, то откуда взят дурному? Вот только цветок этот не является истинным цветком; он всего лишь цветок временный».

И чуть ниже: «В занятиях этого периода следует именно форму почитать за главное и обращать в цветок все, что дается с легкостью...» Достаточно заменить «цветок» в процитированном фрагменте словом «очарование», чтобы убедиться, что впервые «цветок» употреблен именно в этом значении⁸⁰. Несомненно, что источником «очарования» является талант; это два взаимообусловленных понятия. Но почему тогда вместо прямого высказывания, вместо прямых рассуждений об очаровательности талантливого отроча-актера Дзэами говорит иносказательно трактует «очарование» в переносном смысле как «цветок»? И почему именно цветок, а не что-либо еще из мира природы?! Мы не будем спешить с ответами на эти вопросы; пока удовлетворимся их постановкой и двинемся далее по тексту. Но прежде чем проследить жизнь слова «цветок» в трактате, подчеркнем что уже в процитированном выше фрагменте Дзэами ввел две основные качественные характеристики цветка: есть цветок временный и есть цветок истинный, т. е. очарование преходя-

щее и очарование глубокое и постоянное. Здесь же содержится очень важная идея, легко ускользающая от непосвященного и имеющая большое значение для актера: все, всякое свое умение|приобретаемое непринужденно, иными словами, близкое натуре, актер обязан обращать в цветок, а именно придавать любому умению влекуще-прекрасное воплощение.

Затем Дзэами вводит два новых суждения о цветке. Вопервых, он указывает актеру на одну серьезнейшую опасность: нельзя временный цветок принимать за истинный. Очарование присущее возрасту,— исчезающее очарование. Очень часто оно пробуждается спонтанно в ходе какого-то одного представления, когда актер мог находиться в состоянии особенного вдохновения, которое в другой раз и не посетит его. Это бывает, как правило, при чрезвычайном расположении зрителей к актеру в определенную минуту. Тогда молодой исполнитель способен одержать победу над знаменитым соперником. Такой цветок «есть следствие расцвета лет и временного сердечного восторга зрителей»,— заключает Дзэами. И предупреждает: «...сердце [человека], принимающего временный цветок за истинный, является сердцем, явно уходящим от подлинного цветка». Что нужно делать актеру, чтобы не впасть в подобное заблуждение?! Выход один — правильное, трезвое осознание своих умений. Вот как об этом сказано у Дзэами: «Коли вполне постигнешь высоту ступени своего мастерства, то цветок этой высоты не утратится во всю жизнь. Когда же считаешь себя стоящим на большей высоте искусности, чем есть, теряешь цветок и той ступени, на которой поначалу стоял».

Для ясного творческого самосознания автор «Предания» рекомендует актеру начать «погружаться в созерцательные размышления». Настоящей ценностью обладает лишь истинный цветок, ибо только он является залогом «цветения» мастерства на протяжении всей жизни. Более того, в следующем разделе рассматриваемой нами части Дзэами предупреждает актера о том, что «если не обладать истинным цветком, то после сорока лет дарования померкнут...». Здесь же автор вводит еще одно обозначение цветка — «неутраченный цветок», равнозначное «истинному цветку». Дзэами утверждает, что у «мудрого мастера» цветок сохраняется до самой глубокой старости и что подобным цветком обладал его отец. Эпитет «мудрый» он переносит и на цветок: «Поскольку [отец] обладал воистину мудрым цветком, талант его не иссякал — так, случается, не опадают цветы с одряхлевшего дерева, почти лишённого веток и листьев».

Сделаем некоторые выводы. В рассмотренной первой части «Предания» Дзэами вводит идею «цветок» как равнозначную сценическому очарованию, тесно связывает его с талантом и дает две качественные характеристики цветка: «временный» и «истинный». Временный цветок есть преходящее очарование, обусловленное прелестью отрочества, дарами юности и т. д. Истинный цветок — это очарование неисчезающее, неутрачиваемое, «мудрое»; оно достигается многими путями. Пока указан только один — путь созерцательных размышлений о мастерстве. Уже здесь мы встречаем два мотива, сопутствующие теме цветка,— мотив зрителя и мотив дерева. Далее оба они углубляются и сделаются неотделимы от идеи цветка. А пока Дзэами только намекает, что зрители своим восторженным отношением к актеру могут вызвать к жизни все его очарование. С другой стороны, очарование, сценическое обаяние прелесть должно быть присуще актеру столь же естественно, цветок так же должен быть органическим свойством его природы, как цветущему дереву от природы суждено порождать цветы.

Следующая часть («Наставления о *мономанэ*») хотя и не расширяет тему, зато содержит прямое указание на тождество понятий «цветок» и «очарование». Например: «...когда нет цветка, то нет и чарующего [в игре]». Говоря об искусстве подражания, Дзэами выделяет два вида ролей, где трудно сохранить Цветок как очарование,— роль старика и роль демона. Эти образы по самой своей сути лишены очарования. Старость внешне нередко отталкивающа, утверждает Дзэами, поэтому трудно «сохранивши цветок, показать преклонный возраст». Но если роль старика удастся, то это бывает «...прямо подобно цветку, который распустился на старом дереве». Демон ужасен. «Суть же ужасного отлична от очаровательного, как черное от белого. И потому разве не назовешь непревзойденно совершенным того, в чьем исполнении роль демона обладает притягательной силой?» И далее следует несколько загадочная фраза, разгадка которой впереди: «При всем том лицедей, прекрасно играющий лишь одних демонов, является человеком, который не имеет ни малейшего знания о цветке». Тут заключен намек на первое внутреннее свойство цветка: многообразие. Причина очарования актера гнездится в способности к тонкой, нюансированной игре, к многообразию стилей. Эта мысль, заявленная здесь в зашифрованном виде, найдет в своем месте полное

и ясное развитие.

Часть III «Беседы», написанная в форме *мондо* (вопрос ученика — ответ учителя), имеет большое значение для понимания сути идеи хана. Впервые тема цветка возникает здесь в четвертой беседе, где учителю задается вопрос о том, почему молодой актер в ходе спектакля-состязания способен одержать победу над опытным, известным, но старым актером. Ответ Дзэами таков: «Здесь все дело во временном цветке, которым обладают до 30 лет и о котором я говорил прежде. Если старый актер уже утратил цветок, то в пору своего физического увядания он может быть повержен дивным цветком [молодости]. Стало быть, с одной стороны, наличие временного цветка, с другой — отсутствие всякого цветка. Наличие или отсутствие цветка в конечном счете решает исход состязания. Временный цветок, связанный с внешними данными актера, присущ актеру до 30-летнего возраста. После 30 лет актер должен обладать цветком истинным и хранить его до старости. Истинный цветок превосходит временный по силе жизни и силе воздействия на зрителей. Дзэами утверждает, что молодой актер никогда не победит старого, если у последнего есть цветок.

Потому актер должен ясно осознать, что, во-первых «...только цветок является источником жизни нашего искусства и, во-вторых, «цветка можно лишиться». Сохранить цветок возможно, единственно развивая в себе сознание идеи хана размышляя о цветке, превращая цветок в цель творчества. Временные таланты можно укрепить, поднять и развить до мощных и непреходящих проявлений — вот главная мысль Дзэамэ в рассматриваемой беседе. Актер, «который являет собою весьма искусного мастера и знаменитость и при этом не задает коаном о цветке, не сохранит цветок до конца своих дней, хоть мастером слыть и будет. Мастер же, достигший пределов коана [о цветке], не утратит цветка — пусть даже убудут его физические возможности. Только когда берегается цветок, на всю жизнь сохраняется чарующая сила [нашего искусства]! А потому невозможно, чтобы даже очень молодой [прекрасный] актер смог одержать победу над тем, в ком жив истинный цветок». Эта беседа, как мы видим, развивает уже знакомые нам мысли о цветке, но подает их более энергично.

Интересно, что здесь не намеком, как поначалу, а более развернуто цветок мастерства сопоставляется с цветением в природе. Дзэами утверждает, что цветущее дерево прекраснее всего в момент цветения. Так и актер: более всего привлекателен он, если в его искусстве есть очарование, если он способен воздействовать на зрителей «цветением» своего мастерства. Дзэами намекает (далее он скажет об этом подробнее), что исполнитель должен заботиться не только об обладании цветком, но и о том, чтобы зритель был в состоянии увидеть и оценить его цветок. В противном случае его очарование может быть уподоблено «цветам в деревенской глуши или сливе в зарослях, расцветшим и благоухающим напрасно».

В новом ракурсе подана идея хана в восьмой и девятой беседах. Утверждается, что цветок актера должен нести в себе «вянущее» настроение, т. е. очарованию следует иметь особое свойство отрешенной печали как необходимый налет благородной патины, «закрепляющей в форме след ее прошлого»⁸¹. Тут важно вспомнить, что увядающий и даже увядший цветок еще долго сохраняет свой аромат⁸².

Далее говорится о том, как можно прийти к постижению хана. Путь к цветку прост, утверждает Дзэами. Необходимо владеть всем объемом технических навыков, освоить в совершенстве актерское ремесло (это будет «семя» цветка), а затем проникнуть в дух искусства, узнать его «сердце» (это будет сам цветок). Обладание тем и другим создает цветок неутрачиваемый. Здесь мы встречаем и знаменитейший афоризм Дзэами:

«Цветок — это сердце, а семя — это формы».

Подведем некоторые итоги. *Хана* есть идеальный образ или символическая идея сценического очарования актера, силы его творческого гения, как цветение в природе есть высшее проявление красоты и жизненной силы растительного мира⁸³.

Продолжим наши наблюдения над тем, в какой последовательности излагается идея цветка далее. Обратимся к части V «О сокровенных принципах», минуя часть IV, историко-мифологическую, где тема цветка отсутствует. Первые строки поясняют название трактата: «Принято говорить, что особенно наше искусство держится своей традицией. И однако же, когда имеешь манеру [игры], рожденную из твоих собственных возможностей, то такое [мастерство] — неизреченно. Обретение подобного стиля есть цветок, в который посвящают чрез сердце в сердце,

и потому я называю [эти записи] «Предание о цветке стиля». Итак, возникает новый оттенок значения: «цветок» сопоставляется со стилем. Теперь цветок — не только очарование, не только душа искусства актера, но и стиль его искусства. Иными словами, стиль — это проявление цветка. Здесь же Дзэами замечает, что стилей игры много, но в любом должно содержаться очарование: «То, что видится как это самое притягательное, и есть цветок».

Затем Дзэами говорит о необходимости погружаться в сосредоточенные размышления о цветке как стиле. Путь к совершенному стилю поэтому точно тот же, что путь к цветку, — крепкие ремесленные навыки и самоуглубление. «Долговечный цветок» при слабом мастерстве невозможен. «Неимение же доли временного цветка можно почитать равным незнанию никаких стилей», — заключает Дзэами свои рассуждения, в которых связывает воедино цветок, мастерство и стиль.

В этой же части слово *хана* фигурирует не в категориальном, а в чисто образном значении, скажем в словосочетании «цветок хвалы», т. е. опьяняющая прелесть славы, а также в выражении «чудесный цветок всех добродетелей в мире», что означает «совершенство добродетелей», точно так же как в буддийском выражении «чудесный цветок Закона» слова «чудесный цветок» означают «совершенство», «чистота». Но поскольку все образные значения вкраплены в текст, где цветок фигурирует как идея, то и эти образные значения включаются как составляющие в универсальную «идею цветка». Можно утверждать, что цветок в искусстве актера для Дзэами — это не только очарование, но и опьяняющая прелесть и совершенство. Это нечто молодое, свежее, обладающее жизненной силой, возвышенное и благородное. Все качества символа переносятся, таким образом, на символизируемое (мастерство актера). Поэтому, когда актер Но произносит слово «цветок», в его воображении рождается целый пучок ассоциаций, сходных с ассоциациями, что возникают у нас при созерцании цветения на природе.

Часть, названная «О достижении цветка», занята изложением принципов написания драм — несоответствие названия и темы только кажущееся. Ведь материалом актерского искусства является пьеса, и без умения писать или хотя бы правильно воспринимать текст невозможно быть актером: «...сочинительство пьес составляет основу жизни нашего пути». Без пьесы нет театра Но, без театра нет актера с его цветком. Важно отметить, что здесь мы впервые встречаем выражение «непревзойденный цветок» как титулатуру мастера, способного удовлетворить любой вкус, любую аудиторию.

В части 7 «Особые изустные тайны» идея цветка находит наиболее полное воплощение: «В сих изустных тайнах сокрыто знание цветка». Но откуда и почему возникает слово «тайна»? Оно отражает условия бытования текста в актерской среде когда особенно содержательные фрагменты передавались изустно только одному представителю, в каждом поколении. Это удивительно простой текст для непосвященного и одновременно текст, полный глубоких смыслов для знающего. Цветок в этой части живет, как герметическая (глубококоречивая) идея.

Обратимся к первому отрывку **с?аж/ (вся** часть состоит из 10 данов), он содержит общие положения, почти сплошь состоит из опорных высказываний. Например: «И цветок, и интересное и дивное — эта триада в существе своем едина». Дзэами связует неразрывной цепью три понятия: цветок — интересное — дивное, что можно истолковать следующим образом: цветок актера проявляется как нечто интересное, которое в существе своем дивно; или наоборот: нечто дивное по природе своей рождает к себе интерес у зрителей, что является следствием существования цветка у актера. Дзэами задается вопросом: «В первый черед надобно дойти до причины, почему, к примеру, созерцая цветение [в природе], затем ко множеству вещей начинают прилагать иносказание «цветок» — и объясняет это так. Слово «цветок» напоминает о цветении, природном явлении, связанном с определенным сезоном. Цветение мимолетно, его краткие миги люди стремятся уловить и «улаждаются» цветением «по причине его дивности», красоты, редкости. И тут же Дзэами переносит эти образы в мир искусства: «Так и в *саругаку*: мгновение, когда в сердце человека рождается видение дивности [представления], оно именно и есть источник интересного».

Итак, по Дзэами, нам искони присуще восприятия цветения в природе как прекрасного и редкого явления, но нам не дано воспринимать априорно как нечто дивное искусство актера и спектакль Но. Игра актера может вызвать восхищение, а может и не вызвать. Причем восхищение это должно быть такого же свойства, как восторг перед цветением, т. е. рождаться из впечатления удивительности, свежести самой игры. Это вызовет живой интерес в зрителе. И это-то и будет

означать, что цветок актера, т. е. его талант, его гений, явлен, увиден и им любуются.

Но как удивить зрителя? Чем можно разбудить его воображение, чем поразить его? Только новизной, свежестью, неповторимостью, а также и совпадением игры с теми представлениями о прекрасном, которые свойственны определенной зрительской аудитории в определенное время года и время суток. Условия пробуждения интереса у зрителей таковы: во-первых редко исполнять одни и те же роли, а когда прослыл мастером одного рода ролей, вдруг сыграть нечто противоположное; во-вторых, играть в соответствии с местом и временем спектакля, отвечая вкусам аудитории. Тогда только талант актера покажется удивительным, пробудит к себе интерес, а лишь так и можно цветку актера раскрыться. Пробудить в зрителе интерес, показав ему нечто свежее, удивительное, но и понятное уместное для конкретной аудитории,— вот условие проявления цветка актера в ходе спектакля. Иными словами, цветок здесь предстает как талантливая наблюдательность, помноженная на мастерство; формы проявления цветка находятся в прямой зависимости от условий спектакля.

Что же новое мы узнали о цветке? В рассмотренном нами первом отрывке VII части подчеркнут момент любования цветком. Для достижения цветка мало копить мастерство, навыки мало размышлять, т. е. мало «внутреннего делания», связанного с пробуждением в актере сценического очарования, подъемом и развитием творческих сил. Важно также уметь приложить свои умения и выявить их перед зрителем. Наличие цветка у актера должно отозваться в зрителе как ощущение удивительной в своей безусловной художественной ценности актерской игры. Цветок здесь становится почти синонимом «свежести».

«Тонкие изустные тайны» продолжают ту же тему дивности цветка актера и его интересности для зрителей. Дзэами утверждает, что сама возможность свежо исполнить роль связана не только с многообразием актерских умений, с обширностью репертуара, но и с владением разными исполнительскими манерами, со способностью тонко варьировать одну и ту же роль.

Дальнейшие рассуждения подкреплены конкретным примером, как именно в искусстве подражания, на его высшей ступени, проявляется цветок, каким образом пробуждается интерес зрителей. Так, играя роль старика, нужно подражать, не натуралистически копируя внешний образ старости, но обратиться к внутренней сущности персонажа, которая, по Дзэами, состоит в том, что и в старости человек стремится жить, как в молодые годы, но силы его истощены, и он поневоле меняет образ жизни, отстает от ее ритма (на сцене — от ритма спектакля). Значит, играть старика надо, только чуть-чуть замедляя ритм, как бы не поспевая за общим темпом спектакля. Идеальная старость сохраняет способность к молодым порывам, а значит, сценический облик старика должен быть бодрым и молодым ибо магия театра Но состоит в материализации невидимого невыразимого. Дзэами утверждает: «Молодая манера поведения старика является основой дивного [в игре]. Она подобна [по образу своему] цветению цветов на старом дереве».

Четвертый отрывок продолжает ту же тему: важность разнообразия в мастерстве актера как гарантия цветка, дивности, интересности. Прежде всего снова подчеркнута необходимость овладеть всеми видами подражания и иметь способность к стилевому многообразию: «Актер, владеющий всеми видами подражания, хоть и играет круг за кругом одно и то же, однако ж всегда смотрится дивно, потому что длителен период обращения одного круга [ролей]. Овладевший всеми десятью видами подражания может — через размышления и созерцания внутри их — умножить это число до ста в разнообразных окрасках. Необходимо суметь распределить все таким образом, чтобы дивное всякий раз возвращалось, а для этого в три-пять лет играть всего лишь раз в одном и том же стиле». Но далее Дзэами переходит к еще одному источнику стилевого разнообразия: это так называемые «уходящие и приходящие год от года цветы». Что это такое? Вот характерное рассуждение на эту тему:

«А нечто уходящее и приходящее год от года есть несение в искусстве каждого данного мгновения разом всех стилей, что в разные периоды жизни естественным образом самому организму присущи: это [очарование] наружности времени детства, это искусство периода новоначала, это манера игры в расцвете мастерства, это стиль игры в преклонные годы. Хорошо уметь играть так, чтоб не казалось даже, что играет все тот же человек: в иной момент выглядеть обладателем отроческих или юношеских умений, а то, в иной момент, сознавать себя актером в расцвете лет, а то — показаться утонченным вполне и длительный путь вобравшим». Итак, временный, возрастной цветок может стать истинным, если суметь его сохранить в творческой памяти и вооб-

ражении и воспроизводить в соответствии со случаем и независимо от возраста. Круг смыкается: временное может стать непреходящим. «Вот и выходит, что должно не предать забвению, но держать в себе разнообразные свои умения и таланты от самой неточной поры и применять их сообразно со временем и со случаем. Не дивно ли, коли, хоть и молод, а владеешь стилем игры человека преклонного возраста, хоть и стар, а сохраняешь стиль игры, присущий расцвету лет!»

Таким образом, Дзэами утверждает, что стиливое многообразие исполнительского искусства безгранично и имеет несколько источников:

- 1) само многообразие ролей;
- 2) разнообразные манеры их исполнения в зависимости от места и времени спектакля;
- 3) физическая природа актера, его возрастное развитие и связанное с ним своеобразие голоса, пластики, облика в целом.

Так, приведя исполнителя к постижению того, что цветок в ходе спектакля проявляется в стиле, равен стилю, что стиль игры актера должен быть воспринят зрителем как нечто поражающее воображение своей свежестью, Дзэами завершает свои наставления о цветке как дивном и интересном и переходит к новому ракурсу рассмотрения идеи *хана*.

В шестом отрывке Дзэами утверждает: «Есть знание, что Цветок сокровенен». Это означает, что сама идея цветка должна быть известна только актерам и не должна выходить за пределы цеха. Сила цветка не только в его свежести, интересности, дивности, но и в том, что само знание о нем является тайным, передается из уст в уста, с глаза на глаз. Отрывок представляет собой яркий документ средневековой этики творчества, типичный не для одной только Японии, Востока в целом, но и для средневековой, Европы⁸⁴. Причина, источник волшебной силы мастерства должен быть неизвестен зрителю, которому явлено только следствие: «Цветком актера может стать только то, что для зрителя неизвестно как имеющее имя «цветок». Выходит, цветок актера есть нечто, в чем зритель только видит неожиданную им и поражающую его воображение искусность, однако же и не подозревает, что это называете цветком».

Возникает новое определение: «Стало быть, способ поселить в сердце человека неожиданные чувства — вот что такое цветок». И затем Дзэами подкрепляет свою мысль, проводя аналогию с воинским искусством, где новизна тактических приемов нередко решает исход сражения. Так и актеры, часто соперничая, пусть и в мирном творческом состязании с другими труппами, должны особенно бережно хранить от посторонних глаз некоторые таинственные знания. Дзэами подчеркивает «...не только не обнаруживать [тайного], не только не позволять людям проникать в какую-либо тайну [твоего искусства] — людьми не должно быть даже и знаемо, [что ты являешься обладателем тайного]... ибо если соперник будет осведомлен о том что вы обладаете какими-то особенными знаниями, то он станет очень осторожен и осмотрителен в ходе состязаний, такого соперника будет нелегко победить». Все эти рассуждения Дзэами завершает коротко и решительно: «Сокроешь — быть цветку несокровенное цветком стать не может».

Итак, цветок, столь простое и ясное в обиходе слово, в устах актера Но является таинственным определением магической силы мастерства и таланта актера, и само знание этого «имени» есть знание глубоко сокровенное.

Дальнейшее изложение подводит нас к тому, что высшим мыслимым представлением в театре Но является знание того что цветок есть кармическое явление. Что хочет сказать Дзэами? «Знание цветка по закону причины плода есть предел [знания]. Все-все, имея причину, порождает результат. Твои умения со времен новоначальных становятся причиной. Совершенство мастерства, обретение славы — это плод. Вот почему если быть небрежным в причине — в период обучения,— то и результат достигнуть будет затруднительно». И вторая важнейшая мысль: «Что ни делай, а в [искусстве] Но есть времена добрые, а потому непременно должны быть также и времена дурные. Так [ход] закона причины-плода, и мы перед ним бессильны». Стало быть, Дзэами утверждает, что осуществление цветка подчинено закону причинности. С одной стороны, актер должен искать в себе «причины» (мастерство, опыт), с другой — ему следует чутко реагировать на обстоятельства времени, понятое уже не только как конкретное время устройства спектакля, как проявление космического времени (оно делится на «мужское» и «женское») и быть созвучным ему.

Актер не может действовать вопреки космическому времени, ибо оно является одним из проявлений «воли Неба», и всякое представление — состязание невидимым образом пребывает в

руках «божества состязаний». А это божество имеет двойственную природу, учит Дзэами. «Божество состязаний — это и божество победы, и божество поражения: оно определяет и охраняет место состязания... божество это изволит попеременно принимать сторону обоих соперников». В ходе представления исполнитель должен подчиниться воле этого божества, и если видит, что божество победы не на его стороне, то должен начать играть в сдержанной манере и терпеливо ждать своей минуты. Когда актер почувствует, что божество победы благосклонно к нему, тут ему следует сыграть свою лучшую пьесу и наилучшим образом. Так, подчинившись своей карме, актер одновременно вызовет в зрителях чувство удивления, ведь игра его после прежней невыразительности вдруг оживет и заблещет. Так, поучает Дзэами, «и дурная причина порождает добрый результат». Человек должен не бороться со своей судьбой, но чутко улавливать ее веяния и следовать ей, используя лучшие свои времена для великих свершений. И наконец, Дзэами снова возвращается к категории «дивное», но уже в связи с законом причинности, т. е. опять же в предельно обобщенном смысле. Дзэами утверждает, что даже цветок по отношению к дивному — категория вторичная, ибо «цветком обладать не можешь, коли всем существом своим не познаешь начал дивного в тьме вещей». А это значит, что вещам изначально присуще нечто дивное, что существует «чудо вещей», оно-то и вызывает к ним интерес, притягивает. Цветок и есть некое чудо; умение овеществить в актерской игре дивное начало всего и есть цветок. И это самое выявление, обнаружение дивного прочно связано со своевременностью применения того или иного таланта. Весьма характерно для этого отрывка следующее рассуждение:

«Вот и разнообразные стили нашего искусства: ежели это стиль, выработанный всеми актерами эпохи в согласии со всеобщим вкусом времени, в соответствии с местными пристрастиями, то он — в силу своей пригодности — становится цветком. Здесь забавляются таким-то стилем; там восхваляют совсем иной стиль. Таковы цветы человеческих сердец. Который из всех считать истинным? Просто надобно знать, что цветок — это то, что употреблено ко времени».

Взглянем только, как удивительно искусно сплел, сцепил в один абзац все содержание своего трактата его великий автор. Стиль вырабатывается эпохой (актер — время — зритель). Он есть цветок искусства актера. Но цветы человеческих сердец, т.е. вкусы, пристрастия, крайне переменчивы и разнообразны.

Каков критерий истинности стиля? Его созвучие времени, и только из этого созвучия рождается впечатление дивного мастерства и интерес у зрителей. А дивное есть органическое, самой природой вещей предусмотренное их свойство, и потому цветок не является искусственно творимым творческим состоянием, оторванным от жизни. Напротив, цветок — это высшее приближение к тайнам бытия, это манифестация самой жизни в самых ярких, глубоких, мощных и стойких ее проявлениях, как и цветение в природе. Цветок Дзэами является первостепенным историко-культурным символом; он обнаруживает всю утонченность и всю мощь органического художественного мышления средневековых японцев, окрашенного средневековым фатализмом (детерминизмом).

Итак, мы проследили шаг за шагом, как живет идея цветка в тексте «Предания», и параллельно мы воспроизвели структуру трактата, так как идея *хана* является сквозной идеей всего текста. Выделим ключевые высказывания Дзэами о цветке, ее составляющие квинтэссенцию этой его удивительной идеи:

- 1) «Цветок — это сердце, а семя — это формы»;
- 2) «И цветок, и интересное, и дивное — эта триада в существе своем едина»;
- 3) «Освоить все число *мономана*, овладеть [волевым поиском] **куф сердцем** познать суть дивного — вот и цветок»;
- 4) «Стало быть поселить в сердце человека нежданные чувства — вот что такое цветок»;
- 5) «...цветок — это то, что употреблено ко времени»;
- 6) «Сокроешь — быть цветку; несокровенное цветком стат не может».

Цветок — несомненно любимая идея Дзэами, идея великая простая и глубокая; она целиком созвучна средневековым ценностным представлениям о художественном творчестве и имеет не менее универсальное значение, чем *мономанэ* и *югэн*. По существу, цветок и есть переложение на язык сценического искусства идеи *югэн*. Цветок утверждает представление о чуде творчества, о таинственной силе источника творчества, о многообразии и неисчерпаемости творческого гения.

Цветок у Дзэми есть безусловная аналогия творческого гения актера. Это аналогия поэтическая и символическая, точная и вдохновенная. На этой идее актер может воспитываться и совершенствоваться беспредельно, по мере своего совершенствования все более растворяясь в жизни, а не удаляясь от нее (под «жизнью» здесь следует понимать жизнь не социальную, а природно-космическую).

Творческий гений для Дзэми имеет природно-космическое происхождение, столь же таинствен, силен, многообразен и притягательно-влекущ, как и цветение в природе, которое является могучим проявлением жизненных сил растительного мира, его соотнесенности с небом (солнечный свет и тепло) и с землей (питающие соки земли). Как растение имеет двунаправленную устремленность — к небу и к земле, так и актер: с одной стороны, он стремится к *югэн* (идеальная сокровенная красота, нечто возвышенное, небесное), а с другой — к обретению земных совершенств (овладение искусством *мономанэ*), которые и есть неперемненное условие достижения *югэн*. Соединение обоих стремлений создает идеальные условия для рождения цветка в искусстве актера.

Идея цветка замечательна, помимо всего прочего, тем, что весьма убедительно демонстрирует средневековые представления о природе творчества, когда творческое развитие мыслится как развитие органическое, т. е. развитие только изнутри, только собственной силой без малейшего стороннего подталкивания (семя мастерства и его натуральное циклическое существование: рождение цветка, его увядание и воскрешение в новом семени). Органическое творческое существо нуждается только в пище, которую оно способно претворить в свою плоть, и идея цветка является как раз той самой пищей для органического актера, которая никогда не иссякает: на осознание и осуществление идеи цветка актер затрачивает всю жизнь. Поэтому формула творчества, выдвинутая Дзэми в трактате *Какэ*, гласит:

«Жизнь человека имеет завершение, мастерство — беспредельно»⁸⁵. Цветок у Дзэми есть символ высшего соединения искусства и природы, искусства и будничной жизни, когда красота исполнительского искусства становится такой же безусловной и естественной, как красота природного цветка. Цветок есть также символ полноты творческого гения, а полнота, подобно божееству, до конца неопределяема, однако пробуждает в человеке жажду бесконечного постижения.

Откуда же берется эта неисчерпаемость идеи *хана*? Она возникает из содержания всей японской средневековой культуры и средневековой жизни. Японцы — это народ, который выбрал своим государственным символом цветок хризантемы⁸⁶, это народ, «который связывает собственные душевные черты с образом цветущей вишни»⁸⁷. В Японии до сих пор празднуют дни древних национальных праздника цветов — вишни, азалий и хризантем. Изображение цветов — один из любимых жанров в живописи. Цветы — распространенный мотив в декоративно-прикладном искусстве. Цветы воспеты в японской поэзии, начиная с первой поэтической антологии «Манъёсю» (VIII в.), где они чаще всего являются метафорой любви и любимой. **аконсц**, Япония известна уникальным искусством составления букетов — *икэбана*. Можно без преувеличения сказать, что средневековая Япония создала культ цветов, и японцы, может быть, как никакой народ в мире, поклоняются красоте цветов и цветению. Конечно, красоту цветов ценят и любят ими повсюду; они воспеты во всякой поэзии. Но нигде, никогда и ни у кого народа цветы не становились ни символом нации, ни общенародным культом⁸⁸. Еще один цветок, перед которым благоговоят японцы, — это лотос, связанный с кругом буддийских представлений. Лотос — символ чистоты, совершенства райского блаженства. Будда, как известно, изображается сидящим на лотосе. Согласно преданиям амидаистской веры (школа Сингон), в Западном раю всем уготованы лotosовые сидения как символ высочайшего блаженства.

Если обратиться к «Словарю старинных слов» (**Кого дзI тэн**), можно выяснить круг ассоциаций слова «цветок» в средневековой литературе. Вот основные значения:

- 1) нечто прекрасное и великолепное;
- 2) слава, честь, гордость, расцвет;
- 3) нечто привлекательное на вид;
- 4) цветы вишни и сливы;
- 5) красавица или красавец;
- 6) особые художественные краски, изготовленные из цветов;
- 7) светло-голубой цвет (*ханадаиро*, или *хана*);

- 8) поздравление или подарок актерам;
- 9) великолепие, роскошь.

Мы видим, что в классическом языке, как и в современном, в слове «цветок» заключен и конкретный и символически смыслы. Примечательно и то, что это слово ассоциируется прежде всего с великолепием, роскошью, внешней красотой, несет в себе значение торжества, славы и силы⁸⁹. Подобная связь представлений о цветах с понятием торжествующей красоты, славы и великолепия, пожалуй, отсутствует в европейски культурной традиции, где цветы более всего связываются с красотой, молодостью, свежестью. Это «убор» природы, ее украшение и, наверное, всего более — символ чистой красоты. Вспомним хотя бы Канта: «Цветы — это свободная красота в природе... Они нравятся необусловленно и сами по себе...»⁹⁰.

Мы уже проследили по тексту «Предания», для обозначения каких явлений в актерском искусстве Дзэами избрал слово «цветок». Попробуем сделать более общие выводы уже в контексте «культуры цветов» в средневековой Японии, о которой сказано выше. Наш главный вывод между тем содержится в самом названии подглавки: «Сценический гений актера: цветок — хана». Остается только объяснить, почему именно так, а не иначе мы определили эту знаменитую идею Дзэами. Японские исследователи трактатов, как правило, отказываются давать какую-либо формулировку идеи цветка, ибо они единодушно считают, что ее не охватить каким-то одним понятием, поскольку сам Дзэами склонен постоянно поворачивать ее разными гранями. Так, один из ученых замечает: «Что такое цветок? Значение, дающееся автором, варьируется от фразы к фразе, поэтому мы не можем заключить его в одно слово. И далее: «Цветок (хана) — это само существо разнообразия»⁹¹. А Такэо Нарукава пишет: «Цветок в «Предании» является весьма многозначным словом; есть много примеров, когда смысл его употребления не вполне ясен. Это случаи, когда Канъами и Дзэами вобрали в себя цветок как личный опыт, но так и не осознали его теоретически. Но все же в подавляющем большинстве случаев это — красота искусства Но в его сценическом выражении... Цветок, если говорить несколько более конкретно, это интересные сцены, разнообразные сценические эффекты, кульминации, помноженные на великую сценическую технику актера Но... Идея цветка, если говорить обобщенно, — это красота искусства Но как эффекта выражения, эффекта постановки»⁹². Предоставим слово старейшему исследователю театра Но — Тоёитиро Ногами: «Цветок не означает красоту... цветок означает редкость. Мы прибываем куда-то в оазис посреди пустыни — таков цветок. На вопрос о том, что такое цветок, едва ли можно ответить»⁹³. Нам думается, что отказ японских ученых от поиска современных определений идеи цветка, является данью традиционным представлениям о подходе к средневековым текстам в целом⁹⁴. Традиции отечественной науки, напротив, требуют от нас нахождения определения, ибо только в таком случае можно говорить хотя бы о некотором научном результате.

Итак, мы приходим к выводу, что цветок есть не что иное, как «сценический гений актера», и берем на себя смелость утверждать, что в этих словах заключается полная суть архаического, прекрасного историко-культурного образа-идеи. «Цветок не есть красота, — говорят японские ученые, — он есть нечто редкое в глазах зрителей». Это значит, что актер должен обладать режиссерским даром правильного выбора пьесы и правильного выбора стиля ее исполнения перед всякий раз новой аудиторией. А это и есть не что иное, как сценический гений, сценическая одаренность. Принято «цветы» Дзэами разделять на «конкретные толкования» и «общие толкования»⁹⁵. Говорят конкретно: «цветок внешности», «цветок молодости», «цветок мономанэ» и т. д. И говорят обобщенно: «цветок — это сердце», «цветок, интересное, дивное — эта триада в существе своем едина» и т. д. Легко видеть, что все эти толкования обнимаются понятием «сценический гений» (достаточно во всех названных выражениях слово «цветок» заменить словами «сценический гений» и убедиться в их уместности в каждом случае). Ведь привлекательная наружность сама по себе не всегда сценична, а умение подражать вовсе не всегда обнаруживает в человеке актера. Но только если внешность может с подмостков производить влекуще-прекрасное впечатление, вызывать восхищение, только тогда можно утверждать, что актер наделен сценическим даром, сценическим гением, т. е. цветком. Цветок это дар переводить на язык театрального искусства возникающие перед внутренним зрением образы. Поэтому-то Дзэами и говорит, что цветок — это сердце искусства Но, т. е. то, чем Искусство это живо. Только человек, наделенный сценическим гением (цветком), способен пробудить к себе интерес и очаровать зрителей своей игрой.

Теперь объясним, почему мы выбрали слово «гений», а не «талант», например. Гений — это нечто более покоряющее, более всемогущее и более свободное, чем талант. Это целость и природа человека, соединенная с творческой силой, обаянием, многообразием дарований. А это точно то, что содержится в слове «цветок» для Дзэами. «Гениальное, т. е. с мировыми силами связанное», — формулировал русский критик А. Григорьев⁹⁶, и в нашем случае такой акцент весьма уместен. Как мы убедились, в образе природных цветов заключено для японцев нечто гордое, победное, торжественное, славное — своего рода покоряющая победительность; она содержится и в цветах Дзэми (ср. «цветок—это дивное»).

Театр Но покоится на трех первостепенных идеях: подражание (крепкая ремесленная выучка), сокровенная красота (философская основа), цветок (сценический гений). Без цветка, т.е. без дара лицедейства как органического свойства природы, не состоится актер, не состоится театр. Однако человек, обладающий цветком, должен свой гений развивать и упрочивать путем совершенного владения искусством подражания и приобщения к сокровенной красоте *югэн*.

Путь познания триады *мономанэ* — *югэн* — *хана*

Итак, мы рассмотрели три главные идеи «Предания». К жалению, мы оставляем в стороне многие аспекты уникального средневекового учения Дзэами о художественном видении и духовном искусстве. Для рассмотрения других его сторон требуется более широкое привлечение текстов еще нескольких трактатов. Эту работу мы предполагаем осуществить в дальнейшем.

Но есть вопрос, который невозможно обойти, говоря о «Предании». Это вопрос о путях познания идей Дзэами. Кратким описанием этих методов мы и завершим наше предваряющее исследование.

Если попытаться свести суть проблемы к формуле, то она может выглядеть так: *мономанэ* — это дисциплина тела; *хана* и *югэн* — это дисциплина души и духа. Но формула эта условна и имеет смысл только для расстановки акцентов. Путь, т.е. метод познания триады, в сущности, един и может быть обозначен одним словом — опыт: опыт телесный, опыт душевный, опыт духовный. Опыт как подлинное владение и внутреннее реальное переживание. Поскольку наша триада составляет некую прочную цепь, то познание одного из ее компонентов есть равномерно познание и второго и третьего. Это единовременное, не последовательное постижение и приобщение. Владующий искусством подражания знает (переживает) и *югэн* и *хана* — цветок. Только интенсивность и глубина знания всегда различны в зависимости от возраста, мастерства, таланта актера и его преданности делу, сосредоточенности на нем. Центральным в триаде является *югэн*: если актер не проник в *югэн*, его техническая выучка (*мономанэ*) и его сценический гений (*хана*) будут бессодержательны, бессмысленны и никому не нужны. Искусством подражания он овладевает постольку, поскольку оно необходимо для материализации идеальной красоты *югэн* в предметные художественные образы; сценический гений актера расцветает постольку, поскольку он входит в существо идеала прекрасного.

Поэтому главная задача состоит в том, чтобы войти в сферу *югэн* как таинственной мировой силы через посредство творческого воображения, путем развития мистического опыта и практических навыков мастерства, чтобы затем внести *югэн* в мир вещественный, придать *югэн* зримость и слышимость и через совершенное сценическое творение, наделенное *югэн*, вернуть материализованную красоту космосу. Иными словами, циклический круговорот таков:

- 1) уловление красоты из космоса, понимаемом как вселенная в качестве одухотворенного ритмически движущегося целого, и внедрение в нее;
- 2) претворение этой мистически неуловимой и невыразимой до конца красоты в образы театрального искусства;
- 3) возвращение ее космосу как излучение красоты, исходящее от сценического произведения (спектакль, как и молитва, обладает свойством умягчать богов).

Идеально спектакль — это бытие, перетекающее в сферу абсолюта, растворяющееся в космическом строе мира, онтологически наделенное красотой. Так должны были осуществляться в условиях театра и в рамках средневекового космологического эстетизма японцев вечное стремление человека к высотам духа и влияние космоса на человеческий дух.

Исходные моменты продвижения актера к *югэн* и реального, опытного овладения им могут быть описаны следующим образом. Первое условие — элементарная аскеза, требования которой

выражены Дзэами в виде двух правил, записанных во Вступлении к «Преданию». Первое: «Любострастие, азартные игры, безмерные возлияния — таковы три строгих запрета. Они установлены людьми издревле». Второе аскетическое правило для актера — всецелое и послушное погружение в свой труд, понимание его как служения, как дела жизни. «Укрепляйся в занятиях. Надмение непозволительно». «Помысливший вступить на наш путь, главное, не должен отклоняться на другие пути». Эти правила сближают путь актера с путем монаха⁹⁸.

Как известно, аскеза есть род очищения и сосредоточения и буквально значит «упражнение». Она может быть практикуема в разных областях, но цель всякой аскезы — укрепление воли. Существует аскеза религиозная, революционная; нужна отрешенность и концентрация в любом роде человеческой деятельности, чтобы человек мог с максимальной силой осуществить поставленную себе цель. Некоторая аскеза, в сущности, совершенно необходима людям для здорового душевно-духовного существования в мире, ради развития достоинства и благородства натуры, собирания внутренней силы, овладения собой, с тем чтобы не стать рабом низшей природы или рабом окружающего мира. Идея очищения и сосредоточения посредством аскезы очень древняя по происхождению; она, как хорошо известно, получила особое развитие в Индии и в Японии она имеет глубокую и устойчивую традицию.

В учении Дзэами эта традиция нашла яркое проявление. Здесь, как и в йоге, аскетическая дисциплина необходима, и в зависимость от нее ставится и самая достижимость знания.

Очищение есть непреложное условие для возможности высшего познания (т. е. достижения мудрости), ибо только на основе аскезы вырастает подлинная дисциплина духа, ибо необходимо совершенство, чтобы понять совершенное. Между мастерством — знанием и жизненно-духовным опытом существует прямая связь: актер творит в искусстве то, что он творит сам в себе духом и жизнью. Добавим сюда преимущественное значение школы и метода как таковых в японской религиозной, философской и художественной традиции, которые понимаются в средневековье как единственно возможный путь духовного и творческого возрастания, и возрастания непременно постепенного, по ступеням.

Как всякая положительная аскеза, аскетические правила для актера направлены на то, чтобы тело приобрело особую внутреннюю силу и стало орудием и сосудом духа. Это не небрежение телом и не умерщвление плоти (как в отрицательной аскезе многих религий), а тренировка тела, овладение им, увеличение его выносливости и жизнеспособности (как во всякой положительной аскезе). Актер с его телом должен стать как бы семенем, брошенным в землю искусства (дом, школа, метод), и в нем должен изнутри происходить рост — не игра случайных порывов и настроений, а рост органический, окультуренный школой и методом (дом), неуклонно в одном направлении, одного порядка, как из определенного семени вырастает совершенно определенное растение.

Но физическая аскеза есть лишь первая ступень, подготовительное правило. В условиях очищения, соблюдения заданной аскезы актер с раннего детства приступает к всесторонней тренировке тела (*мономанэ*), и это с точки зрения главной цели тоже всего лишь подготовительная ступень к достижению высот мастерства. *Мономанэ* как тренинг — это систематическая, непрерывная практика творческого опыта; она лежит в самой основе жизни актера. Причем на каждом возрастном этапе опыт творчества должен быть доведен до надлежащей степени интенсивности, цельности и конкретности. Через тренировку телесного состава прививается техническая культура творчества, обрабатывается и возделывается характер, совершается образование, эстетическое и нравственное воспитание.

Актер как творческая личность живет непосредственно в наплывающих извне звуках, красках, пространственных образах и ощущениях собственного тела. Яркие сенсуальные образы вещей внедряются глубоко в бессознательное человека — на этом строится метод простого показа при обучении техническим навыкам. Этот метод развивает внимание (а оно есть корень внутренней жизни), чувственный опыт, наблюдательность, превращает око актера в орган эстетического созерцания. (Заметим в скобках, что созерцать — это то же, что внимательно смотреть, но только смотреть в такой мере, чтобы увидеть самую суть вещей. Поэтому созерцать — значит познавать высшие смыслы.) Посредством показа технического приема, жеста, позы, танца, песни и т. д., через зрительную и слуховую память в душе актера глубоко запечатлеваются образы даже отвлеченных понятий, они проникают прямо и непосредственно в его плоть и кровь. Так художественные инстинкты, т. е. природные побуждения ощущать и воссоздавать прекрасное, приобретают

натренированность. Однако созерцающее восприятие должно быть длительно, настойчиво, повторительно, чтобы дать великий результат. Поэтому-то актер пребывает в тренинге практически всю жизнь. Он постоянно, непрерывно, с предельной интенсивностью упражняет зрение, слух, голос, тело.

Итак, аскеза и тренинг — вот первоначальные ступени, первые два метода познания триады. Но есть еще по крайней мере два важнейших, овладение которыми обещает актеру растворение в таинственных и глубинных сферах бытия и творчества. Ведь сами по себе аскеза и суровый однонаправленный тренинг лишь дисциплинируют, а не просветляют и не расширяют человеческую природу актера. Последнее призваны сделать *коан* и *куфу* — методы, взятые Дзэями из практики Дзэн-буддизма.

Коан — это, как правило, утверждение древнего учителя или его парадоксальный ответ на вопрос ученика, ставшие эталоном суждения, по которому проверяется правильность понимания сущности учения Дзэн. Вот пример одного из известнейших, коанов: «Что такое *дао*?» — спросил ученик. «Иди дальше», — был ответ Уммона». Коан существует для того, чтобы поставить человека в психологический тупик, без которого не может быть, Дзэнского просветления и выход из которого возможен только тогда, когда рациональное суждение заменится волевым актом и интуицией. *Коан* дается для того, чтобы вызвать напряженное состояние сознания и развить в ученике дух вопрошания. *Коан* есть способ проникновения в мистические ¹⁰⁰ сущности посредством созерцательного размышления. Таким методом должен владеть актер: он должен воспринять психотехнику медитативного постижения *мономанэ*, *югэн*, *хана* и других художественных сущностей с концентрацией внутреннего зрения на вопросе-задании (таково значение слова *коан*) о них. Дзэями предлагается актеру в 24—25 лет начать практиковать *коан*, т. е. сосредоточение воли и развитие интуиции с конечной целью познания глубинного смысла искусства, перехода от относительного к абсолютному в нем, с целью воспитания сознания, присущего зрелому мастеру, которое, по мысли Дзэями, должно быть близко сознанию дзэнского монаха. Творчество, как и всякая человеческая деятельность, должно, таким образом, стать инструментом и посредником в движении человека к заданной цели ¹⁰¹. Коан необходим для углубления и просветления интуиции, развития внутреннего зрения и непосредственного видения. Он призван помочь актеру уточнить и расширить способность к интуитивным прозрениям, *коан* обнажает нервы духовного восприятия, вырабатывает умение внимать сверхчувственному предмету.

Слово *куфу* составлено из двух иероглифов: «работа» и «мужчина», и наиболее близкое его смысловое значение — «волевой поиск». В Дзэн этим словом обозначается поиск высшей истины путем волевого вопрошания самого себя. *Куфу* есть сгущение всей духовной энергии в одной точке, своего рода очищение от всяких умственных и чувственных препятствий ради непосредственного, простого и молчаливого озарения истиной всего существа человека. Этот поиск обыкновенно принимает форму глубокой медитации. *Куфу* исключает головное мышление, не способное, по представлениям средневековых японцев, к целостным постижениям. *Куфу* у Дзэями — это психотехника вхождения и в образ, и в другие более тонкие области, в том числе в *югэн*. Чтобы достичь совершенного мастерства, актер должен был постоянно, интенсивно и цельно переживать те задания, которые ставились ему на каждой ступени развития. Поиск *куфу* способствовал развитию особого внимания и особой воли. Таким образом, можно говорить, что тренировке подвергалось не только тело актера, но и его эмоциональный мир и его подсознание, ибо *коан* и *куфу* — это тоже тренинг, только тренинг душевный (психический) и духовный. В результате в средневековом лицедее развивалось и крепло мистико-магическое художественное мышление, которое говорило многомерным языком символических сценических образов. Методы *коан* и *куфу* пробуждали в нем тончайшую, буквально животную, чуткую мистическую интуицию и твердую, неослабную волю. Аскеза, тренинг, *коан* и *куфу* — все в конечном счете направлено к проникновению в тонкий мир *югэн*. Растворение в *югэн* — высшее достижение и главная цель исполнителя драмы Но. Идеальный актер у Дзэями становился способным быть участником мистерии космических сил в духе *югэн*.

Взгляд на мир как *югэн* возвращался в актере путем его медленного и постепенного вхождения в единую сущность с познаваемым предметом, т. е. с *югэн*. Это было органическое развитие, живой опыт. Это был путь духовного роста, сопряженного теснейшим образом с физическим взрослением и мужанием человека. Актер с раннего детства и до глубокой старости проходил посту-

пенно заданные этапы познания, продвигался от внешнего к внутреннему: от совершенства и отточности мастерства к тонким смыслам, предельной простоте технического приема и жеста, когда — в апогее развития — творчество становилось всецело мистическим и могло претвориться в стиль «недействия» [*сэн-хима*] — в старости великий мастер приходил к предельно лаконичному, лапидарному стилю игры, который был равнозначен «священному безмолвию» буддийского аскета, красноречиво указывавшему на таинственность бытия. Однако *югэн* на уровне мистическом всегда был уделом немногих.

Итак, путь к познанию и обретению *югэн* как глубинной сущности прекрасного лежал через живой опыт аскезы, тренинг, *коан* и *куфу*. Актер должен был направлять всю свою волю, все свое воображение и всю свою интуицию к созерцанию красоты *югэн*, явленной в образах, очевидных для зрения и слуха, но обладавших высшей созерцательной ценностью. Создав в себе душевным напряжением подлинное переживание *югэн*, он приступал к одинокому глубокому внутреннему, вглядыванию в сущность внутренне данного содержания. Образы *югэн*, создававшиеся в разные времена разными поэтами и самим Дзэами, преимущественно в виде картин природы, есть знаки и символы мистического *югэн*, его иконография. *Югэн* как мистическая красота неуловима для логических формул, поэтому она не доказывается, а показывается (принцип религиозного искусства). Если она и доказывается, то единственным путем — личным примером. Поэтому мы наблюдаем в актере благоговейное приятие конкретного, вкус к конкретному, проникновенное его созерцание, будь то дерево, человек, камень или поэтическое произведение. Живой опыт — вот единственный путь познания *югэн* на всех ступенях, от внешней до глубинной. Поэтому актер Но, как, впрочем, и всякая настоящая художественная натура, есть в существе своем натура созерцательная. Он видит действительность, как это было провозглашено еще поэтами X в., способом *микики* — «созерцая и слушая»¹⁰². Культура творчества в религиозном искусстве, каковым невозможно не признать театр Но эпохи Дзэами, — это вчувствование в природу вещей, это движение духа.

На таком пути познания первостепенное место принадлежит сердцу как органу, способному к целостному восприятию. Дзэами бесконечно предан слову «сердце» (*когоро*); оно встречается (как самостоятельно, так и в сочетании с другими иероглифами) 21 раз на протяжении не столь уж обширного текста «Предания». Вот только основные понятия, вводимые Дзэами с помощью этого иероглифа: «цветок сердца» (*когоро-но хана*), «корень сердца» (*/со/сорока*), «сердечная глубина» (*когоро-но' со/со*), «неопытное сердце» (*сёсин*), «по движению сердца» (*ко-коро-но мамани*), «сердечный центр» (*синтю*), «цельность сердца» (*иссин*).

В своем отношении к слову «сердце» Дзэами полностью созвучен и японской и мировой поэзии, религиозно-философской традиции древности и средневековья, согласно которым постигает, усматривает и созерцает вовсе не только интеллект¹⁰³. Постигание было шире, чем умственное познание, чем логическое мышление. Кроме интеллектуального, народы издревле знали и созерцание эстетическое, этическое, религиозное. Согласно из древности идущим представлениям, сердце являлось органом высшего познания — оно постигало возвышенное, красоту, добро, ценность. Сердце было также органом чувств и органом воли: оно стремилось, избирало, любило и ненавидело.

Наконец образ и символ сердца нес в себе представление о глубокой сокровенности внутренней жизни человека, таинственности его сердца как для других, так и для него самого. Отсюда рождалось чувство изумления перед бытием, бывшее столь необходимым для внутреннего развития.

Сердце — это удивительный всечеловеческий религиозный, философский и поэтический древний символ¹⁰⁴. В простоте и доступности этого слова, постоянно присутствующего в разговорной речи, — его высокая ценность. Именно в значении «сердца» как сокровенного центра личности, центра единства сознания и предельной глубины человека употребляет это слово и Дзэами.

Югэн доступно только сердечному постижению; сердце является у Дзэами органом познания красоты. Когда *югэн* проникает в сердце актера, он обретает утонченное состояние духа и переводит его в вещественность сценических образов, являющихся тончайшей материей, как бы дуновением *югэн* — этого в космического элемента вселенной. Утверждая идею *югэн* через поэтические образы, Дзэами внушает актеру, что, когда он поставлен перед природой и тайной бытия, не нужно придаваться значения логическим формулировкам в сознании: все определяется на большей глубине и выражается в немотном сердечном созерцании *югэн*. Приобщение к красоте *югэн* —

это познание метафизических свойств физического мира методами сурового тренинга и средневековой религиозной аскетики и мистики.

Господство идеи *югэн* в театре Но, как и во всей культуре японского средневековья, указывает, что искусство было слито с философией по предмету «исследования», что искусство должно было быть глубоко идейно не в плане прямого обслуживания какой-то практической идеи, но в плане духовном. Предмет искусства, философии и религии был един — это жизнь духа (при всем различии итогов этих отраслей деятельности). Служение идее *югэн* как таинственному и непостижимому идеалу прекрасного поднимало художника до философа и священнослужителя; быть актером Но значило жить подлинно и творчеством освещать и преображать реальность в пределах тех представлений о высотах человеческого духа, которые существовали в японском средневековье.

Театр Но со своим идеалом красоты естественно чужд буржуазности; он чужд и недоступен, если исчерпывать жизнь бытовыми содержаниями. Ведь тогда перестает существовать то задание, которое движет актером, тот предмет, который он созерцает, то измерение, в котором он раскрывается. Чтобы жить философскими содержаниями искусства и тем более, чтобы придавать ему форму творческого процесса, человек должен иметь как бы особый орган — сердце *кокуро*. Иными словами, сердце его должно быть достаточно глубоко для философского предмета, достаточно восприимчиво для философского содержания, достаточно утонченно для философского мышления и достаточно творчески одарено для дела оформления своих созерцаний в художественные образы.

Идея *югэн* в театре Дзэами свидетельствует о том, что жизнь в ее углубленном содержании есть вынашивание духовного опыта и осуществление этого опыта в самом образе жизни актера и продуктах его творчества.

Призвание актера обязывало к цельной и интенсивной духовной деятельности, ибо только она открывала доступ к *югэн*. Актер становился в таком случае живым очагом духовно-художественного бытия, что сообщало его личности онтологическую полноту. Он находился в живом единстве с искусством. Преданность творчеству, напряженное и постоянное искание идеалов искусства {*югэн, мономанэ, хана*} центрировали личность актера, давали ему необычайную силу, которая притягивала к нему людей. Совершенный актер представлял собой некий монолит; его личность не двоилась, не колебалась, не расплывалась; он был цельной индивидуальностью с развитым чувством собственного духовного достоинства. В актере вырабатывался своеобразный характер, строй души; его внутренний мир приобретал особый жизненный ритм — в чувствах, в восприятии, в видении, в слове и действии. Он сливал свою человеческую судьбу с судьбою искусства, творил всею полнотою своего существа, и то добровольно взятое на себя служение делало его личность цельной и сильной. Великие актеры Но, как правило, и теперь проживают очень долгую жизнь.

Быть актером — состояние индивидуальное и индивидуальная судьба. Но иметь театральное искусство — состояние народное. Обособившись в ремесленные цехи, актеры Но создали театр, ставший достоянием не только народным и национальным, но в своих высших достижениях и общечеловеческим, о чем свидетельствует учение великого Дзэами.

Перевод сделан по тексту трактата, опубликованному в 24-м томе «Большой серии японской мысли» {*Нихон сисо тайкэй*}, который содержит все трактаты Дзэами и трактаты Дзэнтику и который называется «Дзэами и Дзэнтику» — *Дзэами то Дзэнтику* (Токио, 1974). Это на сегодняшний день наиболее полное академическое издание.

Комментарий составлен на основе критического изучения четырех наиболее авторитетных публикаций «Предания»:

1) Дзэами то Дзэнтику (Дзэами и Дзэнтику). Комментар. Аки-ра Омотэ и Сюити Като. *Нихон сисо тайкэй* (Большая серия японской мысли). Т. 24. Токио, 1974.

2) Каронсю. Ногакуронсю (Собрание трактатов по теории поэзии и теории театра Но). Комментар. Сэнъити Хисамацу и Минору Нисио. *Нихон котэн бунгаку тайкэй* (Большая серия японской литературы). Т. 65. Токио, 1973.

3) Дзэами дзюрокубусю хёсяку (Комментированное собрание 16 трактатов Дзэами). Комментар. Асадзи Носэ. Т. 1—2. Токио, 1962.

4) Кадэнсё (Фуси кадэн) [Предание о цветке (Предание о «цветке стиля»)]. Комментар. и пер. на современный японский язык. Кадзума Кавасэ. Токио, 1972.

Когда комментарий касается проблем интерпретации текста, ссылки даются на имена комментаторов; когда приводятся цитаты из Дзэами, то указываются названия изданий.

Автор выражает сердечную благодарность всем коллегам, чьи благосклонные советы, опыт, знания помогли осуществлению этой работы. Автор приносит также глубокую благодарность японским ученым: проф. Иосио Нодзаки; специалисту по русской и советской литературе и театру Сюнити Миядзаве и директору Театрального музея при университете Васэда — Такэсш Курахаси за любезное и заботливое сотрудничество.

Н.Анаринси

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ПРИМЕЧАНИЯ И КРАТКИЕ ЗАМЕТКИ К ИССЛЕДОВАНИЮ

3. См.: Дзэами то Дзэнтику (Дзэами и Дзэнтику).—Нихон сисо тайкэй (Большая серия японской мысли). Т. 24. Токио,

1974. с. 549 (далее—Дзэами и Дзэнтику).

4. См.: *Кадзума Кавасэ*. Кадэнсё (Фуси кадэн) [Предание о цветке (Предание о цветке стиля)]. Токио, 1971, с. 190 (далее—Кадзума Кавасэ).

5. Поэтические состязания, как известно, широко практиковались в аристократической среде как изящный досуг уже в эпоху Хэйан. Интересные описания подобных и других состязаний см.: *Горегляд В. Н.* Ки-но Цураюки. М., 1983, с. 43—44.

6. См., например, содержательную статью Д. Э. Харитоновича «Средневековый мастер и его представления о вещи» в сборнике «Художественный язык средневековья» (М., 1982). См.: также: Памятники средневековой латинской литературы X—XII вв. (пер. М. Л. Гаспарова. М., 1972), где, в частности, можно найти такие строки: «Я изложение мое писал для себя и для близких—//Ибо величие тайн умалается дальней оглаской://Став уделом толпы, становится важное пошлым,//Самое большее—трем друзьям я дарю эту книгу...» {*Марбод Ренн-ский*. О камнях, с. 288).

7. Дзэами и Дзэнтику, с. 523.

8. Там же. Нужно также иметь в виду, что тайная передача знаний стала позднее характерна и для культуры Дзэн.

9. Там же, с. 522.

10. Уместно напомнить о тех чертах японского XX столетия, которые создали определенную атмосферу вокруг национального наследия. Это век преобладания в массах материальной культуры, когда непосредственная религиозная продуктивность, столь характерная для предыдущих эпох, почти исчезла и все большую власть над сознанием стали приобретать проза жизни, практические интересы, рассудочность, что наложило свою печать на бытование и восприятие классики, старины.

Это общемировой процесс, и, скажем, русская литература второй половины XIX в. с огромной силой выразила предчувствие угашения в мире духа служения трансценденталиям — единству, истине, благу. Достоевский писал: «Покажите мне связующую настоящее человечество мысль хоть вполовину такой силы, как в тех столетиях. И осмелитесь сказать, наконец, что не ослабели, не помutilись источники жизни под этой „звездой“, под этой сетью, опутавшею людей. И не пугайте меня вашим благосостоянием, вашими богатствами, редкостью голода и быстротой путей сообщения! Богатства больше, но силы меньше; связующей мысли не стало; все размягчилось, все упрело и все упрели! Все, все мы упрели!» (цит. по: Ф. М. Достоевский. Полное собр. соч. в 30-ти томах, т. 8. Л., 1973, с. 315).

11. Дзэами дзюрокубусю хёсяку (Комментированное собрание 16 трактатов Дзэами). Т. 1. Токио, 1974, с. 1 (далее—Комментированное собрание...).

12. В этом отношении интересна творческая судьба выдающегося актера XX в. Хисао Кандзэ (1925—1978). Будучи крупнейшим актером Но, он успешно работал как режиссер и как актер и в театре современной драмы (*синеэки*), ставил эксперименты на сцене Но. Хисао Кандзэ написал книгу «Цветок, передаваемый от сердца к сердцу» (*Кокоро кара кокуро э цутау-ру хана*), изданную посмертно (Токио, 1979). Книга родилась как плод многолетних размышлений автора над трактатами Дзэами. Вот как он говорит об этом: «Учение Дзэами постоянно работало на выделку моего мастерства. Я думаю, что мне удалось прийти к ясному творческому методу благодаря размышлениям над образом мыслей Дзэами как в ходе моей собственной актерской практики, так и в процессе воспитания молодых актеров» (с. 142). В трудах, вышедших после смерти Хисао Кандзэ и посвященных его творчеству, он постоянно, сравнивается с Канъами как человек, вдохнувший новую жизнь в театр Но. Критики усматривают даже некий символический смысл в том, что этот актер, как и Канъами, умер в 52 года.;

Кратко о творчестве Х. Кандзэ см.: *Анарина Н. Г.* Японский театр Но. М., 1984, с. 169—171, 181—184.

13. Очень небольшой по объему трактат *Мусэки исси* (занимает всего полторы страницы современного японского печатного текста) почти целиком переведен и процитирован в книге «Екёку

— классическая японская драма» (М., 1979), с. 15.

14. В настоящей работе мы неоднократно будем прибегать к слову «органический», и хотелось бы пояснить, в каком именно роде. Организм, согласно словарю В. И. Даля, есть «стройное целое», где господствуют живые внутренние связи, закономерности и процессы. Поэтому понятие «органический» в первую очередь несет в себе представление о жизненном, живом, естественном, своеобразном, непосредственно переживаемом. Естественное и живое, как и духовное, неподвластны в полной мере рассудочному восприятию, для их познания важно и развитие интуиции. Понятие «органический» применимо не только к природно-биологическим явлениям, но и к явлениям духовной жизни, и это немаловажно помнить при изучении японской культуры. Театр Но, творчество актера, учение Дзэами — плод преимущественно языческой духовности (синтоистско-буддистско-даосская мистерия), причем такой духовности, которая органична для японской культуры и для отдельного актера (это живое переживание, своеобразное целое). Это не отвлеченная, «философическая» духовность. Подчеркнем только, прибегнув к формулировке П. Флоренского, что «...сверхрассудочность духовной жизни... не должна быть смешиваема с иррациональностью естественной жизни как биологического явления» (*Флоренский П. А. Столп и Утверждение Истины*. М., 1914, с. 608).

15. Подлинное имя—ЁСИМОТО Фудзивара (1320—1388). Поэт-аристократ, знаток поэзии и старины, автор ряда трактатов по теории рэнга; осуществлял деятельность по возрождению танка в поэзии. Упоминается в нашей научной литературе. См., например: *Конрад Н. И. Японская литература*. М., 1974, с. 292;

Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. М., 1979, с. 163.

16. См., например, очерк Сюити Като «Тактика Дзэами и учение о театре Но» в книге «Дзэами и Дзэантику»: «Тайное предание у Дзэами есть не что иное, как скрытая тактика поведения актера по отношению к зрителю и актеру-сопернику» (с. 515—527).

17. *Кадзума Кавасэ*, с. 4.

18. Комментированное собрание... т. 1, с. 1.

19. Изложение истории театра Но см.: *Конрад Н. И. Театр Но.— Восточный театр*. Л., 1929; *Анарина Н. Г. Японский театр Но*. М., 1984.

20. Дзэами и Дзэантику, с. 515.

21. Об этом правиле см. Комментарий, часть III, беседа 2, № 10.

22. О танце *кусэ-но май* см. Комментарий, часть II, раздел «Женщина», № 7.

23. Там же, с. 544.

24. Там же, с. 515.

25. *Минору Нисио*. Тюсэтэкина моно то соно тэнкай (Средневековые явления и их интерпретация). Токио, 1973, с. 307 (далее—*Минору Нисио*. Средневековые явления...). Вот что пишет исследователь: «...хотя мы нигде не находим документальных упоминаний о том, изготовлял ли Дзэами маски Но, однако не будет странным предположить, что он пробовал свои силы в вырезании масок на острове, где он не мог ни петь, ни танцевать, где он был одинок, не имея учеников, которым мог бы передать свое учение». Среди актеров Но бытует легенда, что одна из старинных масок под названием *бэсими* вырезана Дзэами.

26. Дзэами и Дзэантику, с. 546 (предположение высказано Акира Омотэ).

27. Акад. Н. И. Конрад в «Очерках японской литературы» (М., 1973) посвятил отдельный очерк культуре эпохи Муромати, где утверждается: «Если в литературе Муромати есть что-либо, прямо адекватное всей эпохе в целом, то этим будет именно Но. По Но можно понять эпоху, проникнуть в ее сокровенный дух» (с. 239).

28. «Даосская идея всеобщей связанности вещей и существ сыграла важную роль в возникновении сознания единства с природой, а отсюда и единения природы и искусства» (*Борони-на И. А. Классический японский роман*. М., 1981, с. 65). См. также: *Горегляд В. Н. Дневники и эссе в японской литературе X—XI вв.* М., 1975, с. 208—218; см. также: *Григорьева Т. П. Японская художественная традиция*. М., 1979, с. 211—223. У китайского поэта Су Ши есть такое знаменитое изречение: «Когда рисуешь дерево, нужно чувствовать, как оно растет» (цит. по: *Заводская Е. В. Восток на Западе*. М., 1970, с. 86).

29. *Минору Нисио*. Дзэами-но Но гэйрон (Учение Дзэами о театре Но). Токио, 1974, с. 434. В другой своей работе о Дзэами Минору Нисио пишет: «Теория искусства, созданная Дзэами, не

только превосходит поэтические теории танка и рэнга того времени, но и занимает самое высокое положение в истории японской культуры в целом... Более того, она может указать направление развития искусства будущего». И далее: «Это теория искусства мирового значения» (*Минору Нишио*. Средневековые явления..., с. 309).

30. Здесь и далее выдержки из трактатов цит. по изданию Дзэами и Дзэнтюки (см. примеч. 3).

31. Кадзума Кавасэ считает, что первые пять частей трактата—это точное воспроизведение идей Канъами, а части VI и VII могут считаться самостоятельнымopusом Дзэами (см. Кадзума Кавасэ, с. 185).

32. См. фундаментальный труд Нарукава Такэо «Философия цветка у Дзэами» (Дзэами: хана-но тэцугаку) (Т.. 1980), с. 31—32, а также работы Дзинити Кониси, Тоёитиро Ногами» Сюити Като.

33. Некоторые исследователи полагают, что Дзэами получал наставления от отца постепенно на протяжении всего их творческого общения (см., например: Кадзума Кавасэ, с. 179). Другие считают, что «Предание» является предсмертными беседами Канъами

34. *Такэо Нарукава*. Философия цветка у Дзэами, с. 32.

35. Такие эпохи в жизни народов один из французских психологов XIX в., Ж. Тард, условно назвал «эпохами господства обычая» в противовес «эпохам господства моды», которые, по его мнению, утвердились в Европе после Возрождения. Мы решаемся привести пространную цитату из его книги «Законы подражания» (СПб., 1892) в силу того, что сама книга стала библиографической редкостью, а характеристика традиционного общества, которую она содержит, весьма выразительна. «Во-первых, в эпохи господства обычая, там, где искусство нарождается самостоятельно, оно развивается из ремесла... Так было в Египте, Греции, Китае, Мексике и Перу и во Флоренции. Архитектура, готическая и всякая другая обязана своим возникновением каменщикам, живопись XIV века — переписчикам, украшавшим книги виньетками... современная музыка — церковным певчим... литература — всем, кто желал рассказывать, трогать, убеждать. Во-вторых, в те же эпохи произведение искусства отвечает не потребности узнать новое, что более свойственно эпохам господства моды, когда любопытство чрезмерно возбуждено впечатлениями, приходящими извне, но сладостной и все усиливающейся потребности снова увидеть и найти то, что уже известно, что мы любим, понимаем, чем восхищаемся... Тогда... от эпопеи или драмы мы требуем не интереса, поддерживаемого незнакомым сюжетом или сенсационной развязкой, а выразительного воспроизведения легендарных вымыслов, знакомых нам с детства,— смерти Прометея, Геркулеса, несчастий Эдипа, драмы сотворения мира, грехопадения, смерти Роланда и т. д.» «В такую эпоху искусство бывает не скажу ремесленным, но профессиональным, потому что оно образуется путем медленного накопления эстетических приемов, передаваемых отцом сыну вместе с разными полезными рецептами... Привычка обращаться сердцем и умом назад, к прародителям и их заветам, требует, чтобы и искусство было волшебным и живым отображением этого прошлого, еще полного жизни и веры в себя и в свою будущность... Во времена моды, напротив... искусство становится ремеслом чаще, чем искусством, а любопытство, составляющее отличительную черту такого времени, требует обманчивого, раздражающего удовлетворения, которое и доставляется изобретательными людьми. Тогда появляются шаблонные и написанные по заказу драмы и романы, повествующие о небывалых происшествиях, фантастические картины, музыка будущего, эклектические памятники. Эпоха, жаждущая новинок, требует художников, обладающих только богатой фантазией, времена, исполненные любви и веры, требуют художников, проникнутых этими чувствами» (*Тард Ж. Законы подражания*. СПб., 1892, с. 340—342).

36. *Дзинити Кониси*. Ногакурон кэнкю (Исследование п© теории Но). Токио, 1972, с. 114.

37. «...существо трансляции традиционной культуры состоит в том, что с помощью ряда специальных приемов духовная личность учителя возрождается в ученике. В тех случаях, когда эта передача личности имеет место, культура воспроизводится, в противном случае — нет» (см.: *Семенов В. С. Проблема трансляции традиционной культуры на примере судьбы Бхагавадгиты.— Художественные традиции литератур Востока и современность: ранние формы традиционализма*. М., 1985, с. 42;

38. Известна традиция искания учителя в художественной среде в средневековой Японии. Человек уходил в странствие из родительского дома и, найдя себе учителя, оставался жить около него и перенимать его знания. Свободно избранный учитель (по принципу духовной потребности

или практической необходимости) играл в судьбе личности не меньшую роль, чем родители. Человек как бы дважды рождался: сначала через родителей, «физическим» рождением, и оно определяло его нрав, темперамент, привычки и т. д. (генетика), а затем через учителя «метафизическим» рождением на поприще, что формировало его духовную жизнь. Искание мудрости как высшей цели жизни происходило всегда через посредство учителя и в античном мире, и в Китае, и в Индии.

39. Конфуций говорит в *Лунь-юе*: «Я передаю, но не создаю; я верю в древность и люблю ее» (Древнекитайская философия. Т. 1. М., 1972, с. 153). Неточное и в Японии, и в Китае есть и причина и цель, поэтому ему придается такое исключительное значение. Устремление к нему не является движением назад. Это циклическое, круговое движение и назад, и в будущее (графически это движение по окружности от точки, расположенной на окружности: чем более мы от нее удаляемся, тем ближе к ней же продвигаемся). Отсюда возникает замкнутость, завершенность, самодостаточность одного цикла.

40. Философское и мистическое толкование *дао* (яп. *до*) см, в древнем памятнике китайской мысли *Дао дэ цзин* основоположника даосизма Лао-цзы (Древнекитайская философия. Т. 1, М., 1972). «Дао имеет и самое широкое толкование как общий закон движения природы, построения макрокосма и более локальное — как путь жизни человека, как его внутреннее предназначение, движение к истине... С понятием дао связано осознание бытия как процесса, где результат имеет ничтожное преходящее, эфемерное значение, а сам процесс как таковой составляет смысл и суть» {*Николаева Н. С.* Японские сады. М., 1975, с. 163).

Как известно, в японском языке названия многих профессий образуются с помощью иероглифа *до* как второго компонента в слове. Искусство актера называется словом *гэйдо* — «путь исполнительского искусства». Осознание профессии как «пути» означает, что совершенствование в ней служит развитию самосознания и самосовершенствованию личности (см. *Гундзи М.* Японский театр Кабуки. М., 1969, с. 134). Слово «путь» в подобном контексте уе должно ассоциироваться с понятием простого движения. Путь в искусств е— это состояние разворачивания творческих потенций человека. Переводчик *Дал дэ цзина* на эстонский язык советский буддолог Л. Мялль пишет: «Русское слово «путь» годится для перевода *дао* только при условии, если знать, что это не дорога, по которой ходя туда-сюда, а внутренняя направленность, ход явлений, процесс природы» (см.: *Мялль Л.* Светлый путь и темный путь.— Ученые записки Тартуского гос. университета. Текст и культура. Труды по знаковым системам, XVI, 635, с. 110). Замечательное соединение художнического, философского и жизненного представлений о *дао* мы встречаем в классическом труде В. М. Алексеева «Китайская поэма о поэте. Стансы Сыкун Ту» (Пг., 1916). И наконец, одним из примеров весьма вольного, но и весьма характерного для ненаучных кругов толкования *дао* может служить следующее высказывание: «Слово «Дао» для меня — воплощение мудрости вообще» (*Герман Гессе.* Что значит для меня индийская и китайская духовность.— Восток — Запад. Исследования, переводы, публикации. М., 1982, с. 184).

41. Это утверждается, в частности, в исследовании И. А. Борониной «Классический японский роман», с. 65: «...каждая вещь, велика ли она или мала, имеет свое „дао“, по-своему переживает свой путь и сопричастна Абсолюту».

42. Профессионализм, мастерство высоко ставились даже в самых простых занятиях. Мы отсылаем читателя, скажем, к «Запискам от скуки» Кэнко-хоси, к дану № 109, который начинается словами: «Некий мужчина, слывший знаменитейшим древолазом...» (пер. В. Н. Горегляда. М., 1970, с. 96).

43. Об этом см.: *Минору Нисио.* Догэн и Дзэами. Токио, 1973.

44. *Минору Нисио.* Средневековые явления..., с. 300.

45. О «полисемантической» языка средневекового человека см. книгу: *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. М., 1972, с. 14.

46. В качестве примера приведем высказывание исследователя китайской классической философии: «В „Книге Перемен"* искони были два аспекта — философский и мантический. Благородные люди в периоды бездействия рассматривали ее философски, чтобы критически оценить своё личное поведение, а в периоды деятельности гадали по ней, чтобы разрешить сомнительные вопросы» {*Шуцкий Ю. К.* Китайская классическая «Книга Перемен». М., 1960, с. 72).

47. См.: *Нисио Минору.* Догэн и Дзэами. Токио, 1973.

48. «Синтетизм» содержания трактатов Дзэами роднит их с древними и средневековыми трактатами по искусству, известными, например, в Китае, Индии (см., например: *Шептуню-⁶а И. И.* Очерки истории эстетической мысли Индии в новое и новейшее время. М., 1984, с. 35).

49. В советской научной литературе идея мономанэ не полу⁷ чила пока подробного истолкования. Она упоминается в ра⁸о⁹т^х А. Е. Глускиной, Т. П. Григорьевой, Л. Д. Гришелевой, Н. И. Конрада, В. Н. Марковой. Самая общая предварительная характеристика мономанэ дана Н. Г. Анариной в книгах «Еке

ку—классическая японская драма» (М., 1979) и «Японский театр Но» (М., 1984).

50. См. переводы трактатов на английский и французский языки (примеч. 1).

51. Вот что пишет исследователь о раннем периоде китайского театра: «Говоря о зарождении театрального искусства, интересно отметить, что, как в древних обрядах, в искусстве актеров /о, так и в светских представлениях первых веков нашей эры наиболее распространенным... методом изображения людей был метод подражания, метод копирования. Он был даже закреплен в специальном термине „ся сян“—„играть, копируя“ (или „представлять, подражая“), сами же исполнители назывались сянжэнь —„копирующий“ („подражающий“)» *Гай-да И. В.* Китайский традиционный театр Сицзюй. М., 1971, с. 16). Насколько позволяет судить наша литература об индийском театре, там не существовало специфической идеи подражания. Принцип перевоплощения назывался «выражение». «воспроизведение» (*анукрити, анукиртана*), под которым разумелось воспроизведение определенных эмоциональных состояний героя, целью которого было «вызвать у зрителей особую, эстетическую эмоцию—„расу“». (*Гринцер П. А.* Бхаса. М., 1979, с. 32—33).

52. *Дзинити Коппей.* Исследование по теории Но. Токио, 1972, с. 79.

53. Там же, с. 82.

54. Там же, с. 85.

55. Напомним, что все трактаты Дзэами **обращены** только к первому актеру труппы, исполняющему **главные роли**.

56. Может возникнуть вопрос: зачем такая творческая широта? Она вытекает из специфики самого времени. Присущее средневековому японцу и в ранний, и в классический период чувство духовной полноты и цельности жизни рождало в нем потребность в универсализме деятельности, и наоборот. Духовный климат средневекового Востока и средневекового Запада одинаково пронизан этим чувством, что создает стадиальную близость средневековых культур Востока и Запада. Но при этом картина мира на Востоке и на Западе сложилась совершенно разная: в одном случае перед нами утонченный языческий пантеизм, в другом—христианский мир сверхъестественного Бога.

Об универсализме творчества в средние века см., напр., кн. Я. Бицилли «Элементы средневековой культуры» (Одесса. 1919), где, в частности, читаем: «„Энциклопедичность*¹—закон Средневекового творчества. Готический собор со своими сотнями и тысячами статуй, барельефов и рисунков, изображающих... всю историю человечества от грехопадения до Страшного суда, является великой энциклопедией, „библией для неграмотных“; ему соответствуют те многочисленные трактаты на/латинском и народном языках, в стихах и в прозе, под названием „Образа мира“, „Зеркала мира“, „Сокровищницы“ и проч., в которых грамотные люди могли найти исчерпывающие ответы на все вопросы, руководство во всех житейских казусах... Кто желал стать „клириком“, т. е. правильно образованным человеком, шел с раннего детства в школу и сидел в ней до тех пор, пока не выучивал всех наук, какие только были изобретены людьми, от скромной грамматики до царственной: теологии... Только универсальное знание почиталось истинным знанием, потому что в мире все связано одно с другим, все держится вместе. Человечество есть только дробь космоса, и его жизнь является частью космической жизни» (с. 2). См. также: Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1972, с. 263.

57. См. характеристику эпохи Муромати как эпохи «самурайской культуры» у Н. И. Конрада в «Очерках японской литературы», у Сабуро Иэнага в «Истории японской культуры» (М., 1972).

58. См. книгу Минору Нисио «Учение Дзэами о театре Но», с. 402. Во-первых, в «Предании» уже выделены амплуа «старик» и «женщина», а как амплуа «воин» Нисио Минору рассматривает роли «с открытым лицом», т. е. роли без маски, ибо это всегда персонаж-мужчина.

59. Сведение всех амплуа к числу три символично: оно выражает идею полноты, универсальности мастерства. См. также о трех телах Будды в Комментариях, часть IV, № 29.

60. Мы уже указывали однажды, что *мономанэ* психологически близко состоянию *самадхи*, известному" индийской духовной традиции (см.: Японский театр Но, с. 193—194).

61. Ср. с традиционным набором средств художественной выразительности, например, у индийского актера. В его арсенале в дополнение к названным есть еще и мимика, специальные движения глаз (см. об этом: *Котовская М. П.* Синтез искусств. Зрелищные искусства Индии. М., 1982, с. 21). Автор указывает, что в трактатах по театральному искусству существовало подразделение «средств актерской выразительности на четыре вида: 1) движения тела, рук и ног; 2) мимика лица, специальные движения глаз; 3) голос; 4) костюм, украшения и т. п., которые отождествляются соответственно с искусством танца, актерской игрой, речью и вокалом, а также оформительским искусством».

62. Здесь мы не будем останавливаться на техническом вопросе о переходе от внешнего подражания к внутреннему, так как он относится к проблеме мастерства, которую мы не рассматриваем.

63. Мы употребляем слово «космос» не в естественнонаучном, но в философском значении. Космологический характер японской традиционной культуры, древней и средневековой — сближает ее с античностью, культурой Индии, Китая. Через эстетическое созерцание природы средневековый японец устремлен к природе в экзистенциальном смысле, и в этом устремлении есть огромная сила искания возвышенных содержаний бытия. Но жажда выйти за пределы личного существования ради;

растворения в космическом «дыхании» и «ритме» на самом деле чревата опасностью вылиться в порабощение человеческой личности космической иерархией (фатализм и власть магии & средневековом японском обществе). Русский философ-персоналист Н. А. Бердяев называл идеализацию космической гармонии и жажду человека слиться с ней «космическим прельщением» и характеризовал его следующим образом: «То, что я называю космическим прельщением, есть экстатический выход-за пределы личного существования в космическую стихию, надежда на приобщение к этой первостихии... Но это всегда было не столько выходом из замкнутого существования личности к мировому общению, сколько снятием самой формы личности и ее растворением. Это есть порабощение человека космосом,, основанное на иллюзии приобщения к его внутренней бесконечной жизни. Но в космическом прельщении, как и во всяком-почти прельщении человека, ставится тема, которая имеет значение и требует разрешения. Человека справедливо мучит его» отчужденность от внутренней жизни природы, он не может вынести давящего механизма природы, он, в сущности, хочет возвращения космоса внутрь человека... Но вернуть себе космос человек не может на путях космического прельщения. От рабства у механизма природы он возвращается к рабству у пандемонизма природы» (*Бердяев Н.* О рабстве и свободе человека. Париж, 1939, с. 86).

Японский эстетизм (его следует отличать от слова «эсте-ство», которое мы понимаем как культурную упадочность) » первостепенное значение идеи организма и органического, решаемой в мистико-биологическом ключе, — типичный образец подобного мировоззрения. Изучая японскую традиционную культуру, на наш взгляд, необходимо помнить о преобладании в ней;

утонченного космоцентризма, когда подлинная мудрость мыслится как растворение человека в космической закономерности бытия, когда центром всех устремлений является природа. Любопытно, что эстетическое начало, обладая притягивающей силой, логически связано с магией, и ярко выраженное эстетическое напоминает магию.

64. Книга А. Ф. Лосева и В. П. Шестакова «История эстетических категорий» (М., 1965) ставит вопрос о необходимости изучения теории и истории эстетических категорий как одной из важнейших отраслей гуманитарного знания. В Японии, Индии у Китае эстетика как теоретическое и практическое знание слагалась главным образом как учение о понятиях, идеях и категориях, и поэтому изучение японской эстетики всегда будет главным образом изучением истории и теории категорий.

65. В нашей научной литературе идея *югэн* почти не изучена; о ней упоминают чаще всего в связи с именем Дзэми. Некоторые размышления о *югэн* мы встречаем в книге Т. П. Григорьевой «Японская художественная традиция», где *югэн* трактуется как «сокровенно-прекрасное» (с. 251). С. Н. Соколов в статье «Эстетические основы и художественные принципы живописи „хайга"» толкует *югэн* в контексте своего материала как «затаенное откровение» (Искусство Японии. М., 1965, с. 100). А. Е. Глускина переводит *югэн* как «сокровенная суть», «скрытая красота» (Театр и

драматургия Японии. М., 1965, с. 35). У В. Н. Марковой *югэн*—«скрытый (сокровенный) и тайный» (Театр и драматургия Японии, с. 68). Н. И. Конрад предлагал понимать *югэн* как «мистический, чарующий» (Очерки японской литературы, с. 273).

66. См.: *Такэо Нарукава*. Философия цветка у Дзэами, с. 41.

67. См.: *Танидзаки Дзюнъитиро*. Похвала тени.— Восточное обозрение. 1939, № 1.

68. Цит. по: *Такэо Нарукава*. Философия цветка у Дзэами, с. 41.

69. Знаменитые пушкинские строки «горит Восток зарею новой» или строки современного советского поэта Н. Рубцова «горит, струясь, небесный свет»—примеры произвольных, но по существу своему очень не случайных и очень точных поэтических ассоциаций света с теплом и огнем. Свет может породить тепло и огонь, который издревле был символом духовности и чистоты.

70. См.: *Минору Нисио*. Учение Дзэами об искусстве Но, с. 446.

71. Цит. по: *Такэо Нарукава*. Философия цветка у Дзэами, с. 42.

72. *Ёдзё* (эмоциональный отклик, «послечувствование») предполагает большую творческую активность воспринимающего сознания, его обязательное соавторство с поэтом или художником, это «специфический способ или метод восприятия» {*Николаева Н. С.* Японские сады. М., 1975, с. 169). В поэзии *ёдзё* является особым художественным приемом, который побуждает «читателя продолжать текст за его рамки, додумывать, воображать, создавать новую, внетекстовую реальность (...ёдзё— букв. „избыточное чувство")» (см.: *Дьяконова Е. М.* Текст и интерпретация текста. Психология и социология чтения в Японии.—Япония: культура и общество в эпоху НТР. М., 1985, с. 99).

73. *Мофати Т.* Заггп апй Н1з Тпеопез оп N0, с. 51. Кстати, переводчик книги Ногами на английский язык Рёдзо Мацумо-то предлагает переводить *югэн* как „Iгап8сепйеп1а1 рпап^азт"— «трансцендентное мечтание» (с. 35).

74. Цит. по: *Сайге*. Горная хижина. Пер. В. Н. Марковой, М., 1979, с. 65.

75. Цит. по: *Такэо Нарукава*. Философия цветка у Дзэами, с. 44.

76. *Кэнко-хоси*. Записки от скуки, с. 101.

77. Рождение и расцвет театра Но свидетельствуют о том, что самурайская культура уже прониклась к этому моменту идеалами предшествующей хэйанской классики. В японской художественной традиции мы нередко наблюдаем подобную закономерность. Новое художественное явление всегда рождается в молодых сословиях и, чтобы утвердить себя, делает резкий рывок вперед, отрицая поначалу прошлое, затем нередко так же резко возвращается назад, облагораживается старыми идеалами, достигает таким путем полного расцвета и целиком вписывается в традицию. Так происходило во все известные эпохи истории японской культуры. На смену синтоистской культуре эпохи Нара пришла культура, вдохновленная буддизмом и конфуцианской книжностью,— наступил изящный Хэйан, который в;

расцвете своем признал, вобрал в себя нарскую культуру, включив синтоистских богов в буддийский пантеон. Самурайская культура утвердилась на почве новых «философских» школ в буддизме (особенно Дзэн, Сингон), отрицая хэйанский «магический» буддизм. Расцвет самурайской культуры в эпоху Муромати был шагом назад к хэйанским идеалам {*моно-но аварэ^ югэн*.), приятием их и освоением и, таким образом, облагораживанием нового. Городская культура позднего средневековья возникла как нечто совершенно новое по отношению к культуре Муромати, но расцвет ее, особенно в годы Гэнроку, сопряжен с освоением идеалов и хэйанской классики, и Муромати, и даже древней Нара. Наконец, культура XX в. возникла в прямом отрицании художественных традиций предшествующих эпох, но прочно укоренилась только тогда, когда проявила уважение к национальной традиции и совершила возврат к ней (с 60-х годов XX в.). Эпохи Нара и Хэйан—это культуры родо-племенной и родовой аристократии; Камакура и Муромати—эпохи господства самурайской культуры; культура Эдо—создание горожан, третьего сословия — буржуазии. Культура Мэйдзи — Сева рождена к жизни европейски ориентированной японской интеллигенцией.

Идея *югэн*, пришедшая в самурайскую культуру из поэтических теорий поэтов-аристократов,

привела к расцвету самурайской культуры. Она утвердилась не только в искусстве, но и в обществе, стала в конце концов составной частью структуры -художественного мышления японцев, символом их эстетического видения мира в целом.

78. Первое в нашей научной литературе упоминание этого трактата встречаем у Т. П. Григорьевой в книге «Японская художественная традиция».

79. Сюити Като утверждает, что *мономанэ*—это «реалистическое отображение сценического характера» (Дзэами и Дзэн-тику, с. 536).

80. Мы выбираем слово «очарование», сознательно следуя установившейся в советском японоведении традиции обозначать-этим словом влекуще-прекрасное японской эстетики (например, идея *моно-но аварэ* трактуется как «очарование вещей» в трудах Н. И. Конрада и во всех других работах и т. д.). Выбор слова «очарование» для нас не случаен, ибо одно из содержаний японского средневекового искусства — это магия безупречной красоты.

81. См.: *Глазычев В. Л.* Поэтика японской архитектуры.— Япония: культура и общество в эпоху НТР. М., 1985, с. 179.

82. Между прочим, о поэзии увядшего цветка замечательно сказано Тургеневым: «...я храню, как святыню, ее записочки и высохший цветок гераниума, тот самый цветок, который она некогда бросила мне из окна. Он до сих пор издает слабый запах... Так легкое испарение ничтожной травки переживает все радости и все горести человека — переживает самого человека» {*Тургенев И. С.* Собрание сочинения. Т. 6. М., 1955, с. 273).

83. Говоря о цветке как о символической идее или идеальном символе, мы хотим тем самым подчеркнуть, что это понятие, как и *югэн*, далеко выходит за рамки простой эстетической категории. По образцу платонической традиции его можно было бы с известными оговорками назвать «эйдосом» как он трактован С. С. Аверинцевым: «Эйдос—...идеальная сущность в своей конкретной явленности, пластически завершённый предмет интеллектуального созерцания» (*Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977, с. 319).

84. У исследователя европейского средневековья читаем:

«...мудрость замыкалась в узком кругу, цехи становились религиозно-магическими объединениями» [*Харитонович Д. Е.* Средневековый мастер и его представление о вещи. В кн.: Художественный язык средневековья, с. 33). См. также: Идеи эстетического воспитания. Антология. Под ред. В. П. Шестакова. Т. 1. М., 1973.

85. Есть и другие варианты перевода на русский язык этого известного афоризма Дзэами, в которых слово *но* понимается как название театра: «Жизнь кончается, искусство Но—никогда» (*Гришелева Л. Д.* Театр современной Японии. М., 1977, с. 44); «Есть предел человеческой жизни, но нет предела Но» {*Григорьева Т. П.* Японская художественная традиция, с. 26). Между прочим, этот афоризм Дзэами любопытно перекликается с известным афоризмом Гиппократ: «Жизнь коротка, искусство вечно».

36. Хризантема считается в Японии символом долголетия; в „р^цйости этому цветку приписывалась магическая сила. Первые празднования «дня хризантем» зафиксированы в японских летописях VII в., когда пили «хризантемовое вино» из «хри-зантемовых чарок». В старину в Японии существовал обычай омываться росой, собранной с хризантем (для этого с вечера да 1) ветки клались хлопья ваты). Согласно поверью, эта роса омывала с человека старость и болезни. См., например: *Сэй-сё-*

•*наго*^н• Записки у изголовья. М., 1975, с. 33.

@7. *Овчинников В.* Ветка сакуры. М., 1971, с. 217. §8. Конечно, в античном мире цветы играли немаловажную роль в «культурном быте»; и там существовал особый праздник Р⁰³- Но все это по масштабам и по месту в духовной жизни общества несравнимо с Японией.

§9. Современное слово *ханагата* («звезда труппы»), например употребляется в тех случаях, когда актер обладает ослепительной красотой. См. об этом: *Кандзэ Хисао.* Кокоро ёри ко-коро ни цутауру хана (Цветок, передаваемый от сердца к сердцу*) Токио, 1979, с. 18.

90- *Кант И.* Сочинения в шести томах. Т. 5. М., 1963—1966, с. 4

91- Тье Сеге1 о? Мо Пауз. 2еагш'5 Кайеизпо. Токио, 1968, с. 5^-"6.

92. *Такэо Норукава.* Дзэами: хана-но тэцугаку (Дзэами: философия цветка). Токио, 1980, с. 33.

93. *Тоюо Исиго Ноёат*^н. 2еап-п апД Шз Тьеопеа оп Мо. Токио, 1973. с. 62» 65-

94. Как подчеркивает В. В. Малявин, «Китайское представление о реальности как пределе форм запрещает субстантивизацию понятий, требует готовности пересматривать их. Тем самым

оно выступает образом жизненного роста культуры как процесса постоянного определения человеком самого себя через его «определение» („Народы Азии и Африки". 1986, № 1, с. 99). Японская средневековая художественная мысль, как и китайская, находилась в плену известного философского тезиса о тогу (что всякая определенность уже тем самым есть ограниченность. В этом далеко не универсальном подходе заключено все обаяние дальневосточной эстетической мысли.

95. См., например, труды Минору Нисио о театре Но, в частности его книгу «Дзэами-но Но гэйрон» (Токио, 1974), с. 408. Григорьев А. Литературная критика. М., 1967, с. 142. 97. Мы употребляем слово «мистический», как употребляют его японские ученые для определения момента выхода человеческого духа к космическому единому. Но здесь важно учитывать, что внехристианская и дохристианская мистика была не свободна от наследия древнего магизма. В японской народной обрядовости, например, роль магических элементов чрезвычайно велика (см.: Глускина А. Е. Заметки о японской литературе и театре. М., 1979). Поэтому принципиально важно отличать магию («чародейство») от мистики («таинство»). Магия—это первоначальная техника человека, направленная на общение с космическими силами, которые могут дать власть над природой и человеком. Магия рождает чувство «заколдованности» мира (отсюда — «чары, очарование, чарующий») как постоянные поэтические образы в японской классической литературе), она не-духовна, так как находится во власти детерминации (фатализма). Разновидности современной магии (окультизм, теософия, антропософия) культивируют наиболее физиологические стороны и способности человека. Двигаясь по этому пути, «маг», во все времена, ищет не истины, а господства, власти над стихией своего существа и других. Магия завораживает человека, сковывает его волю. Элементы древней магии, безусловно, содержатся в мистике, на которую опирается Дзэами. В самом спектакле зритель театра Но последовательно подвергается определенным эмоциональным чарам. Существенно также понимать, что мистика буддийского Востока своей отрешенностью, погруженностью в неконкретное единое отличается, скажем, от христианской, особенно мистика христианского Востока, которая есть, по представлениям самих мистов, или «таинников», общение человека с Богом, оказывающее на человека всеосвобождающее воздействие, дающая ощущение духовной свободы. Мистика буддийского Востока—это холодная мистика тождества, она не знает тайны любви личности к личности (человека к Богу); ее цель—не спасти личность, а спастись от личности ради растворения в космическом едином.

98. Ср., например, с тремя главными обетами христианской монашеской аскезы: бедностью, послушанием и целомудрием. В цеховых статутах средневековой Европы также делается упор на обязательность благонравного образа жизни для мастера. И здесь художник должен был «украшаться добродетелями и отвратиться от вина и продажных женщин».

99. Религиозное спасение, приобщение к искусствам и ремеслам посредством школы и метода и неприменная поступенность пути возрастания приводят к тому, что в японской средневековой традиции мы не встречаем того, что на языке европейского средневековья называлось чудом, благодатью, пророческим вдохновением. Буддизм лишен мессианского начала. О значении «школы» в античном и ближневосточном мире см. главу «Мир как школа» в книге С. С. Аверинцева «Поэтика ранневизантийской литературы», с. 150—182.

100. См. примеч. 97.

101. Под «заданной истиной» мы имеем в виду истину догматическую: в средневековье, как известно, истину не ищут, а познают ее содержание через проникновение в смысл издревле

-данных догматов. Югэн, мономанэ, хана—это догматы об истине творчества. Протест против религиозного познания истины в догматах, постепенно вызревший и в Японии с рождением в ней интеллигенции как сословия (после буржуазной революции 1868 г.), был протестом против заданности истины, ее догматического выражения. Наступила эпоха безграничной духовной свободы: эпоха искания истины на внедогматических путях, что привело к созданию новых догматов, ибо, как хорошо известно, единственный способ выражения истины в слове есть догмат. Само греческое слово «догмат», происходящее от глагола «думать, полагать, верить», «обозначает собою мысль, вполне утвердившуюся в человеческом сознании, ставшую твердым убеждением человека, а также определившееся, твердое, неизменное решение человеческой воли» (см. Богословская энциклопедия, СПб., [б. г.], т. 1, с. 752). Догмат может быть научно определен как «сверхрассудочный синтез» {Флоренский П. Столп и Утверждение Истины, с. 50б}.

102. О микики см.: Комментарий, Вступление, № 13.

103. В «Илиаде» глупый человек называется человеком с

«неумным сердцем». Одиссей размышлял и принимал решения «в милом сердце». В «Ригведе» сердце является органом познания. «Происхождение сущего в не-сущем открыли//Мудрецы размышлением, вопрошая в [своем] сердце (цит. по: Ригведа, пер. Т. Я. Елизаренковой, М., 1972, с. 263—«Гимн о сотворении мира»), В «Упанишадах» ум господствует в сердце. «Что такое самость? Это состоящее из познания, среди дыханий жизни, внутри сердца светящееся я» (Брихадараньяка-упанишада, IV, 3). В буддийских текстах «сердце» обозначает и «глубинную сущность», и «субъект», причем используется это безо всякого различия. Дзэнский патриарх Риндзай объяснял, что «сердце»—это «истинный человек без титула», как бы «первозданный лик» человека. Даосы различали «три сердца»: сердце человека — безрассудное сердце; сердце дао — светящееся сердце;

сердце неба — сокровенный проход, изначальное отверстие. «У буддистов также есть понятие о „трех сердцах" — искреннем, глубоком, готовом дать обет. Обладающий этими „тремя сердцами" непременно родится на Том берегу» («Баоцзюань о Пу-Мине», пер. Э. С. Стуловой. М., 1979, с. 344). В трактатах по воинским искусствам Китая и Японии сказано, что сердце излучает энергию, которая называется волей, и что это такая воля, которая равнозначна мышлению. Японский «Словарь старинных слор» (Кого дзитэн. Токио, 1969) указывает, что в японской классической литературе слово «сердце» употреблялось в девяти значениях, которые говорят прежде всего о том, что сердце для «средневековых японцев являлось средоточием воли, разума и чувств. Словарь дает 395 примеров употребления слова и словообразований с ним в памятниках средневековой литературы, главным образом в «Манъёсю» и в «Повести о принце Гэндзи». В культуре европейского и русского средневековья, в религиозно-яо-философской традиции слову «сердце» принадлежит особая роль. О сердце речь чуть ли не на каждой странице Библии;

только в Ветхом завете, подсчитано, слово «сердце» встречается 851 раз (см. указ. книгу С. С. Аверинцева, с. 63). Читающий Библию не может не заметить, что она отдает сердцу все функции сознания: мышление, решение воли, ощущение, проявление любви, проявление совести. В Библии только Бог проникает в сердца. «Я есмь испытующий сердца и утробы» (Апок., 2, 23). «Бог... он знает тайны сердца» (Пс. 43, 22). Поэтому сердце часто уподобляют бездне. В этом же смысле греческая мудрость любила изречение «познай самого себя». В сердце по-библейски заключена подлинная красота и ценность человека: «Да будет украшением вашим не внешнее плетение волос, не золотые уборы или нарядность в одежде, но потаенный сердца человек в нетленной красоте кроткого и молчаливого духа...» (Петра, I, 3—4). Сердце в Библии есть абсолютный центр личности. В средневековой культуре Запада существует реально-телесный культ *§асгё-Соеиг* как символ любви. Сердце как средоточие духовной жизни занимает выдающееся место в ранневи-зантийской и русской средневековой традиции, что отражено в неисчислимых изречениях святоотеческой литературы (см.:

Добротолубие. Пер. Епископа Феофана. Т. 1—5. М., 1895, 1900). Вопрос о значении библейского термина «сердце» поставлен П. Флоренским в кн. «Столп и Утверждение Истины», с. 187, 267, 535). См. также работу 77. Д. Юркевича «Сердце и его значение в духовной жизни человека» (Труды Киевской Духовной Академии. Киев, 1860, кн. 1, с. 63—118). Научные данные о сердце как об иерархическом центре организма содержатся, например, в кн. И. П. Павлова «Курс физиологии» (М., 1924), глава «О смерти человека». В целом библейская мистика сердца отличается от индийской (веды, упанишады) и буддийской не только большей разработанностью. Если библейское сердце есть орган любви и личность определяется тем, что она любит и что ненавидит, то в индийской мистике сердце изливает холодный и чистый свет отрешенного духа, оно бесконечно выше всякого действия, всякого добра и зла, и потому Атман сердца абсолютно непогрешим. По-библейски же сердце может «гореть», «ожесточаться», «каменеть»; оно может быть греховно и быть в раздвоении («не то делаю, что хочу, а что ненавижу, то делаю»). Недаром в русском языке «сердиться» и «сердечность»—слова одного корня.

ПРЕДАНИЕ О ЦВЕТКЕ СТИЛЯ (ФУСИ КАДЭН), ИЛИ ПРЕДАНИЕ О ЦВЕТКЕ (КАДЭНСЁ)

[ВСТУПЛЕНИЕ]

Так вот: говорят, действо саругаку-эннэн¹, если доискиваться до его истоков, либо возникло на родине Будды, либо унаследовано от эры богов². Миновали, однако, те времена, отделились от нас эпохами, потому невозможно, не по силам ныне узнать³ древний стиль этого действа.

Что до искусства, которым в наши дни тешится множество людей, то оно получило прозвание саругаку в правление императрицы Суйко, когда принц Сётоку⁴ повелел Кокацу Хадано⁵, и тот создал шестьдесят шесть⁶ пьес для исполнения на торжественных пиршествах, с тем чтобы они и содействовали спокойствию в Поднебесной, и приносили усладу людям. С тех пор люди из поколения в поколение, подражая образу природы, состязались в подобного рода игре.

Вслед затем потомки того самого Кокацу продолжили это искусство. Все они отправляли храмовые действа в святилищах Касуга и Хиэ⁷. Поэтому на праздничных богослужениях этих обоих святилищ достигли теперь такого расцвета представления наших братьев из провинций Васю и Гасю⁸. Потому также — подражая старине, да и восхищаясь новшествами — никак не следует менять возвышенный стиль⁹ саругаку в дурную сторону. Ведь и вправду, назвать несомненным мастером¹⁰, видно, можно только того, чьи речи не бывают изменны, чей облик несет в себе сокровенную красоту¹¹.

Помысливший вступить на наш путь, главное, не должен склоняться на другие пути.

Вот только поэтическому искусству надлежит всецело предаваться, ибо оно является украшением представлений фугэцу-эннэн¹².

Вообще говоря, все те наставления о занятиях [саругаку], что с юных лет впитывал я, созерцая и слушая¹³, укладываются в такую весьма приблизительную¹⁴ запись:

Первое [правило]. Любострастие, азартные игры, чрезмерные возлияния — таковы три строгих запрета. Они установлены людьми издревле.

И еще [правило]. Укрепляйся в занятиях. Надмение¹⁵ непозволительно.

Часть первая. НАСТАВЛЕНИЯ О ЗАНЯТИЯХ СООБРАЗНО ТЕЧЕНИЮ ЛЕТ

Семь лет

Итак, обыкновенно к нашему искусству приступают в семь лет¹.

При занятиях Но в эту пору в самих по себе возникающих действиях ребенка непременно заложен некий совершенный стиль². В танце май³ и в танце хатараки, в пении и даже в изображении бурного характера нужно положиться на непринужденную манеру [игры], исходящую от ребенка, и предоставить ему делать всё по движению сердца.

Не следует поучать, прямо говоря: «это хорошо», а «это дурно». Когда увещевают слишком чувствительно, ребенок теряет расположение к занятиям. А если искусство становится в тягость, то вскоре и способности прерываются.

Требовать от дитя упражняться в чем-либо ином, кроме пения, танца хатараки и танца май, никак не годится. Даже способного проникнуться тонкостями подражания⁴ посвящать в них не подобает. Не надо выпускать [на сцену ребенка] и на представление ваки-но саругаку⁵, [когда оно устраивается] на обширном дворе⁶. В третьей или четвертой пьесе⁷, выбрав подходящий момент, можно позволить ему выступить в его излюбленном стиле.

С двенадцати-тринадцати лет

С этого возраста — ибо это уже время, когда приходит в постепенное соответствие со звуко-рядом голос и является способность сердцем постигнуть¹ мастерство — следует обучать шаг за шагом всем видам мономанэ.

Прежде всего благодаря [нежной] детскости облика любое действие [отрока] обладает югэн. Это пора, когда и голос [его] благозвучен. А коль скоро налицо два эти превосходства, то дурное сокрыто, прекрасное же — вдвойне привлекательно.

В целом в пьесах вроде тиго-но саругаку² не следует побуждать [ученика] к столь уж обстоятельному подражанию. Такое [требование] придется не ко времени и послужит причиной к тому, что способности [его] не разовьются.

Если, однако, в [отроке] явлен замечательный талант, что он ни делай — всё будет чудесно. Если мальчик и собой хорош, и голос его красив, да если он искусен, то откуда взяться дурному? Вот только цветок этот не является истинным цветком; он всего лишь цветок временный³. И хоть благодаря ему всякий вид упражнений легок в эту пору, но это едва ли послужит предопределенным высокому мастерству на всю жизнь.

В занятиях этого периода следует именно форму⁴ почитать за главное и обращать в цветок всё, что дается с легкостью. Необходимо упражняться, сосредоточившись на том, чтобы движения были правильны, в пении звучали чисто слова, в танце соблюдались фигуры.

С семнадцати-восемнадцати лет

В этот период, также весьма важный, занятия не дают больших результатов¹.

Прежде всего меняется голос, поэтому утрачивается главный цветок. Да и внешность становится угловатой, а потому теряет свою прелесть. [Юноша] падает духом, так как полностью переменяется образ его поведения в сравнении с тем простым оставшимся позади временем, когда даже голос блистал и цвел. Ежели в довершение всего он замечает, что публика потешается над ним, то — почитая сие за стыд — он начинает сильно томиться всем этим.

Занятия такой поры не могут быть не чем иным, как занятиями, когда — пусть даже подвергнешься насмешкам людей, указующих на тебя пальцем, но не обращая на то внимания, — запершись дома, и утром и вечером упражняешь голос в пределах доступного звукоряда; когда понимаешь, что вот она веха жизни, и возникают в глубинах сердца желание и силы во всю жизнь не отрешаться от [искусства] Но. Коли в этот момент отступить, способности на том и останутся.

Вообще говоря, хоть [владение] звукорядами и зависит от [возможностей] голоса, все же следует практиковать [в это время только] звукоряды восики-бансики². Если очень увлечешься [овладением] звукорядами, станешь человеком по облику вычурным. Это также приводит к тому, что с возрастом голос становится никуда не годным.

Двадцать четыре—двадцать пять [лет]

Этот возраст является началом становления исполнительского искусства¹ всей жизни, потому он — веха в учении².

Это время, когда и голос уже выправился, и все телесное устройство полностью определилось. И вот имеют место на нашем пути два счастливых следствия кармы³: голос и внешность. Они, два эти свойства, в сей период приобретают законченность, и рождается мастерство, подобающее расцвету лет.

При этих условиях другие [исполнители] скажут: «Ах, какой мастер появился!» Да и взоры зрителей будут привлечены. Когда однажды, восхитительно играя благодаря цветку, расцветшему в нем в этот момент, [молодой лицедей] одержит победу в состязаниях даже со знаменитым соперником, он и во мнении людей поднимется, и сам начнет считать себя мастером.

Все это оборачивается поистине во вред для самого исполнителя. Ведь и подобное мастерство не является истинным цветком. Этот цветок есть следствие расцвета лет и временного сердечного восторга зрителей. Обладающий подлинной силой зрения, должно быть, увидит и различит это.

Постыдно, когда сам юноша вообразит, будто пределом мастерства является цветок именно этого возраста — времени, которое называют новоначалием⁴, и поспешит утверждать своевольные приемы⁵, уводящие от законов саругаку, и играть с видом несомненного мастера.

К примеру, пусть даже и люди тебя восхваляют, и ты одерживаешь победу над знаменитостью, тебе следует уразуметь, что это — цветок преходящей дивности⁶ и продолжать обучаться все более точному подражанию, еще упорнее предаваться занятиям, подробно расспрашивая об учении прославленных мастеров.

И поскольку так обстоит, то и сердце [человека], принимающего временный цветок за истинный, является сердцем, явно уходящим от подлинного цветка. Ведь людям то, очарованным: этим временным цветком, и неведомо, что вскоре сей цветок будет утрачен.

То, что называют новоначалием, и есть эта пора.

И еще. [В этом возрасте] необходимо погружаться в созерцательные размышления⁷. Коли вполне постигнешь высоту ступени⁸ своего мастерства, то цветок обретенной высоты не утратится во всю жизнь. Когда же считаешь себя стоящим на большей высоте искусности, чем есть, теряешь цветок и той ступени, на которой поначалу стоял.

[Все это] следует глубоко выносить в своем сердце.

Тридцать четыре — тридцать пять [лет]

Искусство этого возраста — вершина расцвета. Если в этот период глубоко уразуметь наставления этой книги и в совершенстве овладеть мастерством, то непременно будешь признан в Поднебесной и обретешь славу.

Вот только следует знать: если в это время и признания в Поднебесной не обрел, и славой не обладаешь в должной мере, то, хоть какой будь искусник, значит, все же являешься ситэ¹, еще не овладевшим истинным цветком. А если [в этом возрасте] не обладать истинным цветком, то после сорока лет дарования померкнут и дальнейшее станет тому свидетельством.

Итак, рост [мастерства] отмечен периодом до тридцати четырех — тридцати пяти лет, после сорока наступает спад.

Повторю и повторю вновь: в этот период нельзя думать, что достиг полного мастерства, пока не получил признания в Поднебесной.

В эту пору подобает быть вдвойне осмотрительным: это время осознания прошлого и время осмысления манеры игры на грядущие годы. Если в тридцать четыре — тридцать пять лет не достичь вершин мастерства, уж потом обрести признание в Поднебесной станет несравненно трудно.

Сорок четыре—сорок пять [лет]

С этого времени необходимо во многом переменить способ [игры] в Но.

К примеру, пускай даже ты признан в Поднебесной и достиг Закона¹ в мастерстве, все же следует заручиться хорошим [исполнителем] ваки-но ситэ². Ведь даже когда мастерство твое не снижается, ты утрачиваешь очарование внешности и способность пробуждать ею восхищение зрителей, ибо уходят силы и годы постепенно начинают клониться к закату.

Не знаю, как редкой красоты человек, но вот человек [просто] приятной наружности, будучи в годах, уже не смотрится в пьесах хитамен-но саругаку³ — это прежде всего. Так что отпадает [возможность] исполнять такие пьесы.

Что до тонкого мономанэ, то начиная с этого периода едва ли требуется столь уж прибегать к нему. В целом лучше выбирать [пьесы] присущего тебе стиля, играть легко и покойно, без [видимого] усилия. Лучше позволить ваки-но ситэ нести свой цветок⁴, а самому исполнять намного меньшее число пьес, чем играет собрат [ваки-но ситэ].

Так, даже в случае, когда не располагаешь [исполнителем] ваки-но ситэ, выступать в пьесе, которая требует многообразно полного приложения телесных усилий⁵, вовсе не следует. Что тут ни делай — в глазах зрителей цветка не родится.

Но коли до этого возраста хранишь в себе цветок неутраченный, он-то и есть цветок истинный. И уж тот ситэ, что на подступах к пятидесяти годам обладает неутраченным цветком, несомненно обретает славу в Поднебесной, еще не достигнув, сорока лет.

И вот: даже ситэ, получивший признание в Поднебесной, даже мастер подобной меры — поскольку явственно знает собственные свои [физические] возможности — все более пестует ваки-но ситэ и не исполняет пьес, которые требуют ловкости и выносливости и в которых могут быть замечены его затруднения. Вот и выходит: тот, кто знает собственную плоть, является мудрым в сердце своем.

За пятьдесят [лет]

С этого времени, в общем, едва ли есть иной способ [игры], кроме способа недействия¹. Недаром говорят: «В старости и единорог хуже осла»².

И все же: коли являешь собою поистине мудрого мастера, цветок сохраняется в тебе, пусть даже ты теряешь [способность исполнять] многие и многие пьесы, и — так или иначе — умаляется число того, что достойно в тебе любования.

[Вспоминаю] о покойном отце. Он умер в 52 года в девятнадцатый день пятой луны. В четвертый день этой луны он исполнил хораку³ перед святилищем Сэнгэн, что в провинции Су-руга⁴. Представление того дня было по-особенному прекрасным, и зрители — высокие и низкие — все в один голос возносили ему хвалу.

Как раз около того времени он передал новичку⁵ многие пьесы. И хотя легких пьес становилось [для него] все меньше, их он тоже умел расцветить, и оттого его цветок виделся еще более превосходным.

Поскольку [отец] обладал воистину мудрым цветком, талант его не иссякал — так, случается, не опадают цветы и с одряхлевшего дерева, почти лишённого веток и листьев.

Таково бывшее перед моими глазами свидетельство цветка, что хранился и в старом теле.

Вот в чем состоят занятия, сообразные течению лет.

Часть вторая. НАСТАВЛЕНИЯ О МОНОМАНЭ

Все многообразие мономанэ описанию не поддается.

При всем том следует совершенно, истинно прикинуть к познанию этого многообразия, ибо мономанэ является сердцевинной¹ нашего пути.

В целом надобно знать, что изначальное намерение [в искусстве мономанэ] состоит в том, чтобы подражать хорошо, никакой предмет не оставляя [без внимания]. Но сверх того следует познать «сильное — слабое»², сообразно предмету [подражания].

Прежде всего непосильно трудно передать высочайший облик императора, министра, внешность аристократа или поведение самурая, ибо нам, [низкостоящим], сие [положение] не дано. Приложив, однако, все свои способности, необходимо изучать их речь, приобретать [нужные] манеры и прислушиваться к суждениям высокой публики. Более того: [подражание] облику высоких нужно по возможности полно уподобить действиям, воспевающим цветы и птиц, ветер и луну³.

Когда ж доходит до подражания крестьянину и селянину, то нет нужды походить на него совершенно в грубых его манерах. И напротив: разве не достойны прямого подражания манеры дровосека, косаря, угольщика и солевара, ежели они могут сделаться изящными в игре⁴.

Что до людей еще более низких занятий, чем эти, то уподобляться им вовсе не следует. Такое не должно предстать взорам высших. А коли увидят они подобное [зрелище], то, будучи слишком вульгарным, оно не составит для них никакого интереса⁵.

Все эти различия следует запечатлеть в душе очень глубоко.

Женщина

Женское обличье¹ есть предмет обыкновенно приличный заботам молодого ситэ. При всем том оно—весьма трудно².

Прежде всего, когда одеяние³ ужасно, [зрителям] решительно не на чем остановить взор. При подражании, к примеру, [придворным дамам] него и кои⁴— ибо не случается нам видеть их высокий облик и поведение — надо хорошенько расспросить [знающих людей]. Следует разузнать о манере ношения кину и хакама⁵, так как ни в чем невозможно здесь своеволие. Обличье же обыкновенных, мирских женщин — поскольку нам привычно их видеть — поистине легко передать. Тут в большинстве случаев надевается платье косодэ⁶ — только и всего. Что до обличья женщины в танцах кусэмаи или сирабёси⁷, а также в облике безумной, то лучше держать в руках [предметы] — будь то веер, будь то кадзаси⁸, — совсем, совершенно расслабленно, как бы и не полагая держать их вовсе.

Платья кину и хакама, как и все другие одежды, должны быть столь длинными, чтобы были закрыты ступни.

Надо выпрямить спину и не сгибать ноги в коленях. Всей фигуре надобно сделаться грациозной.

Если нести голову очень высоко, вся наружность производит дурное впечатление. А ежели голову понурить — плох облик со спины. К тому же, когда посадка головы тверда, на женщину не походишь.

Хорошо надеть кимоно с предлинными рукавами, такими, чтобы даже кончики пальцев не были видны. Пояс оби⁹ лучше повязывать совсем слабо.

Забота об одеянии из того следует, что оно помогает чудесно передать обличье [женщины].

И хотя в любом виде подражания, если одеяние скверно, это подражание никак не назовешь прекрасным, но все же именно в женском обличье посредством одеяния создаешь основу [образа].

Старик

Подражание старику — сокровенное¹ на нашем пути. Оно является самым трудным, ибо [здесь] степень мастерства [лицедея] легко обнаруживает себя перед зрителями.

Обыкновенно даже среди ситэ, что достигли высокого уровня мастерства, есть много людей, которые не способны передать старческий облик. Когда, к примеру, [ситэ] искусно уподобляется старикам таких ремесел, как дровосек или солевар»; тотчас назвать его мастером будет суждением

ошибочным.

Тебе едва ли подходит — если не являешься человеком, умудренным [опытом], — облик [аристократического] старца в [головных уборах] кабури, наоси или эбоси и в [одеянии] каригину². [Эта роль] не может подходить тебе, если по мере занятий не приходишь к [новым] достижениям, не поднимаешься по ступеням мастерства.

К тому же, когда нет цветка, то нет и чарующего [в игре]. Если согнуть спину и колени да сгорбиться, то утратишь цветок и будешь выглядеть [исполнителем] в «старой манере»³, хотя в общем-то наружность и поведение старика якобы и должны быть старческими. Но во всем этом будет мало привлекательного. Тут только и надо, что держаться очень прямо и быть мягким в движениях.

И особенно трудной из трудных является манера исполнения танцев стариков. Надо тщательно им обучаться, поставив себе задание⁴: сохранивши цветок, показать преклонный возраст. И это будет прямо подобно цветку, который распустился на старом дереве.

Открытое лицо¹

И этот вид подражания труден. В общем то ты и есть изначально просто человек, и потому этот вид мономанэ должен бы быть легким. Удивительно, однако, что с открытым лицом не смотрит тот, кто не поднимается по ступеням мастерства².

Во-первых, тут, в сущности, [по облику] неизбежно подражать в согласии с тем или иным характером [персонажа]. А что до выражения лица, то принцип уподобления [при этом] отсутствует, что [нередко] понимают как выставление обыкновенной своей физиономии со всей сменой настроений, [ей свойственной]. Становишься человеком, на которого совершенно невозможно смотреть.

Походить надобно на самое вещь поведением и стилем [игры]. Ну а выражение лица — его следует хранить неизменно простым³, тебе самому свойственным, никак и никоим образом не переменив его.

Одержимый

Это искусство — самое интересное в нашем ремесле.

Есть множество видов [подражания] одержимым, потому мастер, умудренный в одном этом искусстве, способен одолеть и все десять направлений¹.

Но повторю и повторю вновь: это такое занятие, при котором необходимо вхождение в кан².

Вообще же разнообразные [роли] одержимых — такие, как [роли] безумных, преследуемых гневом богов и будд либо укорами живой или умершей души, — будут легки, если изучить внешние проявления подобной одержимости: тогда есть из чего исходить.

Самым трудным является [подражание] одержимым, у которых помутился рассудок из-за разлуки с родителями, в поисках потерянного ребенка, в мыслях о том, что муж оставил или оттого, что спешил к жене, но нашел ее уже умершей³. Даже чудесный актер не коснется чувств зрителей, если не различит в душе все эти виды одержимости и покажет просто безумие как таковое.

Что до одержимости навязчивой идеей, то произведешь впечатление и чарующие моменты для любования [твоей игрой] возникнут наверно, коли изобразить одержимость, непременно положив в основу [подражания] внешний признак навязчивости идеи, обратив в цветок само состояние одержимости и вложив [в игру] сердце. Следует знать, что являешь собою несравненного мастера, если можешь заставить людей заплакать благодаря такой вот силе [игры] и таланту.

Надо весьма хорошо обдумать все это и различать в сердечной глубине.

Общее об одеянии одержимых: нет сомнения — одеться подобает так, чтобы быть под стать [характеру персонажа]. Исходя, однако, всего более из [факта] одержимости [героя], необходимо — в зависимости от случая — одеться в чем-то «цветисто»⁴. Можно воткнуть в парик цветок сезона.

И еще скажу: пусть [исполнение этих ролей] тоже основано на подражании, есть вещи, которые нужно познать [и здесь]. Считается, что подражание одержимому — это неистовое поведение, причиной которого служит вселение [в человека] злого безумливого духа. Нет, однако, ничего хуже, коли безумию женщины дается, например, сила одержимости мстительного духа погибшего

воина или оборотня. Если одержимость злым духом положить в основу [женского образа], тогда в поведении проявится гневливость, и это не понравится зрителям. Если же исходить из женственности облика, то пропадут причины считать женщину одержимой. Подобным же образом необходимо, понимать, что одержимый мужчина не наделяется чертами женской или какой-либо иной одержимости.

Воистину суть состоит в том, что пьесу, [где не сделано таких различий], не играют. Ибо со стороны писавшего ее не сделано ни оценки, ни выбора. И едва ли случится, чтоб опытный в нашем деле переписчик⁵ мог допустить такие вот неподходящие вещи.

Секрет в том, что нужно уметь задаться коаном обо всем.

И еще. [Роль] одержимого, которая исполняется с открытым лицом [без маски], не будет удаваться в полной мере, покуда не постигнешь вершин мастерства. Если не сообщить безумного выражения своему лицу — не будешь походить на безумного, А если, по неимению глубокого опыта⁶, будешь менять выражение лица — на тебя невозможно будет смотреть. Здесь уже можно говорить о глубинах мастерства в искусстве мономанэ. Новичку следует принять это во внимание на важном представлении саругаку. Огромные трудности подражания «открытое лицо» и огромные трудности подражания «одержимый» — соединить особенности этих двух видов подражания в единое целое и обратить в цветок интересные черты [подобной роли] — до какой же степени это сложно! Тут необходимо иметь весьма хорошую выучку.

Монах

Эти роли, встречаясь на нашем пути, встречаются редко, и поэтому нет надобности столь уж заниматься ими.

Вообще же при подражании величественным создё наряду с сога¹ необходимо усвоить высоту их духа, непременно положив в основу [исполнения] торжественные и могучие движения.

Изображая монахов более низких санов, что отрешились от мира и стали подвижниками буддизма, главное — во что бы то ни стало суметь изобразить облик и поведение, говорящие об их глубокой погруженности в Учение, ибо это люди, которые смыслом своей жизни поставили религиозное нищенство и странничество.

Но, по правде сказать, [и тут] могут выпасть хлопоты сверх ожидаемых — всё зависит от содержания пьесы².

Дух воина¹

Это также один из видов мономанэ.

Если даже чудесно играть, чарующие моменты редки [в такой роли], и потому едва ли стоит столь уж прибегать к ней.

Вот только когда деяния именитых людей из [домов] Гэм-пэй² и им подобных обрисованы в духе утонченном да сама пьеса хороша — это значительно привлекательней чего бы то ни было. Хорошо, коли пьеса содержит в себе нечто особенно блистательное.

Изображение неистовства героя [воина], случается, перерастает в поведение демона, если при всяком случае передавать его. А то бывает — переходит в танцевальную манеру. Действия же слегка в танцевальной манере хороши, когда звучит мелодия в духе кусэмаи.

Костюм украшается луком и колчаном со стрелами, которые несут за спиной, а также длинным мечом, который держат в руках. С пристрастием расспрашивая о манере ношения и пользования оружием, следует потрудиться над [овладением] основами этого искусства.

Собрав ум свой воедино, надобно так внутренне настроиться, чтобы не предаваться движениям, присущим демонам, не переходить на [чисто] танцевальную манеру³.

Божество

Подражание божеству по стилю своему в общем-то то же, что и подражание демону. В облике божества запечатлено нечто грозное, и потому обращение к стилю демоническому — в согласии с характером божества — не покажется нарочитым.

Правда, [божество и демон] имеют совершенно разнящиеся сущности. Для божества хороши движения в танцевальной манере; для демона способ [игры] в танцевальной манере не подходит вовсе.

Роль божества следует исполнять, одевшись как можно более подобающе для его облика: надо разодеться пышно и привести в безупречный порядок костюм. Ибо божества высоки духом, и, кроме как переодетыми¹ для выхода [на сцену], не дано видеть тех, кто именуется божеством.

Демон

Этот вид мономанэ является особой принадлежностью [трупп] Ямато¹, Многотруден.

Вообще говоря, легки [роли] демонов, что объаты мстительным порывом или пылают злобой, ибо есть интересные приемы [исполнения этих ролей]. Есть, к примеру, интересный прием для изображения момента, когда демон набрасывается на ненавистного недруга: тонко разрабатываются движения рук и ног и выделяются [энергичные] движения головы в длинноволосом парике².

Облик же настоящих демонов из преисподней, если точно подражать, не содержит в себе ничего чарующего; он только пугает. И поистине редко найдется человек, исполняющий интересно такую роль, ибо искусство это слишком трудно!

Прежде всего сущность демона должна предстать сильной и ужасной. А сильное и ужасное с существом очаровательного разнится. Вот и выходит, что подражание демону содержит в себе великие трудности.

Прилежней подражать — явится более причин к исчезновению чарующего [в игре]. Ужасное есть существо демона. Суть-же ужасного отлична от очаровательного, как черное от белого. И потому разве не назовешь непревзойденно совершенным³ того, в чьем исполнении роль демона обладает притягательной [силой]?

При всем том лицедей, прекрасно играющий лишь одних демонов, является человеком, который не имеет ни малейшего знания о цветке.

Да и демон в исполнении молодого ситэ, хоть и смотрится при хорошей игре, все же совершенно лишен привлекательности.

И нет ли причин к тому, чтобы в человеке, хорошо играющем одних только демонов, исчезло всякое очарование?

[Все это] следует глубоко познать.

И вот, когда задаешься заданием⁴ [назвать суть] чарующего в демоне, его уподобляешь [образу]: на отвесной скале распустились цветы⁵.

Китайская пьеса

Этот вид мономанэ в общем-то особого рода, потому нет и точного образца, которому необходимо следовать в занятиях.

Просто самое важное здесь — одеяние. Маску надобно надеть с чертами лица, отличными от наших, хотя [китайцы] и принадлежат к тому же человеческому типу, что и мы. Надо располагать стилем [игры] в целом как бы непривычным¹.

Этот вид мономанэ подходит [только] опытному ситэ.

Если не одеться на китайский лад, то просто не будет другого способа [изобразить китайца]. Дело в том, что и пение и игра в так называемой китайской манере, сколь ни старайся передать их истинно, совершенно неинтересны по стилю, а потому довольно будет найти лишь одну черточку, [говорящую о китайском происхождении персонажа]. Такая, я назову, странная манера [игры], являясь [по видимости] пустяком, составляет, однако, коан, который объемлет все виды мономанэ¹.

Не годится всякую пьесу представлять [на сцене] одними намеками. Нет, однако же, необходимости и во всецелой схожести с китайской манерой. Так вот, если в привычных танцах и движениях немного переменить стиль [их исполнения] и чем-либо одним сделаться похожим на китайца в глазах зрителей — в этом и будет состоять подражание оному.

Таковы общие наставления о мономанэ. Другое, тонкости, не поддаются описанию. Но человек, весьма хорошо постигнувший эти общие наставления, естественным путем проникнет сердцем и в тонкости².

Часть третья. БЕСЕДЫ

Вопрос. Что же это такое: предчувствование еще до начала [спектакля] саругаку успеха или неуспеха его при одном только взгляде в сторону зрителей, стекшихся в этот день [на спектакль]?

Ответ. Дело это весьма трудное. Оно непостижимо, если не являешься совершенным в искусстве саругаку.

Прежде всего имеются ясные приметы, благодаря которым при одном взгляде на собравшихся в некий день зрителей видно, хорошо или дурно пройдет представление. Изъяснить это трудно. И все же общие соображения таковы.

На [представление] саругаку, что устраивается, к примеру, во время храмовых богослужений или в высоком присутствии знатных особ, собираются толпы народа, и, [занимая места], зрители никак не затихают. При таких обстоятельствах надо появляться [на сцене], улучив тот самый миг, когда начинает становиться все тише и тише, когда зрители начинают с нетерпением ожидать саругаку, когда сердца всех людей сливаются в одном желании и взоры все чаще обращаются в сторону гакуя¹. И [вот, появившись], если сразу возвысить голос, произнося иссэй², зрители тут же погрузятся в настроение минуты, сердца всех людей вступят в согласие с игрою ситэ, и ежели будешь проникновенен, то, что бы ни случилось, саругаку в этот день уже пройдет прекрасно.

Если, однако же, высокое присутствие знатных является причиной [устроительства] саругаку³, то, даже когда им случится прийти рано, невозможно не начать тотчас. В этом случае публика еще не успокоилась: кто-то опаздывает, происходит беспорядочное передвижение народа, сердца множества людей пока не настроились на [лицезрение] Но. Потому глубокое внимание не может возникнуть [у зрителей], если к тому не приложить труда.

И вот в пьесе ваки-но Но⁴, что будет разыграна в это самое время, необходимо с большим тщанием, нежели обыкновенно, позаботиться и о красочности одеяний, [хоть и будучи одетым в соответствии с характером персонажа пьесы], и голос использовать в полную силу, и ступание производить, несколько более подчеркнуто вышагивая⁵, — весь стиль игры целиком должен стать живым и ярким, с тем чтобы привлечь взоры людей. Все это делается для усмирения зрителей.

Придерживаясь подобного [правила игры], в то же время надо намеренно позаботиться о стиле, отвечающем почтенному вкусу тех знатных особ. Поэтому-то и не случается, чтоб ваки-но Но, разыгранная при таких обстоятельствах, бывала в полной мере прекрасна. Коли, однако, сумеешь прийти по душе знатым — это самое главное⁶.

Но что говорить, нет ничего дурного в случае, когда зрители успокаиваются сразу и сами по себе настраиваются [внимать] проникновенно.

Человек же, не имеющий долгого опыта в нашем ремесле, не способен без труда распознать готовность или неготовность зрителей [к спектаклю] путем умного наблюдения над ними.

И еще скажу⁷. Ночное саругаку сильно отличается [от дневного представления]⁸. Ночью, когда [спектакль] начинается поздно, [у зрителей] неизбежно бывает тихое настроение. Потому интересную пьесу, которая могла бы быть сыграна второй на дневном [представлении], следует разыграть первой во время ночного [саругаку]. Ведь если первая пьеса окажется скучна, то все представление так и пойдет, его невозможно будет выправить. Ночью непременно надобно увлекательно играть прекрасные пьесы.

Ночью, если даже [до начала спектакля] людские голоса оживленны, при [первых] звуках [мелодии] иссэй они тут же стихают.

На дневном представлении хороша заключительная пьеса, на ночном — хороша и самая первая.

Когда ночное [представление] с самого начала вышло скучным, нелегким бывает время исправления [оплошности].

Тайное учение [о мастерстве] гласит: надлежит с самого начала постичь, что состояние гармонии ин-ё рождает полноту⁹ всего сущего.

Дневное настроение [зрителей] пронизано духом ё, [оживлением]. Поэтому решение разыграть пьесу покойно есть проявление духа ин, [утишения]. Явление духа инь момент присутствия духа ё и есть существо гармонии ин-ё. Это является началом полноты, благодаря которой представление проходит успешно. В этой полноте состоит сущность того, в чем [всегда] видится оча-

рование.

Ночь, напротив, являет собою ин, и поэтому если сразу и непременно очень живо исполнить прекрасную пьесу, то сердца, людей, расцветая, обретут дух ё. Такова полнота, при которой дух ночи ин умеряется духом ё [представления].

Когда же в настроении ё привносится дух ё, а в настроение ин привносится дух ин, то состояние гармонии не рождается и нет полноты. А без нее ни в чем не может быть очарования.

И еще. Бывает, что и в дневное время — это зависит от случая — зрители почему-то выглядят притихшими и печальными. Тогда необходимо играть не приглушенно, а с одушевлением, понимая, что это время ин. И хотя днем подобным вот образом временами случается, что [у зрителей] возникает настроение ин, однако ночью появление настроения ё почти невозможно.

Вот что такое умение видеть зрителей.

[2]

Вопрос. Как должно определить [действие правила] дзё-ха-кю¹⁰ в искусстве Но?

Ответ. Это простое правило. Во всех искусствах¹¹ действует [закон] дзё-ха-кю; он одинаково есть и в саругаку. Его лучше устанавливать, опираясь на стиль и содержание Но.

Прежде всего [беру] ваки-но саругаку. Эта пьеса, имеющая непременно правильный источник [повествования]¹², благородно-покойна и притом лишена мелочей; пение и действия в ней должны быть просты по стилю, но исполнены мягкости и степенности. Главное же — величальные слова¹³. Если даже [сама пьеса] ваки-но саругаку в самом деле чудесна, она не может быть исполнена [на сцене], коли в ней нет величальных слов. Или, к примеру, пусть пьеса несколько плоховата — она едва ли потерпит неудачу [при исполнении], если в ней есть величальные слова. Ибо такова [первая пьеса спектакля, его начало] — дзё.

Когда приходит черед второй и третьей пьесам, нужно исполнить прекрасные Но в своем лучшем стиле¹⁴.

Последняя пьеса¹⁵ должна быть представлена очень энергично, с включением самых разнообразных приемов [игры]. Ибо таково [завершение спектакля] кю.

И еще. [Первую пьесу] ваки-но саругаку второго дня представления лучше исполнить в манере, отличной от той, в какой была разыграна пьеса ваки накануне.

Что касается ваки-саругаку¹⁶, то ее можно исполнить около середины второго дня [представления], пред тем поразмыслив о ее своевременности.

[3]

Вопрос. Каков способ одержать победу на состязаниях саругаку?¹⁷

Ответ. Этот вопрос очень важен.

Во-первых, надо располагать изрядным числом пьес [собственного сочинения]; выбрать из них по содержанию отличные от пьес соперника и выступить в ином стиле, [чем соперник]. Как раз это разумел я, когда говорил во Вступлении: «Хоть сколько-нибудь занимайся поэтическим искусством»¹⁸.

Когда автор такой-то пьесы [не ты сам], но кто-то другой, ты не сумеешь — хоть какой будь искусник — исполнить ее прямо согласно со свойствами своей души. Когда же имеешь собственное сочинение, то и слова и действия в нем находятся в полном согласии с твоим воображением.

Так или иначе, сочинительство саругаку не может составить труда для того, кто умеет играть их и обладает поэтическим даром. Эта [способность к сочинительству] есть жизнь нашего пути.

Потому лицедей даже очень высокого мастерства, но не имеющий пьес собственного сочинения, все равно что воин хоть и богатырской силы «один против тысячи», но явившийся на поле брани безоружным.

На состязаниях выявляется существо твоих достижений¹⁹. Если соперник сыграл яркую и красочную пьесу, то должно переменить обстановку и исполнить тихую пьесу с трогающим душу завершающим моментом²⁰. Если так поступать, то есть играть пьесу, противоположную [по содержанию] пьесе соперника, то не случится потерпеть явного поражения, даже когда саругаку соперничающей стороны и весьма хороша. А если вдобавок [сам] спектакль прошел прекрасно, то может быть одержана несомненная победа.

Поэтому-то и существует различие пьесы высокого, среднего, низкого достоинства для

каждого отдельного представления²¹. Прекрасной можно назвать ту пьесу, что имеет верный источник [повествования], чудесна и, неся в себе югэн, обладает притягательной силой. Первое место следует отвести именно [такой вот] прекрасной пьесе, которая при этом хорошо исполнена и пришлась к случаю. Второе место можно отдать пьесе, которая хоть и не столь хороша, но все же верна источнику, не имеет явственных изъянов, хорошо сыграна и опять же к случаю. На третье место можно поставить пьесу, что являет собою поддельное Но, в которой, однако, неудачные места повествования тщательно выправлены игрой — [исполнитель] лег костыми и разыграл ее прекрасно.

[4]

Вопрос. Об этом же, [о состязаниях], есть [один] недоуменный вопрос. На состязаниях случается, что новоиспеченный ей тэ одерживает победу над опытным, да еще знаменитым исполнителем. Это-то и создает недоумение.

Ответ. Здесь все дело во временном цветке, которым обладают до тридцати лет и о котором я говорил прежде²². Если старый ситэ уж утратил цветок, то в пору своего физического увядания он может быть повержен дивным цветком [молодости]²³.

Истинный ценитель [саругаку] способен видеть [источник превосходства молодого ситэ]. В таком случае, может быть, это состязаются мнения [зрителей], наделенных зрением или неспособных видеть?

Однако существует причина²⁴, [дающая успех молодому ситэ]. Ибо, как бы свеж ни был цветок его, ему не удастся одолеть такого ситэ, который и после пятидесяти лет цветка своего не утратил. Ведь терпит-то поражение мастер средней руки²⁵, и только потому, что навсегда утратил цветок.

Сколь бы роскошно ни было б дерево, заглядеться на него невозможно, если оно еще не зацвело. И пускай то будет простая сакура — мы непременно залюбуемся ею в пору, когда расцветут все разом ее первые цветочки. Когда приходят на ум подобные образы, постигаешь причину победы в состязаниях временного цветка.

И потому, наконец, непоправимая ошибка старого ситэ — уповать лишь на былую славу, даже не сознавая того, что один только цветок является источником жизни нашего искусства, что цветка можно лишиться.

Тот, кто овладел всем числом мономанэ²⁶, но не ведает о бытии цветка, подобен человеку, что собирает растения, когда они еще не зацвели.

У всех деревьев, у тысяч трав неповторима окраска цветов, но существо их, которое зрим как их очарование²⁷, едино, и это — само цветение.

Что до ситэ, который освоил малое число мономанэ, но глубоко постиг их цветок, то слава его будет долговечной. И [никем не видимым] цветам в деревенской глуши или сливе в зарослях, расцветшим и благоухающим напрасно, уподобляется тот, кто всею душою убежден, что постигнул цветок совершенно, однако же не задается мыслью, как побудить зрителей разглядеть его.

И еще. Мы [многих] называем одинаковым [словом] мастер, но все мастера стоят на разных ступенях [совершенства]. Так, ситэ, который являет собою весьма искусного мастера и знаменитость и при этом не задается коаном о цветке, не сохранит цветок до конца своих дней, хоть мастером слыть и будет. Мастер же, достигший пределов в коане [о цветке], не утратит цветок — пусть даже убудут его физические возможности.

Только когда сберегается цветок, на всю жизнь сохраняется чарующая сила [нашего искусства]. А потому невозможно, чтобы даже очень молодой, [прекрасный] ситэ смог одержать победу над тем, в ком жив истинный цветок.

[5]

Вопрос. Считают, что у каждого [исполнителя] есть своя сильная сторона²⁸, и случается, что даже совсем слабый ситэ в чем-то одном превосходит мастера. Мастер не перенимает это лучшее умение [слабого], потому что не способен воспринять, или не делает этого, ибо такое делать непозволительно?

Ответ. Сильные стороны [человека], похоже, находят проявление во всяком деле; это данное от рождения свойство высоты духа²⁹.

[В Нашем искусстве] случается, что, находясь на превосходной ступени [мастерства], не можешь подняться до лучших умений слабого ситэ. Сия мысль [верна], однако лишь по отношению к обыкновенному мастеру. Мастер, что поистине полно познал свои способности и [волевой поиск] куфу³⁰, умеет делать все. И только потому, что и среди десяти тысяч не сыщется хоть один ситэ, всецело постигнувший Но и куфу, почти нет людей, владеющих сильными сторонами слабого актера.

Нет их оттого, что, не имея расположения к [поиску] куфу, имеют кичливое сердце.

Ведь и в мастере могут быть дурные черты, а у слабого непременно найдется нечто прекрасное. Нет, однако, людей, способных истинно видеть это. Да и сам ситэ того не сознает. Мастер полагается на [уже завоеванную] славу и не ведает о своих недостатках, сокрытых его именем совершенного. Плохой же ситэ, изначально не владея способностью к [волевому поиску] куфу, не знает свои недостатки, а потому не замечает, что он является невольным обладателем достоинств.

Выходит: равно и мастер и неумелый должны расспрашивать людей³¹. Все это может уразуметь тот, кто всеполно постигнул

Сколь бы Неловок ни был слабый ситэ, коли он владеет хорошими приемами [игры], их должен изучить и мастер. Это лучший способ [обретения мастерства].

А если надменно решаешь, что нет нужды подражать тому, кто неискусен в сравнении с тобою,— пусть даже узришь в нем нечто прекрасное,— то, оказавшись во власти такого душевного состояния, едва ли познаешь и собственные плохости. Таково именно сердце несовершенного.

И еще. Если неумелый сможет узреть недостатки мастера и подумает: «Даже будучи мастером допускают оплошности! Неисчислимы должны быть мои огрехи, ибо я-то новичок!» — и если, страшась этой мысли, он обратится с расспросами к людям, станет пребывать в [поиске] куфу, все более и более погружаясь в занятия, его мастерство стремительно пойдет вверх.

Когда же такого не происходит, когда кичливо считаешь:

«Уж я в таком-то обличье³² никогда не допускаю оплошностей», то являешь собою ситэ, который на самом деле не сознает даже прекрасного в себе. А не зная своих добрых качеств, и недостатки можно принять за достоинства. Тут уж мастерство не возрастет с годами. Таково именно сердце неумелого.

Потому, если высокомерен мастер, и его искусство падает. Стоит ли говорить о нелепом высокомерии слабого исполнителя!

Задавшись [нужным] коаном, следует глубоко размышлять [об этом].

Необходимо упражняться в [поиске] куфу, [сосредоточившись на мысли]: мастер — образец для неумелого, неумелый — образец для мастера³³.

Принцип непревзойденно совершенного³⁴ — это взять добрые черты у неумелого и вложить их в свое искусство мастера. Даже в лицезрении дурных сторон человека для нас уже заключен урок. Что же говорить о прекрасном!

Все сказанное здесь заключено в словах: «Укрепляйся в занятиях; надмение непозволительно».³⁵

[6]

Вопрос. Как познать различия в ступенях³⁶ мастерства?

Ответ. Их легко видят глаза знатока. В общем-то движение вверх по [ступеням] кураи — это постепенное накопление мастерства; удивительно, однако, что и среди всего лишь десяти летних исполнителей встречаются обладатели стиля, в котором кураи самую природою высоко вознесено.

Правда, напрасным [даром] оказывается природный талант тех, кто не предается занятиям. Обыкновенно же кураи обретается путем длительных, долголетних упражнений.

И еще. Врожденное кураи называют [также] словом Чтакэ³⁷.

Когда говорят каса — это иная вещь. Но многие люди думают, что такэ и каса одно и то же.

То, что именуют словом каса, носит формы величавые и могучие. Скажу также: каса на все простирается.

Кураи и такэ отличны [от каса]. К примеру, обладание природным югэн — это и есть кураи. А не обладающий югэн исполнитель может иметь при этом такэ. Это будет такэ без югэн.

И вот еще о чем надо поразмыслить начинающему. Намерение достичь кураи через упражнения окажется совершенно невыполнимым. Кураи так и останется недостижимым; вдобавок уй-

дет и то [мастерство], что обретено было в занятиях. Выходит, что кураи как такэ³⁸ есть полученный от рождения [дар] и благоприобрести его, как правило, бывает невозможно.

И все же кураи может невольно появиться, если после долгих летупорных упражнений «сойдет грязь»³⁹. Упражнение же — это совершенное овладение такими разнообразными формами [игры], как пение, танец, движение⁴⁰, мономанэ.

Глубоко погружаясь в коан, размышляешь: уж не является ли югэн-но кураи врожденным [даром]; и разве такэ-тару ку-раи⁴¹ не обретается в длительных упражнениях?

Надо неотступно держать [этот] коан в сердечной глубине.

[7]

Вопрос. А что такое игра, согласная со [звучащим] словом⁴²?

Ответ. Она является результатом тонких упражнений⁴³. Таково всякое движение в [искусстве] Но. Если говорить об осанке и поведении, то и они должны отвечать [содержанию пьесы].

Так, надо играть, позаботившись о том, чтоб действия опирались на произносимое слово. Когда скажешь «миру», покажи, что глядишь на предмет; при словах сасу и хику сделай указующий жест рукою; когда скажешь кикю или отосуру, то напряги слух⁴⁴. Если всякое действие сообщуешь с текстом, движения обретают естественность.

Первое [умение] — это владеть торсом⁴⁵, второе — руками и третье [умение] — это владеть ногами. Манеру игры подобает обдумывать, исходя из мелодии и ее настроения. Все это не поддается описанию. Такие вещи хорошо усваивать во время занятий, [перенимая их] прямо как видишь.

Ежели путем упражнений достигнуть совершенства в том, чтоб игра отвечала тексту, — пение и движение станут нераздельны⁴⁶. И наконец, состояние мудрого постижения [мастерства] есть вместе и то, что называют нераздельностью пения и движения. Когда говорят [об исполнителе] «зрелый», разумеют все ту же [нераздельность пения и движения]. Это [единство] сокровенно.

Непревзойденным и лучшим мастером является человек, что достиг высокой искусности, при которой доведены до степени нераздельности пение и движение, эти две изначально разные сущности. Такое мастерство — поистине сильное.

Заодно скажу: многие люди судят ошибочно о крепости и немощности⁴⁷. Принимать за крепость отсутствие изящества в искусстве Но, а немощность почитать за югэн — подобные суждения забавны. Есть ситэ, которых сколько ни смотри, [никогда] не проявят [духа] немощного. Они пребывают в силе. Есть ситэ которых сколько ни смотри, всегда прекрасны. Они обладают югэн.

Так вот, человек, вполне постигнувший путь и правило сочетания слов и действий, являет собою всесовершенного ситэ, у которого пение и движение составляют нераздельность и который ясно сознал состояние, крепости и состояние югэн.

[8]

Вопрос. Среди зрителей теперь обыкновенно говорится слово «вянущий»⁴⁸. Что в нем заключено?

Ответ. Истолковать сие письменно совершенно невозможно.

Этот стиль не может быть явлен с очевидностью. Однако, несомненно, есть люди, несущие в себе это самое «вянущее» настроение.

Оно является настроением, что рождается прямо из цветка. Оно недостижимо ни чрез глубокие размышления, ни в упражнениях, ни путем развития манер. Его узнают, когда достигают пределов в [познании] цветка. Поэтому и случается, что человек, который хоть и не усвоил всех видов мономанэ, но пришел к полному совершенству в одном из них, знает и состояние «вянущее».

Так вот, говорить о «вянущем» — значит говорить о чем-то куда более высоком, нежели цветок. Коли нет цветка — тщетно искать «вянущее». [Без цветка] это [другое], это состояние симэритару⁴⁹.

Чарует нас вид увядающего цветка, ничто иное. Ибо что может быть привлекательного в увядающей и не знающей цветения растительности?

Вот и выходит, что глубокое постижение цветка содержит в себе великие трудности. Если ж говорить об [умении], превышающем цветок, о вянущем стиле, — оно во сто крат труднее до того, что и на примере не вразумить.

В старых стихах говорится:
В бамбуковой ограде,
подернутой туманом легким утра,
прекрасны влажные цветы.

Кто мог сказать,
что осень — это вечер?⁵⁰

И еще говорится:

Цветы сердец
людей, живущих в мире,
во власти бренности —
их смутен облик
и изменчив цвет!⁵¹

Такое вот настроение, должно быть, заключает в себе [вянувший цветок].
Задание коан о вянущем настроении надобно решать в сердечной глубине.

[9]

Вопрос. При взгляде на эти наставления⁵² [понимаешь, что, знание цветка в искусстве Но — высшее и лучшее знание, оно — сердцевина, и оно не поддается прямому изучению. Как же возможно постигнуть цветок?]

Ответ. [Цветок] — это состояние, в котором приходишь к предельному познанию внутреннего смысла нашего пути. [Цветок] — это великая трудность⁵³ и таинство; а сказать коротко — весь наш путь и состоит в нем.

О цветке уже многое подробно говорено в наставлениях о занятиях и мономанэ. Временный цветок, цветок голоса, цветок югэн — все эти цветы вырастают из преходящих форм, а потому быстро опадают, хоть и привлекательны в глазах зрителей. В силу непрочности таких цветов коротка в Поднебесной слава [их обладателей].

Вот только у истинного цветка⁵⁴ причины цвести и причины осыпаться лежат прямо в сердце [человека]. Истинный цветок должен быть долговечным. Что же нужно делать, чтоб познать законы такого цветка? В особых устных наставлениях, должно быть, скажу [об этом]⁵⁵.

Только не надо переживать цветок как нечто мудреное. Состояние неутрачиваемого цветка возможно познать после того, как—начиная с семи лет и далее — очень хорошо, чрез сердечную глубину постигнешь все наставления о занятиях, согласных с движением возраста, усвоишь все виды мономанэ, исчерпаешь все умения и достигнешь пределов в [волевом поиске] куфу. Полное проникновение во все это по сути своей и может как раз стать семенем [истинного] цветка. И если замысливаешь знать цветок, сначала познай его семя.

Цветок—это сердце, а семя—это формы⁵⁶.

В старину один человек сказал:

В долине сердца
посеяны рождением
все семена добра,
что дружно всходят
в благодатный дождь.
Спасения плоды
легко вослед рождаются,
когда цветок души
вдруг озарит сияние
внезапного сатори⁵⁷.

Итак, я запечатлел в глубинах памяти переданное мне покойным отцом учение и записал главное, дабы укрепить дом и дать вес [нашему] искусству; я не посягаю вовсе на другие учения, но пишу, презрев мирскую хулу, побуждаемый мыслью о том, чтобы путь не прервался. Я просто хочу оставить для потомков учение своего дома⁵⁸.

Таковы записи «Предания о цветке стиля».

7-й год Оэй⁵⁹, 13-й день 4-й луны Записал дзюгойгэ Саэмон-дайю Хада Мотокиё⁶⁰

Часть четвертая. ПОВЕСТВУЮЩАЯ О БОЖЕСТВЕННЫХ ЦЕРЕМОНИЯХ

Если вести речь о начале саругаку в эру богов¹, то о том времени, когда Великая Богиня Аматэрасу скрылась в небесном гроте и мир погрузился в вечную тьму; и мириады богов, стремясь смягчить сердце Великой Богини, собрались на небесной горе Кагуяма и устроили кагура², а затем перешли к сэино³. И тогда небесная богиня Удзумэ вышла из общего круга, украсила лентой сидэ⁴ ветку сакаки⁵, вскричала, охваченная божественной одержимостью, и возжгла костер на костровище; и, громоподобно топнув, начала петь и танцевать. Ее голос стал приглушенно слышен в небесном гроте, и потому Великая Богиня слегка приотворила его. И Земля снова озарилась светом; и осветились лица богов.

Говорят, что божественные игры тех мгновений и являются началом саругаку.

Многое [об истоках саругаку], должно быть, скажу в [записях] устных наставлений.

Во время богослужения после постройки богачом Сюдацу храма Гион⁶, что на родине Будды, проповедь говорил Сяка-нэрай⁷. Но Дайба⁸, который пришел туда со множеством последователей других путей, устроил танцы с ветками деревьев и листьями бамбука в руках, прикрепив к ним сидэ, так что стало невозможно произносить проповедь. Тогда Будда подал знак глазами [своему ученику Сярихоцу⁹, тот обрел силу Будды и, удалившись к задним дверям храма, ударил в барабан и запел, Талант и ученость Анана¹⁰, ум и находчивость Сярихоцу, красноречие Фуруна¹¹ соединились, и они [втроем] исполнили шестьдесят шесть мономанэ¹². Заслышав звуки флейты и барабана последователи других путей перешли к задним дверям храма и стихли наблюдая игру. А между тем Нэрай досказал свою проповедь.

Так началось наше искусство в далекой заморской стране.

В Японии в правление императора Киммэй¹³, однажды во время разлива реки Хацусэ, что в провинции Ямато, принесло какой-то кувшин с ее верховьев. Один придворный подобрал этот кувшин у священной криптомерии, вблизи ворот святилища Мива. В кувшине оказался младенец. Внешность его была восхитительна, подобна драгоценному камню. Придворный подумал, что сей младенец является небесным существом, и потому сообщил о своей находке во дворец.

В ту же ночь микадо приснился младенец и сказал: «Я воплощение первого императора [из династии] Син Великой Страны¹⁴. Я имею кармическую связь с японскими пределами и вот теперь явился к тебе». Микадо почел событие чудесным и взял младенца во дворец.

По мере возрастания ребенок, превосходил умом мудрецов, в пятнадцать лет возвысился до положения министра и был наречен именем Син. Это и был Кокацу Хада-но, потому что, иероглиф син [по-японски] читается хада.

Во времена малой смуты в Поднебесной император Дзэгу Тайси¹⁵ повелел этому Кокацу исполнить шестьдесят шесть мономанэ, полагаясь на древние примеры эры богов и Будды в Индии. Он сам изготовил ровно 66 масок и тут же передал их Кокацу. Представление было устроено во дворце Сисиндэн императорского двора в Татибана¹⁶, после чего Поднебесная утишилась, в стране воцарилось спокойствие.

Для будущих поколений Дзэгу Тайси изменил написание слова «кагура»: он убрал из первого иероглифа его ключ, и осталась часть иероглифа без ключа. Поскольку оставшаяся часть — это иероглиф летосчисления сару, то и вышло название саругаку, что буквально значит «говорить для услады»¹⁷. Это название появилось с тем, чтобы отличать кагура [от саругаку].

Кокацу находился в услужении у императоров Киммэй, Би-дацу, Ёмэй, Сюсюн, императрицы Суйко и принца-регента Дзэгу Тайси. Он передал свое искусство потомкам, но, поскольку «чудесным образом рожденный не оставляет следа»¹⁸, он сел в челн в заливе Нанива провинции Сэтцу и, отдавшись воле ветра, вышел в Западное море. Он пристал к берегу в заливе Сякуси¹⁹, что в провинции Харима.

Жители залива подобрали челн, и когда заглянули в него, то увидели существо, по облику отличное от человека. Все оказались в полной власти этого существа, и произошло много удивительного. Тогда люди стали поклоняться ему как божеству, и провинция забогатела. Считая

[божество] очень грозным, его нарекли именем Тайкувау Даймёдзин²⁰. И в нынешний век удивительно его чудотворное воздействие. В своих исконных землях он явлен как Бисямон-тэнно²¹. И говорят, во времена, когда Дзёгу Тайси усмирал непокорность [своего вассала] Мориясей Кокацу помог ему своей божественной силой, и Мория был повержен.

Во времена хэйанской столицы, в правление императора Мураками²², сам император изволил посмотреть старинные записи о саругаку-эннэн, сделанные кистью Дзёгу Тайси, в которых говорилось, что «саругаку берет начало в эру богов и на родине Будды, распространилось потом в Гэсси²³, Китае и Японии; обладая острым и блестящим словом, саругаку восхваляет Будду и хранит верность первооснове учения тэмпорин²⁴, отводит злые стихии и несет с собою благоденствие и счастье. Если исполнять саругаку-маи²⁵, то утверждается мир в стране, вселяется покой в людей, продлевается жизнь». Опираясь на записи Тайси, император Мураками веровал, что представление саругаку — это молитва о мире в Поднебесной.

В те времена жил Удзиясу Хадано²⁶, потомок Кокацу Ха-дано, воспринявший у него искусство саругаку. Он исполнял 66 саругаку во дворце Сисиндэн. В то время жил также некто, нареченный Ки-но Го-но ками²⁷, и был он человеком с талантом и умом. Этому Удзиясу он доводился зятем, и они нередко исполняли саругаку совместно.

И вот потом уже, по невозможности отслужить в один день все 66 пьес, они выбрали из них и определили к исполнению такие три: Инацуми-но Окина [в маске Окина], Ёнацуми-но Окина [из трех саругаку] и Тити-но дзё. [Действо] Сики сам-бан²⁸ нынешних времен из них и состоит. Исполняя три эти пьесы, создают образ трех тел Нёрай: хоцу-по-о²⁹. Устные наставления о Сики самбан, должно быть, запишу особо.

От Удзиясу Хадано до [нынешнего] Мицутаро Компару сменилось двадцать девять долгих поколений. Этот последний имеет цех Энманъи-но дза в провинции Ямато. В их доме со времен Удзиясу передаются из поколения в поколение три вещи:

маска демона, вырезанная Сётоку Тайси, изображение божества святилища Касуга и мощи Будды.

В наше время, когда отправляется [священный обряд] Юимаэ³⁰ в храме Кофукудзи южной столицы³¹, в зале для проповедей идет богослужение, и в тот же час в трапезной исполняются маи-эннэн. Так умягчают последователей других путей и умеряют злые стихии. В это же время перед трапезной читается сутра Юима. Таков старинный обычай храма Гион.

Замечу кстати, что богослужения в Касуга и Кофукудзи провинции Ямато, что проводятся во второй день второй луны и в пятый день той же луны, означают начало постоянных на протяжении года богослужений в Миядэра³² с участием четырех цехов саругаку. Это молитвы о великом мире в Поднебесной.

Вот четыре цеха саругаку, что вместе сопровождают богослужения в святилище Касуга провинции Ямато-оби, Юдзаки, Сакадо, Энманъи³³.

А вот три цеха саругаку, которые вместе отправляют богослужения в святилище Хиэ провинции Гасю-Ямасина, Симосака, Хиэ³⁴. В святилище Исэ есть два цеха сюси³⁵

Три цеха саругаку служат в храме Хоссёдзи³⁶ во время новогодних молитвословий: Синдза [из Каваути], Хондза [из Тамба], Ходзёдзидза³⁷ [из Сэтцу].

Эти же три цеха сопровождают вместе богослужения в святилищах Камо и Сумиёси³⁸.

ти же три цеха сопровождают вместе богослужения в святилищах Камо и Сумиёси³⁸.

и же три цеха сопровождают вместе богослужения в святилищах Камо и Сумиёси³⁸.

же три цеха сопровождают вместе богослужения в святилищах Камо и Сумиёси³⁸.

же три цеха сопровождают вместе богослужения в святилищах Камо и Сумиёси³⁸.

е три цеха сопровождают вместе богослужения в святилищах Камо и Сумиёси³⁸.

три цеха сопровождают вместе богослужения в святилищах Камо и Сумиёси³⁸.

три цеха сопровождают вместе богослужения в святилищах Камо и Сумиёси³⁸.

ри цеха сопровождают вместе богослужения в святилищах Камо и Сумиёси³⁸.

и цеха сопровождают вместе богослужения в святилищах Камо и Сумиёси³⁸.

цеха сопровождают вместе богослужения в святилищах Камо и Сумиёси³⁸.

цеха сопровождают вместе богослужения в святилищах Камо и Сумиёси³⁸.

мо и Сумиёси³⁸.
о и Сумиёси³⁸.
и Сумиёси³⁸.
и Сумиёси³⁸.
Сумиёси³⁸.
Сумиёси³⁸.
умиёси³⁸.
миёси³⁸.
иёси³⁸.
ёси³⁸.
си³⁸.
и³⁸.

Часть пятая. О СОКРОВЕННЫХ ПРИНЦИПАХ

Итак, эти записи «Предания о цветке стиля» чуждаются всякого постороннего взгляда; они заносятся на бумагу для потомков как учение нашего дома. Так обыкновенно говорится, и все же истинное мое побуждение [сделать эти записи] связано с непрестанной горькой мыслью о том, что уж не настала ли теперь пора ненужности нашего пути. Ибо когда ныне смотрю на своих собратьев по искусству, то [вижу], как они беспечны к занятиям, как «бесконечно вступают на иные пути и купаются во временной славе, которая появляется всего-то в случайную минуту успеха в результате признания на каком-нибудь одном представлении. Забыв истоки, они утрачивают течение¹.

Между тем, если возлюбить путь и почитать искусство не самолюбиво², невозможно не достичь его добродетелей³.

Принято говорить, что особенно наше искусство держится своей традиции. И однако же, когда имеешь манеру [игры], рожденную из твоих собственных возможностей, то такое [мастерство] — неизреченно. Обретение подобного стиля есть цветок, в который посвящают чрез сердце в сердце⁴, и потому я называю [эти записи] «Предание о цветке стиля»⁵.

Наше искусство, вообще-то говоря, различается по стилю и в провинции Васю, и в провинции Гасю⁶. В провинции Гасю вознесена область югэн, мономанэ поставлено вослед, и в самой основе всего лежит изысканная манера⁷ исполнения. В провинции Васю превыше всего ставят мономанэ. Исчерпывая [постепенно] все число мономанэ⁸, между тем становятся и обладателями стиля югэн.

При всем том истинный мастер всяким стилем владеет; у него не может быть упущений. Того же, кто играет только одно направленно, поистине не назовешь совершенным.

При этом повелось думать, что в основу стиля [нашей] провинции Васю положены искусство мономанэ и словесная острота пьесы⁹, да еще благородная манера ношения одежд и могучее движение¹⁰. Эти вещи почитаются нашими особенным чертами, и все заботы наши бывают обращены к одному их развитию. И все же не сокрылось от мира то, что покойный отец достиг хвалы и высокой славы в Поднебесной, когда расцвете своей известности исполнил пьесы «Но о танцующей Сидзуке» и «Безумная женщина у большой статуи Будды в Сага»¹¹, ибо показал в них особеннейший, свой лучший стиль. И это был непревзойденный стиль в духе югэн.

И еще. Стиль [искусства] дэнгаку¹² является, несомненно, особым, и потому-то вся публика, всякий и каждый человек склонны думать, что и в суждениях о нем невозможно доходить до сравнения его со стилем саругаку. А между тем слышал я, будто в недалеком прошлом некий Иттю¹³ из цеха Хондза, что прослыл умудреннейшим на поприще дэнгаку, среди всех подражаний, весьма хорошо им усвояемых, овладел всеми [нашими] стилями подражаний демонам и богам и грозным обличьям. По этой причине покойный отец и вправду часто говаривал про Иттю: «Это учитель нашего стиля».

При всем том обыкновенно многие — либо пребывая в гордыне, либо по неумению — владеют лишь стилем одного из направлений [саругаку], ничего не понимают в десяти обличьях¹⁴, не отдают должного всем иным стилям. И лежит причина сему не в презрении [к другим стилям], а лишь в неподобающем самодовольстве. А когда это так, по причине этого самого неподобания обрести признание в Поднебесной становится невозможно, ибо хоть и достиг ты совершенства в одном каком-то стиле, хоть и завоевал временно на этом известность, все же не является такое [мастерство] цветком долговечным. Человек же высокого мастерства, получивший признание во всей Поднебесной, в каком бы стиле ни играл, всегда способен быть привлекательным. И стили и приемы игры могут быть свои, особенные у каждого и во всякой провинции, но при этом момент притягательности [игры] неприменим во всех случаях. То, что видится как это самое «притягательное», и есть цветок. Подобный чарующий цветок есть без исключения в искусстве провинций Васю и Гасю и в искусстве дэнгаку.

Итак, получить признание в Поднебесной невозможно, покуда не являешь собою ситэ, несущего в себе все то, что не подлежит упущению¹⁵.

И еще скажу. Мастер, который пусть и не достиг совершенства во всех без изъятия видах подражания, но, к примеру, вполне овладел семью-восемью долями из десяти и который среди этого числа особенно удающийся ему стиль довел до высокого совершенства, превратил в образец для своих учеников, да к тому же если он тот, кто предается волевому поиску куфу, — подобный мастер также способен получить признание во всей Поднебесной.

И все же, когда поистине есть нечто, чего полностью недостает тебе, среди зрителей — городских и деревенских, высоких и низких — могут возникать разные толки, то восхваляющие, то хулящие.

Вообще говоря, и в деле достижения известности в Но случается множество разных обстоятельств: мастеру трудно вызвать отклик в неискушенном сердце; плохой [исполнитель] не в силах усладить взор знатока.

Нет ничего удивительного в том, что слабый [исполнитель] не может соответствовать вкусу знатока. Когда же мастер не находит отклика в неопытном сердце, это означает, что его искусство превышает воображение неискушенного [зрителя]. Ежели ты, однако, мастер истинный, если являешь собою ситэ, пребывающего в [волевом поиске] куфу, то ты, несомненно, сможешь-разыграть пьесу так, чтоб она с интересом смотрелась и глазами простого зрителя. А коли ты тот ситэ, что достиг вершин в, подобном [поиске] куфу¹⁶ и глубоко умудрен опытом, то тебя можно назвать человеком, познавшим и цветок беспредельно. Поэтому ситэ, который утвердился на этой ступени мастерства, — пусть даже достигнет сколь угодно преклонных лет — никогда не оплошает перед свежим цветком [молодого лицедея]. Поэтому-то именно мастер, сумевший подняться на такую вот ступень искусности, и в Поднебесной будет признан, и, того более, будет с интересом встречаем повсюду, даже и зрителями отдаленных провинций и селений. Ситэ, что сумел проникнуть в такую вот глубину [поиска] куфу, я могу назвать мастером, который — в согласии с пристрастиями и потребностями публики — способен простирает свои умения на все: от стиля провинции Васю и стиля провинции Гасю вплоть до стиля дэнгаку. И дабы показать истинную цель подобного рода умений¹⁷, я и записал «Предание о цветке стиля».

Все так и есть, как сказано, но только [следует запомнить]: прояви небрежение к образцам стиля своего собственного цеха¹⁸ — и искусство твое полностью лишится жизни. Такова беспечность того, кого должно назвать слабым ситэ¹⁹. Лишь вослед тому, как ты достигнешь совершенства в образцах стиля собственного цеха, станет возможным признать тебя и все другие стили познавшим.

Ситэ, который устремляется сердцем овладеть всевозможными стилями, но при этом не осваивает образцов собственного цеха, не только собственный стиль не создает. Такой ситэ и другие стили тем паче уж точно познать будет не в состоянии. А когда мастерство слабое, то и долговечным цветком обладать не можешь. Неимение же долговременного цветка можно почитать равным незнанию никаких стилей. Поэтому-то в отрывке о цветке «Предания о цветке» сказано: «Состояние неутрачиваемого цветка возможно познать после того, как исчерпаешь все виды мономанэ и достигнешь пределов в [волевом поиске], куфу»²⁰.

Открываю свои тайные принципы²¹.

Итак, искусство Но призвано смягчать сердца всех людей и пробуждать чувства и высоких и низких. Оно может стать основой для возрастания долгого благоденствия²² и сделаться средством продления жизни до глубокой старости.

Все пути, все до единого, коли достигнуть в них вершины вершин, продлевают благоденствие [человека]. В нашем же искусстве в особенности: достигнешь совершенной ступени [мастерства] — оставишь потомкам славу дома. Эта слава принесет признание во всей Поднебесной. Оно же, это признание, послужит возрастанию благоденствия.

Здесь есть, однако, над чем поразмыслить²³.

Когда являешься ситэ, достигшим совершенства и в качестве, и в степени мастерства, тогда получаешь признание в глазах глубоко одаренных и высокоумных людей. И это происходит оттого, что взаимная сообразность [возможностей исполнителя и зрителя в таком случае] необычайна. Тогда и споров нет. Когда же все-таки наши нерадивые собратья выступают в сти-

ле, впитавшем такого рода высокие качества и степени мастерства, перед неприхотливым зрителем далеких провинций и селений — такой стиль не может его тронуть. Как же тут быть?

Наше искусство любимо и почитаемо народом, что служит [основой] благоденствия при становлении каждого цеха. И вот, ежели владеть лишь стилем игры, весьма недостижимым [для простых людей], всеобщей хвалы не будет. По этой самой причине, когда исполняешь Но, твори Но так, чтобы не предать забвению свою новонаачальность²⁴, чтобы — сообразно времени и в зависимости от места [представления] — помнить о неприятных глазах [простых зрителей]. В этом основа благоденствия.

И когда видишь самый корень такой вот привычки [публики ждать от исполнителя соответствующей ее вкусу игры], то пребывающим в благоденствии совершенным ситэ называешь того, кто не узнал слов хулы никогда и нигде — от домов аристократии и горных храмов до праздничных богослужений во всяком сельском отдаленном святилище. И потому невозможно назвать ситэ возрастающего благоденствия²⁵ того, кто хоть какой будь большой мастер, но в ком есть черты, по которым ему недостает любви и почитания народа. В силу всех этих причин покойный отец — каким бы захолустьем ни было селение или горная деревушка — и там разыгрывал представление, проникнувшись настроениями зрителей и придавая самую большую важность местным нравам и обычаям.

Когда я рассудил так, то, рассудив, подумал, что неопытный человек скажет себе, будто все это пустяк, что он без труда сможет проникнуть во все это. Но уж тогда пусть не возымеет он тягостных настроений!

Надобно отсылать эти рассуждения в глубину сердца и постепенно впитывать эти принципы; надобно предаваться умственным созерцаниям и применять их в согласии со своими силами; надобно вершить [волевой поиск] куфу.

В целом здесь выраженные суждения и мысли просты, но могут явиться предметом [поиска] куфу, более [необходимого]; для изрядно маститого, нежели для начинающего человека. Печалуюсь оттого, что и среди редких актеров, сподобившихся стать высокими мастерами, жаль, есть множество таких, что, полагаясь на себя, обольщаются своей славой, не предаются описанным размышлениям, а потому и при большой степени известности не имеют благоденствия.

Даже если обладаешь совершенными чертами, не вершить [поиск] куфу — непозволительно. Беспредельно же пребывать в поиске, будучи совершенным, — значит к цветку добавить семя²⁶.

Вот, к примеру, и у такого лицедея, что получил признание в Поднебесной, неожиданно случается пора, когда он из-за бессилия перед судьбою²⁷ отчасти устаревает [в глазах столичного зрителя]. Но ежели при этом он не утратит цветок хвалы в селениях и далеких провинциях, то путь его не будет прерван наверное. А если путь не прервется, то ему вновь случится; быть созвучным временам Поднебесной²⁸.

И еще. Хотя я говорил об этой заботе о возрастании благоденствия, однако говорил это, думая, что если жить в корыстолюбии, цепляясь лишь за житейские основания [жизни], то это в первый черед явится главной причиной погубления пути.

Возрастание благоденствия заложено в склонности к пути.

В заботах же о процветании становится наверняка загубленным путь. А когда путь погублен, само собою погубляется и благоденствие.

Возлюби путь с мыслию, что прямое и чистое делание есть источник, в котором рождается чудесный цветок всех добродетелей в мире²⁹.

Вообще говоря, в «Предании о цветке» — начиная с [части] «Занятия сообразно течению лет» и кончая записями сих наставлений — отнюдь не заключено изошедшее из меня самого учение. С младенческих лет, с той самой поры, как я, восприняв назидания [об искусстве] от покойного отца, стал взрослым вполне, и в продолжение более двадцати лет я впитывал стиль нашего искусства точно, как видел своими собственными глазами и слышал своими собствен-

ными ушами. В интересах пути, в интересах нашего дома сделал я эти записи. И разве они принадлежат мне?

Завершено в 9-й год Оэй, во 2-й день 3-й луны Дзэа (личная печатка)³⁰

Часть шестая. ПОВЕСТВУЮЩАЯ О ДОСТИЖЕНИИ ЦВЕТКА

[1]

Итак, сочинительство пьес¹ составляет основу жизни нашего пути. Но пусть ты не наделен силою высокой [поэтической] даровитости, тогда надо быть человеком, у которого прекрасное представление рождается хотя бы благодаря [исполнительскому] мастерству.

Общее о стиле [пьес] видно из отрывка о [правиле] дзё-ха-кю².

В [пьесе] ваки-но саругаку надобно в особенности — избрав правильный источник³ — записывать историю так, чтобы зрители с первых же слов тотчас узнали бы само предание, [на которое опирается пьеса].

И вот как надлежит сочинять, ежели это ваки-но саругаку: не прибегать к полному исчерпанию тонкостей исполнительского стиля; подавать сразу все ее простое содержание⁴; и только в самое начало пьесы должен быть включен яркий эпизод.

А также [надобно помнить, что] по мере возрастания очередности пьес⁵ необходимо писать их все более и более изощренно, используя до конца возможности слова и стиля⁶.

К примеру, когда названием пьесы является легендарное или историческое место⁷, надо поместить в основной сцене⁸ ее у всех в ушах звучащие строки из китайских стихов или танок, сложенных в честь этого места. В места же пьесы, что не связаны с героем ни словом, ни действием, нет надобности вписывать важнейшие слова. Что ни делай, зрители не принимают к сердцу ни зримый образ, ни поющий стих, если перед ними играет не [великий] мастер⁹. Поэтому-то, когда столп¹⁰ [трупы] предстает перед глазами и проникает в сердца прекрасным словом и игрой, воображение зрителей покоряется бесповоротно. Вот в чем в первый черед состоит способ созидания Но¹¹.

Стало быть, [создавая пьесу], хорошо использовать строки китайских стихов и танок, что, будучи изящными, легко улавливаются на слух и по смыслу. Ежели изящные слова приведены в согласие с действием, то и тело — удивительно — как бы само собой воплотит стиль в духе сокровенной красоты. Резкие слова¹² не ладятся с нашей манерой игры. При всем том, хоть далеки нам резкие слова, и они могут оказаться к месту: они подходят, когда таков характер персонажа, составляющего все содержание пьесы.

[При написании текста] также потребно сердечно различать — лежит в основе китайская или японская история.

Что до грубого, просторечного языка, то он делает пьесу никуда не годной по стилю.

Итак, говоря, что такое хорошая пьеса, на первое место надлежит поставить ту, которая верна источнику [повествования], обладает редкостным стилем, имеет трогающее за душу завершение и в настроении своем несет сокровенную красоту¹³. Второе место можно отвести пьесам, которые хоть и не редкостны по стилю, но нескладки не имеют, хоть и просты в своем настроении, но обладают притягательной силой. Таковы самые общие определения.

Ведь пьеса может сделаться интересной в игре, коли однажды попадет в руки искусника и коли есть средство [к ее оживлению]. Если истощится число пьес, [знаемых тобою], когда; проводишь день за днем [на представлении], то и плохая пьеса может обратиться в интересное зрелище, коль скоро разукрасишь ее в духе редкостного. В силу этого искусство Но и вправду творится во время и на месте представления¹⁴. Пусть даже пьеса плоха — бросать ее не стоит: долг актера о ней позаботиться. Правда, тут есть [одно] обстоятельство¹⁵. Существуют пьесы, которые лучше не играть совершенно. Хоть и рассудимо, что подражание всякого рода достойно быть, однако же не следует гневаться до полного неистовства, играя, к примеру, роли старой монахини, старухи или старца. Точно так окажется не к месту подражание в духе сокровенной красоты при изображении охваченного гневом человека. Таковые пьесы следует называть поистине лже-Но; они — неслаженные пьесы. О существовании этого объяснено мною во второй части [трактата] в отрывке под названием «Одержимый»¹⁶.

Так и во всяком деле: коли нет в нем сообразности¹⁷, не может быть и успеха¹⁸. Гармоничным можно назвать представление пьесы, написанной на основе прекрасной легенды, разыг-

ранной мастером, да к тому же пришедшейся к случаю¹⁹. При всем том, хоть все и расположены думать, что исполнение искусником хорошей пьесы всегда кстати, все же — удивительно, но бывает — и оно успеха не имеет. Истинные ценители, умея все различать, знают, что вины актера тут нет. Но обыкновенные зрители попросту решают, что и пьеса нехороша, и актер не такой уж мастер. Когда же пытаешься найти размышлением неточную причину того, почему прекрасная пьеса, разыгранная мастером, случается, не удается, то рождается сомнение: либо оттого, что во время представления не состоялась гармония ин-ё²⁰, либо оттого, что актер не задался коаном²¹ о цветке.

[2]

И еще. Есть нечто, над чем надобно размышлять и что надобно понимать сочинителю. Легко сочинить пьесу одной направленности. Это значит такую, что состоит из одного-единого пения и покоится на простой легенде, либо такую, которая строится только на танце и движении²². Есть, однако же, пьесы, где пение соединяется с движением. Их-то сочинять весьма трудно, но как раз они подлинно увлекательны и впечатляющи. Писать эти пьесы следует так, чтобы поющийся текст был понятен на слух и содержал увлекательное слово, чтобы мелодия, будучи прекрасной, красиво связывала переходы в тексте²³ и чтобы с особой заботливостью был сделан конец, который должен включить в себя изящное [сценическое] действие. Когда все-все эти вещи гармонично соединяются в пьесе, то все зрители целиком оказываются под впечатлением.

Между тем есть нечто, что надо уразуметь в тонкостях²⁴. Актер, который исходит из движения, распевая текст, находится на ступени начинающего. Рождение движения из пения есть результат долгого опыта. Пение — это то, что мы слышим, игра — это то, что мы видим. Все наше искусство состоит доподлинно в том, чтобы, опираясь на некоторую историю, сделать ее основанием к переложению на разнообразное действие. Слово — это то, посредством чего история передается. Стало быть, пение есть тело [представления], а игра — это работа [тела]²⁵. Поэтому-то возникновение действия из пения есть правильное [развитие]. Исходя из действия, порождать пение — это [развитие] наоборот. На всех путях и во всяком деянии должно двигаться от правильного к обратному [порядку]. [Движения] от обратного к правильному быть не может²⁶.

Повторю и повторю вновь: стиль игры надобно расцветивать, опираясь на поющее слово. Вот каковы занятия, в которых пение и движение сливаются воедино.

Выходит, в минуту сочинительства пьесы есть над чем призадуматься. Дабы игра рождалась из пения, надлежит в самый момент сочинительства записывать пьесу, в [мысленной] основе [уже] имея игру. Ежели писать пьесу, положив в основу память об игре, то во время распевания ее само собой должно родиться действие. Таким образом, в момент записи [текста] на первое место ставится необходимость помнить об игре. К тому же следует позаботиться и о том, чтоб распеваящиеся мелодии и интонации пения были хорошо выбраны. Когда же пьеса попадет в руки такой-то труппы [для исполнения на сцене], то надо снова в голову угла поставить пение. Если приложить усердие в таком вот роде, если накопить длительный опыт, то пение будет легко выливаться в действия, танец — соединяться с музыкой, и ты сможешь стать мастером, у которого всякое действие будет в полном единении с сердцем²⁷. А все это даст тебе высокое имя и как сочинителю.

[3]

И еще. В Но надо познать сильное и изысканное²⁸, слабое и грубое. В общем-то эти свойства хорошо видны глазу, и потому кажется, будто они легко различимы. Однако же есть много и слабых и грубых актеров в силу того, что они на самом деле не знают этих вещей.

Во-первых, надо знать, что ошибка во всяком подражании оборачивается либо грубостью, либо слабостью. Границы же различий всех этих свойств только делаются неясными от прилежного [поиска] куфу²⁹. Очень хорошо разделив в сердечной глубине своей [сильное и изысканное, слабое и грубое], надо сделаться убежденным [в их существовании]³⁰.

Во-вторых, исполнить силою предмет, должный быть слабым, значит ошибиться, а потому обратить его в нечто грубое. Наличие сильного в том, что должно быть сильным,— таково [проявление] сильного [на сцене]; это никак не грубое. Если же представить как изысканное то, что должно быть сильным, это будет не изысканная, а слабая [игра], ибо не будет соблюдено схожести в самом подражании. Вот и выходит, что коли положиться просто на [идею] подражания, коли войти в самую вещь и стать ею, коли избежать ошибок, то ни грубое, ни слабое не явятся [в игре].

Опять же: сильное, превзошедшее меру должной силы, становится нарочито грубым. Если же играть более изящно, нежели того требует стиль в духе изысканного, то такая игра будет нарочито слабой.

Когда хорошенько изучишь разницу между правильным и ложным подражанием, то видишь, что заблуждения тут проистекают оттого, что изысканное и сильное понимают как нечто отдельно существующее. Два эти свойства между тем содержатся в самой плоти вещей, которыми мы подражаем.

К примеру, в мире человеческом придворные дамы нёго и кои³¹, также танцовщицы и красавицы, прекрасной наружности мужчины, а в мире растительном всевозможные цветы — все множество таких вещей по одной внешности своей являются тем, что несет в себе изысканно. Опять же: либо воины и свирепого нрава мужчины, либо демоны и божества, а в мире растительном сосна и криптомерия — все разновидности множества подобных вещей — разве не назовешь их вещами сильными? Если задаться целью походить хорошо на эту разнообразную тьму вещей, то подражание изысканному будет изысканным, а подражание сильному само, по естеству станет нести в себе, силу.

Коли не принимать в расчет все эти различия, но просто играть с одной заботой об изысканном, такое подражание будет нерадивым, а потому и на подражание походить не будет.. Тот, кто не понимает этой несхожести и думает все только об изысканном в игре, он-то и есть слабый [актер]. Стало быть, ежели иметь желание правдиво подражать танцовщицам, красивым мужчинам и другим [персонажам] в этом же роде, то правильное подражание им само собою обратится в изысканное. Значит, надлежит думать об одной только простой схожести. Опять же: когда добиваешься прекрасного сходства с вещами сильными, то сильное само собою является [в игре].

Вот только есть [тут] нечто, что надобно принять к сердцу. Наш путь есть волей-неволей ремесло, в основе которого лежит-наличие зрителя, а потому пред публикой, что в полном согласии со своим веком и нравами времени находит наслаждение в изысканном, даже и сильного по натуре человека бываешь вынужден изображать — несколько поступившись законом подражания — с уклоном в изысканное.

Исходя из этого умозрения, есть нечто, о чем должно позаботиться также и сочинителю. Писать надо [для подобной публики], всецело осмотревшись, чтобы в центре пьесы³² был человек, наделенный изысканными чертами, а паче всего — чтоб изящными были и сердце его, и слово. К тому же, если [в пьесе] не будет противного истине, то сделается возможно полюбоваться актером, играющим в непритворно изысканном стиле. Если уразумел до конца существо изысканного, то равномерно само собою, может стать, познаешь и существо сильного. Поэтому-то ежели правильно подражать всякому предмету подражания, то в глазах зрителей не возникнет недоверия. Отсутствие-недоверия [у зрителей] есть [свидетельство] крепости [таланта актера].

Замечу кстати, что даже в звучании таких незамысловатых слов, как набики, фусу, каэру, ёру³³ и других в этом же роде, заключена мягкость и потому они как бы сами собой вызывают к жизни изысканную игру³⁴. Когда говорят слова оцуру, куд-зуруру, ябуруру, маробу³⁵ и им подобные, мы слышим сильное звучание, поэтому и действия, [их сопровождающие], должны, быть наделены силой.

Вот и выходит, что ее, и говорить о сильном и об изысканном, то [понятия эти] не являются чем-то существующим обособленно [от вещей]. Когда же подражание бывает непринужденным, то в нем удаётся избегнуть и слабого и грубого [проявлений], и это надобно хорошо знать.

По всему поэтому ошибкой сочинителя будет, если он впишет грубые слова в самые первые строки [пьесы], в иссэй, вака³⁶ и подобные части, требующие, сколько позволяет характер героя, совершенно изысканных манер; а также если он, вопреки мыслимому, употребит тут чересчур замысловатые³⁷ санскритские слова и китайские выражения. Коль скоро играть точно по тексту [в такой пьесе], то могут возникнуть места явного несоответствия [игры изысканному] характеру героя. Однако же владеющий мастерством, проникнув сердцем в эту ошибку³⁸ и имея цель сыграть интересно, должно быть, сможет исполнить [и такую пьесу] со сдержанным изяществом. То будет заслуга исполнителя. Ошибка же сочинителя прощена быть не может. И совсем нелепо, когда автор писал, всем сердцем приняв [названные принципы], а исполнитель сыграл как бы без сердца.

Так, согласно записанному, обстоит с этим.

К тому же пьеса пьесе рознь: бывают и такие, которые должны быть исполнены величаво, несмотря на сколь угодно тонко выписанный текст и его тонкое содержание³⁹. Что до такого рода пьес, то и танцевать и петь в них надо просто; все действия надобно производить легко и покойно. Играть подобные пьесы тонко⁴⁰ — вот способ игры неумелого. Надлежит знать, что сие [заблуждение] ведет к снижению мастерства. Поэтому-то хоть и требую я прекрасных слов и изысканной игры, но простираю это на пьесы, в коих не может не быть сложного содержания и трогаящего душу завершения⁴¹. В тонких Но, к примеру, пусть даже и поются грубые слова изысканным героем, тем не менее это может быть и недурно, коль скоро правильны сами интонации пения⁴². Такие вот вещи являются присущими искусству Но, и это должно принять душою. Так вот, повторяю неустанно: ежели не проникнуться до конца смыслом записанных выше наставлений, да к тому же не уметь играть в величавой манере, то и поучения нашего дома об искусстве Но не смогут возыметь силы [над твоею душою].

[4]

И еще. Решая, хороша или дурна пьеса, необходимо разуметь, созвучна ли она достоинству⁴³ актера.

Среди величавых пьес, что нетребовательны к слову и стилю, могут встретиться пьесы, способные быть весьма высоко подняты по своим [звуковым] качествам⁴⁴. Эти пьесы для глаз не столь уж привлекательны. Бывает, что и изрядной степени искусник не подходит для представления в такой пьесе. К примеру, пусть в ней играет непревзойденный мастер, степень искусности которого под стать таким пьесам,— все равно представление не сможет пройти успешно, если пьеса разыгрывается не пред знатоками и не на большом дворе.

Так вот: выход едва ли будет иметь хоть какой-то успех, ежели достоинства пьесы, достоинства мастерства актера, вкусы знатоков, место и время представления — все это не сообразуется полностью.

Существуют также тонкие Но: маленькие пьески, не имеющие в основе своей значительного сюжета, однако же обладающие югэн⁴⁵. Они подходят даже для начинающего актера. Что до места их представления, то они годятся для исполнения на природе, на богослужениях в отдаленных храмах, на других, дворах такого же рода и в вечернее время. Успех подобных, представлений вводит в заблуждение и знающих зрителей, и актеров, играющих пьесу: коль скоро пьеса вызывала интерес в сельской местности и на небольших дворах, то, всего более надеясь на ту же удачу, начинают играть ее на обширных дворах, и перед знатной публикой либо на покровительственном представлении⁴⁶. Однако же вопреки ожиданиям спектакль проходит плохо, а потому и имя актера бывает опороченным, и сам актер теряет интерес [к пьесе].

По всему поэтому если не проводишь граней между названными родами пьес, не делаешь различий меж местом и местом представления, если не являешь собою актера равных возможностей во всем, то и не можешь называться совершенным, достигшим непревзойденного цветка⁴⁷.

Поэтому-то безупречен⁴⁸ тот, кто достиг степени совершенства, при которой, играя в любом месте, сообразен [ему].

К тому же среди актеров есть такие, что пребывая на ступени совершенного, не знают [сущности] Но; или такие, что знают [сущность] Но лучше, чем способны играть⁴⁹. Даже совершенный, бывает, ошибочно выбирает пьесу для исполнения перед знатью или на большом представлении и выглядит в ней неуверенно⁵⁰ — это проистекает от незнания Но. А вот актер не такой уж маститый, да и малым числом пьес располагающий, как говорится, новичок, даже на большом представлении цветок, случается, не теряет, весьма и весьма всеми восхваляется, и неровностей [в его игре] нет вовсе — и все это оттого, что он знает Но более, нежели умеет.

Между тем разное, бывает, говорят об актерах двух этих родов. Так или иначе, долго, должно быть, живет добрая слава о том, кто всегда прекрасен,— и перед знатью, и на большом [народном] представлении. А коли так, то, может быть, тот, кто несколько неумел, однако же знает Но, будет как основатель, устрояющий свою труппу, гораздо превосходнее того совершенного, который пребывает на ступени мастера и не сознает собственного искусства. Актер, знающий [сущность] Но, знает и. собственные слабые стороны, потому на важном представлении будет остерегаться играть, например, ему не подходящие [пьесы], а всего прежде выступит в своих лучших ролях, и, если его костюм и манеры⁵¹ будут прекрасны, публика непременно воздаст ему хвалу.

Что же до пьес, не дающихся до времени, то их надобно [начинать] осваивать на представлениях малых, в отдаленных селениях. Ежели таким путем упражняться, то может настать время, когда и неудававшееся — по прошествии долгих лет — само, своим чередом станет удаваться. Между тем как свершение приходит время, когда в мастерстве и касе⁵² появляется, и все лишнее уходит, и слава все более и более упрочивается, и труппа преуспевает — тогда уж определенно цветок должен сохраниться до преклонных лет. А все это оттого, что, будучи новичком, уже знал [сущность] Но.

И ежели чрез сердце, что знает [сущность] Но, постараться исчерпать этот коан, то, может статься, познаешь семя цветка⁵³.

Так или иначе, об этих двух родах актеров⁵⁴ люди имеют самые разные суждения, и потому каждый должен сам решить, который превосходнее.

Таковы записи о достижении цветка.

Никому не может быть дозволен даже единый взор на эти наставления, кроме людей искусства с сердечным к нему расположением.

Дзэа (скоророписный росчерк)

Часть седьмая. ОСОБЫЕ ИЗУСТНЫЕ ТАЙНЫ

В сих изустных тайнах¹ сокрыто знание цветка.

В первый черед надобно дойти до причины, почему, к примеру, созерцая цветение [в природе], затем ко множеству вещей² начинают прилагать иносказание «цветок».

Итак, когда говорят «цветок», то думают о том, что это есть нечто, что распускается на великом множестве деревьев и тысяче трав в точном соответствии с временами года, и поэтому-то, ловя миг цветения, услаждаются [им] по причине его дивности. Так и в саругаку: мгновение, когда в сердце человека рождается видение дивности [представления], оно именно и есть источник интересного.

И цветок, и интересное, и дивное — эта триада в существе своем едина. Каким бы ни был цветок, он не может сохраниться неопавшим. Он дивен тем, что благодаря опаданию существует пора цветения. Знай, что так и в мастерстве: то всего прежде надо считать цветком, что никогда не застаивается³. Не застаиваясь, но сменяясь в разнообразных стилях, [мастерство] порождает дивное.

Правда, есть [тут] нечто, [побуждающее остерегаться]. Хотя и говорится о дивности [мастерства], это не может означать, что играть надо, создавая не существующий на свете исполнительский стиль. Всецело завершив посредством занятий усвоение всех наставлений, данных в «Предании о цветке», надобно во время представления саругаку исполнять пьесы из числа усвоенных в точном соответствии с обстоятельствами [места и времени].

Так и о цветах говоря: ужели у великого множества трав и деревьев есть какие-либо редкостные цветы, кроме тех сезонных цветов, что зацветают в точном соответствии со временем года. И точно так ты доводишь до совершенства свое мастерство в разного рода вещах, что изучал и усваивал, а потом — сердцем проникнув в дух времени — берешь и играешь совершенно в том стиле, какой отвечает временным пристрастиям людей,— вот это-то и будет прямо подобно созерцанию цветения сезонного цветка.

[Распустившийся] цветок — это в прошлом году цветшее семя⁴. Так и [представление] Но: хоть оно и составляется из ранее виденного [зрителями], но ежели освоить все до конца количество пьес, то много времени минует, пока сыграешь их все. А то, что видишь после длительного промежутка времени, снова обретает дивную [силу воздействия на воображение].

Сверх всего, и вкусы людей очень разные. Вкусы меняются по части пения, манеры игры и мономанэ в зависимости от местности и представляют собою большое разнообразие, а потому недопустимо держаться какого-то неизменного стиля игры. Поэтому-то актер, достигший полного владения всем числом мономанэ, подобен тому, кто имеет семена всех цветов на круглый год: от ранней весенней сливы до завершающего [год] цветения осенней хризантемы. И, всяким цветком обладая, людям надо показать всегда только тот, что отвечает их надеждам и соответствует времени.

Когда же не освоил всецело все число мономанэ, то, может статься, при случае⁵ утратишь цветок. К примеру, актер, что владеет одним только стилем весеннего цветка, летнего цветка не имеет. И вот в пору, когда миновало время весеннего цветения и уже хочется любоваться летними цветами, он все только показывает свой уже запоздалый весенний цветок — разве этот его цветок соответствует времени [года]? На этом примере, должно быть, внятно.

Говорю просто: цветок — это [впечатление] дивного, [рождающееся] в сердце зрителя. Однако же точно это наставление содержится в разделе о цветке «Предания о цветке», где сказано: «После того как усвоишь все виды мономанэ и достигнешь пределов в [волевом поиске] куфу, должно быть, познаешь, что цветок не утрачивается»⁶. Поэтому, говоря «цветок», не имеют в виду нечто особенное. Освоить все число мономанэ, овладеть [волевым поиском] куфу, сердцем познать суть дивного — вот и цветок. И когда записано было: «Цветок — это сердце, а семя — это формы»⁷, также значило это самое.

В подглавке о демонах [части] о мономанэ сказано: «Человек, прекрасно играющий одних демонов, едва ли знает, где; лежит очарование этой роли»⁸. Тот, кто освоил до конца все число мономанэ и исполняет демонов в дивном стиле, тот может стать интересен [для зрителей], ибо дивное всегда становится цветком. Когда же не владеешь иными стилями, когда считаешься ма-

стером, подвизающимся на одних этих ролях, то хоть и играешь хорошо и смотришься, но сердце дивного — не в твоей власти, а потому в глазах публики цветок [представления] зародиться не может.

И еще [о демоне] было сказано: «Его уподобляешь [образу]: на отвесной скале распустились цветы». Ведь роль демона, если не играть ее мощно, пугающе и подавляющим отвагу образом — такова неприступная скала — то стиль [амплуа] соблюден не будет. Что же касается цветка [этой роли], то ежели сыграть демона, вопреки ожиданиям, в период жизни, когда уже подвизаешься во всех без исключения стилях, но прослыл в публике непревзойденно совершенным в стиле югэн, то тогда будешь смотреться дивно и это-то [дивное] станет цветком. Поэтому актер, способный играть одних демонов, — это всего лишь неприступная скала; а цветы на ней произрасти не могут.

[2]

И еще. Сообщаю тонкие изустные тайны⁹.

Пение, танец, движение, манера держаться, стиль игры — их суть одинаково та же¹⁰. Так что хоть и стиль игры, и пение неизменны [для одной и той же пьесы], однако же, если, исполняя пьесу, так и играть ее в установленной манере, и все же представить сколько-то непривычно то, к чему люди в воображении привыкли [как к неизменному]; если в глубине души настроиться играть более просто, чем играл перед тем, и если, хоть и в привычном речи-пении, заново поразмыслить о правилах, расцветить интонации и позаботиться о новой окраске голоса; если важную роль придать тому, чтоб и в собственной душе на этот именно раз не отдаваться игре горячо... Если прибегнуть ко всем таким приемам, то зрители сойдутся во мнении, что теперешняя игра много интереснее, обыкновенно наблюдаемой [в этой пьесе]. И разве не в этом [впечатлении] заключено существо дивного для зрителей?!

По всему поэтому даже одни и те же речь-пение и игра, когда они исходят от искусника, могут стать привлекательными особеннейшим образом. Когда смотришь игру неумелого [актера], нет мысли о дивном, потому что слабый [актер] обладает лишь той долей познаний, при которой поет по писаному¹¹, только как первоначально усвоил. Если же говорить об искуснике — и он держится той же [узаконенной] мелодии. Но что превыше всего: он сердцем проник в [сущность] того, что называется «удовольствием»¹². Удовольствие — это цветок, распускающийся на вершине мелодии. И среди одинаково искусных, одинаково обладающих цветком, должно быть, много глубже сознает цветок тот, кто достиг предела в высшем коане¹³. В общем-то при пении мелодия — это твердый образец; [доставляемое пением] удовольствие есть результат искусности [актера], Так и в танце: фигура есть усвояемый образец; манера ее воссоздания есть дело искусности.

[3]

И еще. В [искусстве] подражания есть ступень, когда перестают стремиться подражать¹⁴. Ибо, овладев предельно [мастерством] подражания, доподлинно становятся самим предметом изображения и входят [внутри] его, и тогда нет нужды намеренно помышлять о схожести [с ним].

В этом случае цветок должен непременно явиться сам собою, ежели только позаботиться чрез изучение и созерцание об интересном [в игре].

К примеру, если это подражание человеку преклонных лет, то в душе искусника, всецело владеющего мастерством, происходит точно то же, что в душе простого старика, когда он разденется для участия в фүрю или эннэн¹⁵ или других действиях; в этом же роде. Такому старику нет надобности беспокоиться о; том, чтобы походить на человека преклонных лет, потому что он; сам, в самом естестве своем, и есть человек преклонных лет. И, стало быть, ему остается позаботиться об одном только внешнем сходстве с тем человеком, которому он подражает в этот момент.

Скажу также, что наставление¹⁶ о том, дабы в [роли] старика был цветок и проглядывал преклонный возраст, перво-наперво никак не означает, что надо настроиться душою изображать стариковские повадки. Если говорить о танце и о движении, то они изначально полностью ведомы ритмом музыки: походка, жесты, отдельные движения, вся игра — все-все приведено в согласие с ритмом [в нашем искусстве]. Когда достигаешь преклонных лет, то эта черта согласованности [действий] с ритмом музыки становится таковой, что в сравнении с ударами [барабана] тайко, пением, звуками [барабанов] цудзуми¹⁷, ты чуть запоздало передвигаешься, жестикулируешь; произ-

водишь всякое движение вообще, немного отставая от ритма. Такое вот [ритмическое промедление] и становится основой стиля исполнения [роли старика].

Это лучшее правило для воссоздания преклонного возраста. Надо иметь в самой глубине души одно только это представление, а во всем остальном делать, как обыкновенно делается [в любой другой роли], и играть весьма и весьма блистательно. Так или иначе, в общем-то в сердце человека преклонных лет всегда живет стремление любое дело делать по-молодому. Однако же силы его иссякли, тело отяжелело, слух слаб, и хотя сердце еще способно к порывам, они не находят воплощения в поведении. Познание сущности такого состояния рождает истинное подражание [старика].

Что же до игры, то, согласно [идеальным] стремлениям человека преклонных лет, должно играть в молодой манере! И разве это-то и не будет проникновением в сердце старика завидующего молодости, и разве не явится такая игра приметой освоения стиля [подобных ролей]? Сколь угодно по-молодому ни держи себя человек преклонных лет, отставание от ритма есть выражение невозможности — из-за отсутствия телесной силы — воплотить [молодые стремления].

Молодая манера поведения старика является основой дивного в игре. Она подобна [по образу своему] цветению старого дерева.

[4]

В [искусстве] Но должно овладеть всеми видами подражания¹⁸. Актер, владеющий всеми видами подражания, хоть и играет круг за кругом одно и то же, однако же всегда смотрится дивно, потому что длителен период обращения одного круга [ролей]. Овладевший всеми десятью видами подражания может — через размышления и созерцания внутри их — умножить это число до ста в разнообразных окрасках. Необходимо суметь распределить все таким порядком, чтобы дивное всякий раз возвращалось, а для этого в три-пять лет играть всего лишь раз [в одном и том же стиле]. Таково [в нашем деле] великое и тихое стояние¹⁹.

Но сверх того, надобно нести в сердце память о течении и смене четырех сезонов в продолжение года²⁰.

Опять же: во время многодневного [представления] саругаку уж несомненно надо обдумать его содержание на каждый день. А еще надлежит расцветить [спектакль] многообразием стилей.

Так ежели — начиная с большого и кончая малым - во все самым натуральным образом вкладывать сердце²¹, то цветок, должно быть, не утратишь во всю жизнь.

И еще скажу. Нельзя забывать уходящие и приходящие год от года цветы, и это больше, чем знание всех видов подражания. Что такое уходящие и приходящие год от года цветы? К примеру, [выражение] «десять направлений» означает разнообразные виды подражания²². А нечто уходящее и приходящее год от года есть несение в искусстве каждого мгновения разом всех стилей, что в разные периоды жизни естественным образом самому организму присущи: это [очарование] наружности времени детства, это искусство периода новоначала²³, это манера игры в расцвете мастерства, это стиль игры в преклонные годы. Хорошо уметь играть так, чтоб не казалось даже, что играет все тот же человек: в иной момент выглядеть обладателем отроческих или юношеских умений, а то, в иной момент, сознавать себя актером в расцвете лет²⁴, а то — показаться утонченным вполне и длительней путь вобравшим.

Вот в этом-то и состоит владение разом умениями, что присущи нам от младенчества до старости. Потому и говорим: «уходящие и приходящие год от года цветы».

Но, по правде сказать, актера, достигшего такой ступени [мастерства], ни прошлым поколениям, ни нынешним не довелось ни видеть и ни слышать. Лишь приходилось слышать мне, будто у покойного отца особым совершенством отличался стиль утонченной игры²⁵, а жило это в его таланте в расцвете его молодости. Сомнений тут быть не может, ибо и мне часто выпадало видеть его [на сцене], когда он был в возрасте после сорока лет. Его манера игры в пьесе Дзинэн-кодзи²⁶ была такова, что людям тогда казалось, будто играет шестнадцати-семнадцатилетний юноша. Поскольку и молва говорит, что сие истинно, поскольку я и сам свидетельствовал его игру, я сознаю отца как мастера, сообразного подобной ступени [мастерства]. И мне не привелось ни видеть и ни слышать второго такого актера²⁷, который бы вот так же, как он, в молодые годы владел бы уходящими и приходящими стилями грядущих лет, а в преклонные годы сохранил бы в себе стили всех возрастов, уже ушедших для него в прошлое.

Вот и выходит, что должно не предать забвению, но держать в себе разнообразные свои умения и таланты от самой неточной поры и применять их сообразно с временем и со случаем. Не дивно ли, коли, хоть и молод, а владеешь стилем игры человека преклонного возраста, хоть и стар, а сохраняешь стиль, присущий расцвету лет!

Поэтому-то ежели [с годами] поднимаешься по ступеням мастерства, но при этом отбрасываешь и забываешь стили протекших лет, то это, несомненно, означает, что теряешь семя цветка²⁸. Если [твое искусство] не имеет семени, но является всего лишь цветком, распустившимся в свое урочное время, то такой цветок подобен цветку на сломанной ветке²⁹. Когда же имеешь семя, то из года в год в назначенное время встречаешь новый цветок³⁰. Так что твержу неустанно: нельзя забывать свои первосостояния³¹.

А ведь и в расхожем мнении бытуют суждения: «он быстро вырос», «многоопытен», когда говорят о молодом актере. Об актере же преклонных лет говорят: «его искусство молодо» и что-нибудь в этом же роде. Разве эти [простые] суждения не выдают существа дивного? Если расцветиваешь каждый из десяти видов подражания, они обретают сотню окрасок. Когда же, сверх того, несешь в себе и в своем искусстве все разнообразие уходящего и приходящего год от года, то цветок твой — какой же он [великой] меры!

[5]

И еще. В [искусстве] Но надобно иметь готовность сердца ко множеству вещей³². К примеру, когда играешь в гневливом стиле, то нельзя забывать нести в душе мягкосердечие. Таков способ не стать грубым, сколь бы ни гневаться. Обладание мягкосердечием в гневливом состоянии — это основа дивного [в искусстве подражания].

Опять же: при подражании изысканному нельзя забывать нести в душе сильное. Таково также основание к тому, чтобы все стороны представления не были скучны — и танец, и движение, и подражание.

Более того. И телесное движение укоренено в сердце. Когда торсом работаешь мощно, то походка должна быть украдкой, едва видной. Когда ноги работают мощно, торс надобно иметь неподвижный. Через написанное все это не постигнуть. Это передается с глазу на глаз, изустно и тайно³³.

[6]

И еще. Есть знание, что цветок сокровенен. «Если сокроешь — быть цветку; несокровенное цветком стать не может», — в этом все дело. Познать эту разницу — наиважнейшее для знания цветка.

В общем-то в любом деле, на всех путях искусства и в каждом доме есть нечто, что передается втайне, и это оттого, что посредством сокровения достигается большое воздействие. А потому, ежели сделать очевидным нечто, что считается тайным, оно утратит свою значительность. Если найдется человек, говорящий, будто нет никакой значительности [в сокровенном], то потому только, что ему до времени не открылось великое воздействие того, что называют тайным.

Прежде всего: если бы все люди попросту знали, что «дивное и есть цветок», знали бы то, что заключено в здесь записанной тайне о цветке, тогда б перед такой публикой, предвкушающей явление дивного в игре, хоть и играй дивно, впечатление дивного в сердца заронить не сможешь. Цветком актера может стать только то, что для зрителя неизвестно как имеющее имя «цветок». Выходит, цветок актера есть нечто, в чем зритель лишь только видит не ожидаемую им и поражающую его воображение искусность, однако же и не подозревает, что это называется цветком.

Стало быть, способ поселить в сердце человека неожиданные чувства — вот что такое цветок.

Вот, к примеру, и на путях воинского искусства, случается, побеждают даже сильного врага благодаря внезапному [тактическому] приему, употребленному по мысли и плану знаменитого полководца. Потерпевшей поражение стороне этот прием представится как то, что они были околдованы необычайным образом действий [противника], и вправду ли они разбиты — усомнятся. Подобная удивительность [действий] во всяком деле и на всех путях искусства является основой победы в состязаниях. Прием такого свойства по окончании дела запоминается [всем]: «Вот она какова уловка!» Однако же и после того [новые противники], хоть и легко узнают его, применен-

ный вновь, все же потерпят поражение, ибо доселе не испытывали прямо на себе [его воздействия].

Поэтому-то наш дом хранит и передает нечто как тайное.

[И вот что] надобно познать ввиду этого. Так, не только не обнаруживать [тайного], не только не позволять людям проникать в какую-либо тайну [твоего искусства] — людьми не должно быть даже и знаемо, [что ты являешься хранителем тайного].

Когда людям известно твое сердце [во всей его таинственной глубине], тогда соперник не проявляет беспечности, но держит сердце свое наготове, и, значит, ты сам вынуждаешь его быть в чутко-настороженном состоянии — таков результат. Когда же соперник рассеян, то одерживать победу над ним совсем просто. И не приносит ли великую пользу для [претворения] принципа «дивного» эта способность побеждать [в состязаниях], располагая соперника к беспечности? И потому-то нечто, что существует как тайное знание нашего дома и не сообщается людям, становится цветком, который властвует над жизнью актера³⁴.

Сокроешь — быть цветку; несокровенное цветком стать не может.

[7]

И еще. Знание цветка по закону причины-плода³⁵ есть предел [знания]. Все-все, имея причину, порождает результат. Твои умения с времен, начальных становятся причиной. Совершенство мастерства, обретение славы — это плод. Вот почему если быть небрежным в причине — в период обучения, — то и результата достигнуть будет затруднительно. Это надо усвоить крепко-накрепко.

К тому же надо и [поворотов] времени опасаться. Следует знать, что ежели в прошлом году был в расцвете, то в этом году, может статься, цветка не будет. Полосы времен могут быть то «мужским временем», то «женским временем»³⁶. Что ни делай, а и в [искусстве] Но есть времена добрые, а потому непременно должны быть также и времена дурные. Таков [ход] закона причины-плода, и мы перед ним бессильны.

Постигнув закон этот сердцем, ты во время не столь уж важного [представления] саругаку и в ходе представления-состязания [с другой труппой] не выказываешь чрезмерного рвения, не утруждаешь кости свои³⁷. Пускай даже ты терпишь поражение, ты не принимаешь это к сердцу, а бережешь про запас [лучшие] приемы игры и действуешь в спектакле сдержанно. Зрители начнут досадливо думать: «Что это с ним происходит?» Но тем временем в день важного [представления] саругаку ты меняешь способ игры, исполняешь свою лучшую пьесу, и если вкладываешь [в игру] все силы и все способности, если к тому же этот [перелом в твоей игре] отзывается неожиданно для зрителей, то в ходе главного соперничества и на важном состязании непременно сможешь одержать победу. Все это имеет великую пользу для овладения [принципом] дивного. Таким вот путем и дурная причина порождает добрый результат.

Вообще же, когда устраивается трехдневное [представление] саругаку в трех [разных] местах, то в самый первый день надобно держаться лишь в меру хорошей игры, приберегая про запас [лучшие] приемы. Во время же, которое мыслится тобою как особенно важный день посреди всех трех дней, следует выказать полное усердие, исполнив прекрасную пьесу, что удастся тебе всех лучше.

Также и в один из дней, когда бывает устроено состязание, поначалу надо играть сдержанно, особенно если оказываешься натуральным образом вовлечен в [полосу] женского времени. Когда же мужское время соперника низойдет в женское время, то хорошо [тут же] сыграть прекрасную пьесу, вложив [в ее исполнение] все свои способности³⁸. С этого момента к тебе вновь возвращается мужское время. Поэтому если спектакль будет хорошо складываться, то в этот день стоит свершить лучшее³⁹.

Что до этих «светлых времен» и «темных времен», то, случается, наступает благоприятный период, когда на всех состязаниях какая-то одна сторона прочно пребывает в состоянии воодушевления. Его следует сознать как светлое время. Если же состязания длительны и играется большое число пьес, то [светлое время] попеременно переходит то к одной стороне, то к другой. В некой книге⁴⁰ говорится: «Божество состязаний — это и божество победы, и божество поражения: оно определяет и охраняет место состязания⁴¹. На путях ратного дела это знание глубоко сокровенно». Если представление саругаку проходит у соперника прекрасно, то, поняв, что божество победы не на твоей стороне, должно устрашиться⁴² этого. Однако же поскольку это — двойствен-

ное божество судьбы с ее [переменчивыми] полосами времен, то божество это изволит попеременно принимать сторону обоих соперников. И когда кажется, что божество вновь на твоей стороне, то надо играть пьесу, в которой чувствуешь себя уверенно. Вот в чем именно и состоит [действие закона] причины-плода в продолжение представления. Повторю и повторю вновь: нельзя относиться ко всему этому с небрежением.

Коли имеешь веру, имеешь и добродетели⁴³.

[8]

И еще вот что. Попробуешь до конца проникнуться созерцательным упражнением⁴⁴ о [законе] причины-плода, а также о дурных и добрых временах, и тогда все просто придет к двум вещам: дивному и отсутствию дивного. Может наступить время, когда представление, которое смотрелось с интересом, потом вдруг становится скучным, хоть и исполняется все тем же мастером все та же пьеса, виденная вчера и сегодня. Представление начинает плохо смотреться оттого, что сердца зрителей привыкают к тому, что еще вчера было им интересно, и сегодня привычное перестает быть для них удивительным. Но и после того вновь возможно наступление добрых времен [для той же пьесы]. Сердца зрителей, в которых запечатлелось прежнее дурное мнение о пьесе, снова возвращаются к жажде дивного, и [та же пьеса] уже кажется им интересной.

Вот и выходит, что если попробовать достичь предела [познаний] на нашем пути, то поймешь, что цветок вовсе не есть нечто особо сущее. Цветком обладать не можешь, коли не достигнешь предела в постижении сокровенных начал [искусства], коли всем существом своим не познаешь начал дивного в тьме вещей. В сутрах сказано: «Добро и зло — это не две [противоположные] вещи; так, ложь и правда — одно»⁴⁵. Поди сумей установи, на что опереться, дабы прояснить, что изначально; добро, а что зло. Считай просто — в зависимости от времени — добрым то, что достойно применения, считай дурным то, что применения не находит⁴⁶.

Вот и разнообразные стили нашего искусства: ежели это; стиль, выработанный всеми актерами эпохи в согласии со всеобщим вкусом времени, в соответствии с местными пристрастиями, то он — в силу своей пригодности — становится цветком. Здесь забавляются таким-то стилем; там восхваляют совсем иной стиль. Таковы цветы человеческих сердец⁴⁷. Который из всех считать истинным?

Просто надобно знать, что цветок — это то, что употреблено ко времени.

[9]

И еще. Эта часть «Особые изустные тайны» есть высоко ценное учение о нашем искусстве, созданное в моем доме. Оно передается только одному человеку в каждом поколении. Предостерегаю: даже, к примеру, единственному ребенку, но человеку неспособному передавать [учение] не стоит. Ведь говорится: «Дом еще не есть дом; он становится домом через наследование. Человеческое существо еще не есть человек; человеком становятся благодаря познанию».

Таковы пути предельного постижения чудесного цветка, которым обретается множество добродетелей.

[10]

И еще. Хоть эти особые наставления я передал несколько-лет назад младшему брату Сиро⁴⁸, однако же Мотоцугу⁴⁹ является [великим] мастером искусства Но, и также передаю их и ему. Передаю их втайне.

25-й год Оэй (1418), первый день 6-й луны Дзэ (скорописный росчерк)

КОММЕНТАРИЙ

Наш комментарий строится следующим образом. Сначала мы даем небольшие предварительные разъяснения касательно содержания и структуры части или отдельной подглавки (в зависимости от характера части в целом), а затем переходим к пословному текстовому комментарию.

Вступление

Начало трактата — это вступление к повествованию. Оно делится на два «смысловых отрывка». В первом утверждается древность происхождения театра Но. Эта идея, возвышающая значение театра до уровня классического «благородного» искусства (наряду, скажем, с классической поэзией), развернута в дальнейшем в четвертой части, где Дзэами рассказывает несколько старинных легенд, связанных с возникновением театра в Японии. Мысль Дзэами направлена здесь на то, чтобы воспитать в актере стремление поднять свое искусство на подлинную художественную высоту и увековечить его. Он сознательно замалчивает тот факт, что театр Но его времени непосредственно связан с простонародным комическим искусством бродячих актеров и рожден в их среде. Дзэами хочет увести актера из сферы вульгарного и своевольного творения сценических образов в сферу служения высоким эстетическим идеалам.

Второй отрывок, в котором автор выдвигает ряд дисциплинарных и этических требований к актеру, начинается с фразы: «Помысливший вступить на наш путь, главное, не должен отклоняться на другие пути». Таким образом, первое условие для занятий искусством Но — полная погруженность в него. Это традиционное правило для занятий любым искусством и ремеслом, оно провозглашается в любом средневековом трактате. Таким образом, приведенную фразу следует считать центральным утверждением данного отрывка. Необходимо обратить внимание и на замечание о важности для актера практиковаться в поэтическом искусстве. Тем самым Дзэами подчеркивает, что пьеса *ёкёку* как литературный жанр вышла из поэтического творчества, им питалась и должна продолжать питаться. Суровы и аскетичны дисциплинарные правила для актера, объявленные в этом отрывке («три строгих запрета»). Основой актерской этики Дзэами провозглашает усердие в трудах и скромность: «Укрепляйся в занятиях. Надмение непозволительно». Подобные правила также являются общими для всех, целиком посвятивших себя служению искусству в средневековой Японии (об этом см. также исследование).

¹ *Саругаку-эннэн* (букв. «продлевать годы [играми] саругаку»). *Саргаку* — это искаженное *сангаку* (кит. *Саньлэ*), которым в Китае обозначалось народное театральное искусство, главными элементами которого были комическая пантомима, фокусы, акробатика. *Саругаку* появилось в Японии в эпоху Хэйан (IX—XI вв.), соединив в себе элементы японского народного песенно-танцевального искусства и китайского *саньлэ*. Первоначально *саругаку* носило характер комической пантомимы; пьески *саругаку* разыгрывались во время ристаний *сумо* и на синтоистских мистериях *кагура*, они нередко включались в народные обрядовые игры *дэнгаку* (букв. «полевые игры»). В эпоху Кама-кура пантомимическое искусство *саругаку* драматизировалось, актерами была создана пьеса Но, и начиная с XIV в. это искусство стали называть *саругаку-но* Но. *Эннэн* — ранние синтоистские мистерии, целью которых было испросить у богов долголетие. Дзэами употребляет к *саругаку* эпитет *эннэн*, чтобы подчеркнуть божественность происхождения театра Но и его связь с древними синтоистскими обрядами.

² Эра богов — так говорят японцы о древнейшем мифическом периоде своей истории, когда в стране, согласно мифу, правили боги.

³ Узнать. — В тексте употреблен глагол *манабу*, который означает «узнать» в смысле «освоить», «изучить». У Дзэами он имеет значение «узнать» как «практически приобщиться», «узнать ради воспроизведения», поэтому он использует его при написании слова *мономана* («подражание») — о *мономанэ* — см. коммент. 4 к первой части, а также исследование.

⁴ Сётоку Тайси (также Дзёгу Тайси, 574—622) — принц-регент при императрице Суйко (592—629), выдающийся политический деятель. Сыграл важную роль в развитии культуры средневековой Японии. Составил первый свод законов Японии, учредил систему 12 придворных рангов. Был приверженцем буддизма; прославился своей просвещенностью, сам комментировал сутры.

⁵ Кокацу Хадано — представитель известного и влиятельного клана Хата, процветавшего во времена императора Киммэй (VI в.). Клан корейского происхождения; его представители играли значительную роль в культурной, политической и экономической жизни древней Японии.

⁶ Считается, что число пьес было заказано по числу существовавших тогда в Японии провинций.

⁷ Касуга — одно из древнейших синтоистских святилищ г. Нара; воздвигнуто в 768 г. В настоящее время входит в храмовой комплекс Кофукудзи. Синтоистское святилище Хиэ находится в провинции Оми и входит в храмовой комплекс Энрякудзи.

⁸ Васю и Гасю (или Ямато и Оми) — две соседние провинции в Центральной Японии, где было сосредоточено наибольшее число трупп *саругаку*. Труппы каждой провинции образовали и объединения Ямато-саругаку и Оми-саругаку, которые постоянно соперничали друг с другом, начиная с XIII в.

⁹ Возвышенный стиль (*фурю*).— Во времена Дзэами слово употреблялось для обозначения высокой изысканности. В театре Кабуки так называли изящные женские танцевальные номера. Некоторые японские комментаторы, например Сэнъити Хисамацу и Минору Нисио, предлагают понимать здесь слово *фурю* равнозначно слову *дэнто* — «традиция»; см.: Нихон котэн бунгаку тай-кэй (Большая серия японской классической литературы). Т. 65. Токио, 1973, с. 342.

¹⁰ Несомненный мастер (*укэтару тацудзин*).— Слово *укэтару* в обобщающем комментарии Асадзи Носэ объясняется двояко: его понимали и переводили то как *такэру*, т. е. «достигший зенита славы», то как *иитару*, т. е. «несомненный» (см.: Комментированное собрание..., с. 9).

¹¹ *Югэн* — основополагающее понятие о прекрасном в средневековом искусстве Японии, наиболее разработавшееся в период XIV—XVI вв. в поэзии рэнга и в театре Но (подробно об югэн см. исследование).

¹² *Фугэцу-эннэн* (букв. «продление лет (воспеванием) ветра и луны»).— Это новое, образное определение спектаклей саругаку. Во второй раз Дзэами подчеркивает, что представления саругаку унаследовали традиции синтоистских мистерий и по своему назначению равны им. Слово *фугэцу* — «воспевание ветра и луны» является также образным определением поэтического творчества. Так Дзэами вновь напоминает о связи театра Но с поэтической традицией.

¹³ Созерцающая и слушающая [микики], иными словами, «внимая». Это метод художественного познания действительности в японской литературе и искусстве. Т. П. Григорьева справедливо отмечает, что «выражение «видеть и слышать» прошло через всю японскую и китайскую литературу» (см.: Григорьева Т. П. Японская художественная традиция, с. 50). Выражение микики встречается еще в предисловии к первой поэтической антологии Кокинсю-IX в.), к нему широко прибегает Мурасаки Сикибу в своем романе «Гэндзи-коногатари» в формах микикииру, микики сугу су, микикицуку, микикисуцу микики ватару. В трактатах Дзэами понятие микики — это глубокое, пронизательное зрение (прозрение), говорящее око; это тонкий слух, постигающий склад и согласие звуков, это открытое, чуткое ухо, вбирающее в себя мир. Их идеальное сочетание наделяет актера особой силой воздействия на зрителей. Отсюда, помимо всего прочего, происходит «магия искусства» средневековья. Подчеркнем, что соединение двух главных органов чувств — зрения и слуха — для проникновения художника в содержание бытия опирается на интуитивные древнейшие представления о нераздельности звуковых и зрительных впечатлений. Особенно яркое доказательство этого можно найти в языках. Скажем, сравнение речи и песни с потоками вод, с рекою, ручьем и сейчас встречается в словесности очень часто. Мы и теперь еще говорим «речь льется», «песни текут». Русский филолог Овсяннико-Куликовский объясняет эпитет «плавный» применительно к слову «речь» следующим образом:

«... этот эпитет, характеризующий именно хорошую, хорошо построенную речь, сохранившую свой ритмический склад, есть эпитет очень древний, сохранившийся в языке как обломок того исконного воззрения на речь как на жидкость» (см.: Овсяннико-Куликовский Д. Н. Опыт изучения вакхических культов индоевропейской древности в связи с ролью экстаза на ранних ступенях развития общественности. Одесса, 1883, с. 67). Свет, как и звук, в древности также льется, течет и струится. «Речь можно было — по понятиям древности — видеть, ибо «видеть» и «слышать» были не то чтобы совсем уж синонимы, но понятия весьма близкие одно к одному, сливавшиеся в одном основном представлении текущей жидкости» (там же, с. 80). Исследователь древних религий А. И. Введенский утверждает, что «по Ведийскому (как и вообще древнему) воззрению, речь, слово, песнь, гимн есть как бы нечто зримое, блестящее, светящееся, сверкающее» (см.: Введенский А. И. Религиозное сознание язычества [б/м], 1902, т. 1, с. 385). Можно также вспомнить, как характеризует зрение в качестве органа восприятия П. Флоренский: «... можно сказать, что организм одет в один сплошной нерв, облачен в орган восприятия, т. е. в живую душу. Глаз есть тогда некий узел утончения, особенно чувствительное место кожи с частною, но особенно тонко решаемой задачей. Из всех органов ему принадлежит наибольшая способность братья за вещи активной пассивностью, трогать их не искажая, не вдавливая, не сминая. ... Зрение есть способность наиболее гибкая, наиболее готовая в любой момент служить как чистое движение, как чистое осязание или как сплетение в любой пропорции того и другого». «... Художник есть чистое простое око, смотрящее на мир, чистое око человека, которым он созерцает реальность» (см.: Флоренский П. Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях в журн. Декоративное искусство, 1982, № 1, с. 28, 26). Особым образом натренированное зрение и слух актера рождает в театре Но слитность слова и жеста, их взаимную перетекаемость друг в друга, что создает соединенность зрительных и слуховых впечатлений, придает спектаклю цельность и в подтексте — экстатически-магическое звучание. Точно так целостно существуют в традиционной живописи изображение и слово (см. об этом: Соколов-Ремизов С. Н. Литература. Каллиграфия. Живопись. М.; 1985).

¹⁴ приблизительную... [*тайгой*].— Одни комментаторы предлагают понимать это слово как синоним слову дзэмбу — «целиком, полностью» (Кадзума Кавасэ). Другие, их большинство, полагают, что Дзэами употребляет слово *тайгай* в значении «в общих чертах», «весьма приблизительно», и потому связывают фразу не со всем трактатом, а только со следующими за ней правилами для актеров (см., например, коммент. Асадзи Носэ, с. 8).

¹⁵ Надмение (*дзэсики* — букв. «чувственное знание»).— Это слово пришло в разговорный язык того времени из буддийской литературы и употреблялось в обыденной речи в значении «стропливость», «упрямство». Существовало также распространенное буддийское выражение *гаман дзэсики* — «непомерная гордыня». Причину подобных состоя-

ний буддисты видели в чувственной эмоциональной замутненности сознания, поэтому слово «дзёсики» обозначает эти состояния.

Часть I

Семь лет

Рассуждения подглавки свидетельствуют об особой традиции воспитания детей. Основная мысль Дзэами — поддержать и развить в ребенке состояние заинтересованности в занятиях. Свободное развитие творческого духа в нем возможно только при условии поощрения в нем природных дарований, путем предоставления ребенку возможности делать то, что ему нравится и как ему хочется. Обучать на этой ступени Дзэами рекомендует исключительно пению и танцам, которые введут ребенка в мир прекрасного. Драматическая игра не отвечает названному возрасту и просто противопоказана.

¹ Фактически в шесть полных лет.— До недавнего времени в Японии было принято считать, что в момент рождения ребенку исполняется год, так как по теории повторных воплощений началом рождения человека считается момент зачатия.

² Совершенный стиль (*этару футэй*).— Глагол *эру* означает «мочь», поэтому синонимами *эру* могут служить такие слова, как «мастерский», «сильный», «могучий». В нашем контексте наиболее близкое по значению слово будет «излюбленный», поскольку Дзэами имеет в виду «игру, в которой проявляются врожденные наклонности ребенка, незаученные, спонтанные действия» (см. коммент. Акира Омотэ и Сюити Като, с. 15).

Теперь обратимся к слову *футэй*, весьма употребительному у Дзэами. Это слово необычайно широко и с разными оттенками значения используется во всех трактатах, особенно в *Сикадо*. Основное значение его — «стиль». Оно диктуется иероглифом *фу*, который сам по себе уже означает «стиль». Иероглифом *тэй* — «внешность» Дзэами лишь уточняет, каким способом рождается: стиль в театральном искусстве — посредством воссоздания внешности, облика, поведения героя драмы. Благодаря иероглифу *тэй* мы сразу понимаем, что речь идет не о стиле в искусстве вообще, но о стиле именно театрального действия, как, скажем, в трактатах по поэтическому искусству для слова «стиль» используется понятие *кафу* — «поэтический стиль». Следует особо подчеркнуть, что иероглиф *фу* очень продуктивен у Дзэами и используется и в других значениях. Например, в словах *фурёку* и *фудо*, он означает «искусство», т. е. это соответственно «сила искусства» и «путь искусства». Следует также отметить, что при составлении понятий Дзэами, как и все авторы трактатов по теории *танка* и *рэнга*, тяготеет к предельно конкретным и предельно образным определениям без малейшего стремления к абстрагированию. Свойство главных понятий учения Дзэами состоит в том, что помимо устойчивых значений они используются и в широком спектре всех своих возможных значений и должны быть понимаемы и переводимы в строгой зависимости от контекста (см. коммент. Сэнъити Хисамацу и Минору Нисио, с. 549—550).;

³ Танец *май*, в котором преобладают вращения, исполняется под музыку и состоит из абстрактных па; это чистый танец. Хатараки — танец-пантомима, включающий серию движений, призванных показать физическую красоту и силу героя. Исполняется без музыкального сопровождения. Этим же словом Дзэами обозначает далее физическое действие, игру, движения в целом в противовес пению (*онкёку*). Под «бурным характером» (*икарэру кото*) подразумеваются роли демонов, которые требуют атлетической натренированности и потому не могут быть поручены детям.

⁴ Подражание (*мономанэ*) — главная идея учения Дзэами наряду с *юэн*. Он записывает слово двумя иероглифами, означающими «узнать вещь», «изучить вещь» (*моно о манэбу*), где под «вещью» разумеется все сущее. Позднее было введено и другое написание, переводимое как «подражание вещи» (*моно о манэру*). Подражание в театре Но не отделимо от красоты *юэн*; их сочетание и степень преобладания первой или второй определяют характер сценического воплощения. Обе идеи имеют силу во всех видах традиционного театрального искусства Японии. О *мономанэ* см. подробно исследование.

⁵ *Ваки-но саругаку* (букв. «боковое саругаку»).— В театре Но еще до Дзэами было принято деление всех пьес на циклы. Каждый цикл имел свое название, и пьесы в спектакле исполнялись одна за другой в строгой очередности. Первой игралась молебная пьеса «Окина», вслед за ней — пьеса из цикла *ваки-но саругаку* (названа так, потому что соседствует с «Окина»; другое название цикла «ками-Но» — «Но о богах»). Затем шли пьесы: «сюра-Но» («Но о духе воина»), «кацура-Но» («Но в парике», пьеса о женщине), «дза-цу-Но» («Но о разном»), «они-Но» («Но о монахах»). Часто пьесы называли просто по их месту в спектакле: первая, вторая, третья и т. д. См. собрание пьес Но в русском переводе: Ёкёку — классическая японская драма. Пер. Т. Л. Делюсиной. М., 1979.

⁶ Во времена Дзэами спектакли разыгрывались под открытым небом во внутренних дворах храмов, дворцов, на больших площадях, на ипподромах и площадках для борьбы сумо.

⁷ См. выше, коммент. 5. Здесь имеется в виду дневной спектакль, так как ночное представление всегда оговаривается особо.

С двенадцати-тринадцати лет

Во времена Дзэами очень ценилась отроческая красота и существовали специальные танцевально-песенные представления подростков. Памятуя об этом, следует читать этот фрагмент. В трактате *Юраку сюдо кэнфусэ*, в первом его разделе, Дзэами много говорит об этой поре в жизни мальчика. В нашей подглавке следует выделить четыре основных момента. Во-первых, как уже сказано, подчеркивается особая красота внешности и голоса. Во-вторых, Дзэами настаивает, что это красота временная и не предопределяет степень мастерства и возможность успеха на будущее. В-третьих, автор утверждает необходимость ввести в занятия начатки искусства *мономанэ*, не вдаваясь в его тонкости и глубины. Принцип занятий остается прежний, как на предыдущей возрастной ступени: обучать ребенка только тому, что дается ему с легкостью, что ему в радость, но при этом направлять ученика в сторону системного овладения уже профессиональными техническими приемами. Таким образом, момент полной непринужденности и детской спонтанности предыдущего периода упраздняется, ставится задача выучки.

¹ Сердцем постигнуть (*кокородзуку*).— В теории *рэнга* есть понятие *кокорудзукэ*, которое Т. П. Григорьева переводит на русский язык как «единство духа». Дословно выражение *кокородзуку* означает «скрепить сердцем», и в теории *рэнга кокородзукэ* — это особое творческое состояние, творческая сила, позволяющая нанизать отдельные строки в целое стихотворение. В нашем тексте выражение *кокородзуку* комментируется как «быть способным уразуметь» (*вакимаэ га дэкитэкуру*—см.: *Асадзи Носэ*, с. 15), либо как «быть способным к постижению» (*рикай мо дэкитэкуру* — см.: *Сэнъити Хисамацу* и *Минору Нисио*, с. 343), либо как «быть способным к различению» (*бумбэцу мо дэкитэкуру*—см.: *Акира Омотэ* и *Сюити Като* с. 15). Из комментария ясно, что речь идет о способности мальчика проникнуться сущностью мастерства. Важно подчеркнуть, что Дзэами говорит здесь именно о способности уразуметь, что такое мастерство, но еще не овладеть им вполне. Дзэами не случайно выбирает иероглиф «сердце» (*кокоро*) для обозначения этой способности. По его представлениям, истинное постижение есть постижение сердечное. Подробно о «кокоро» см. исследование.

² *Тиго-но саругаку* — пьеса, в которой есть роль для актера-мальчика. *Тиго* — это обычно мальчик знатной фамилии, живущий в храме как ученик главного священнослужителя. Он нередко участвует в буддийских процессиях. Это всегда подросток, еще не прошедший обряд инициации, т. е. не достигший 15—16 лет и не получивший взрослое имя, одежду, головной убор и прическу взрослого мужчины. Со словом *тиго* всегда ассоциировался в Японии нежный и женственный облик отроческой чистоты, вызывающий невольное умиление, к которому мог примешиваться и чувственный восторг. Роли для актера *тиго* — это детские роли и роли императоров.

³ Истинный и временный цветок (*макото-но хана* и *дзибун-но хана*). Цветок — центральная идея «Предания». Это аллегория очарования, пленительности, изменчивой прелести, постоянно воспроизводящейся циклической жизненности искусства Но в целом и искусства каждого актера. «Временный цветок» — это преходящее очарование, вознившее как результат развития временных достоинств. Актер, глубоко постигший искусство и овладевший техникой, способен к вечному цветению, т. е. к цветку истинному. О цветке см. дальше, часть VII трактата, а также исследование.

⁴ Форма (*вадза*).— Записывается здесь иероглифом *тайвадза*, который означает «форма, вид, манера, жест». Под этим словом Дзэами понимает «форму» как сумму необходимых технических навыков для актера. Сюда включаются владение голосом, овладение танцами и сценическим движением.

С семнадцати-восемнадцати лет

Дзэами предупреждает о жизненном испытании, встающем на пути актера. Трудности создаст в первую очередь физиология. Актер утрачивает все, что имел прежде,— и голос и внешность. Ему как бы приходится начинать сначала. Потому Дзэами называет этот этап «вехой жизни». Теперь возникает соблазн отказа от актерского поприща, отрицания его. Но это же время может стать временем воспитания мужества и утверждения на избранном пути.

Основой тренинга являются посильные упражнения для голоса.

¹ Конец фразы по-разному интерпретируется японскими комментаторами. Кадзума Кавасэ переводит ее на современный японский язык следующим образом: «...не следует много заниматься» (...кэй/со о *ооку синай га ей*), Асадзи Носэ иначе: «Это не время, когда можно многого ожидать от занятий» (*кэйко ни ойтэ мо ооки о нодзомубэки токи да во най*). Думается, что вторая интерпретация (на ней мы и остановились) более верно передает мысль Дзэами, ибо в дальнейшем своем рассуждении он призывает юношу постоянно и упорно заниматься и в этом возрасте.

² *Восики-бансики* — восьмой-десятый звукоряды двенадцатитоновой музыки *гагаку*. *Восики* — это «ля» тональности «до» контральто; *бансики* — это «си» тональности «до» контральто.

Двадцать четыре—двадцать пять [лет]

Это особенный возраст, когда голос и внешность обретают законченную прелесть, но ма-

стерство еще не имеет под собой прочного основания; это тоже временный цветок. Случается, актер в это время получает громкую известность, что может привести к опасному самодовольству и ложному чувству обладания истинным цветком.

Этот возраст есть «веха в учении», ибо как раз с него актер начинает накапливать зрелое мастерство.

¹ Исполнительское искусство (*гэйно* — букв. «искусства и умения»).— Слово во времена Дзэами имело собирательное значение; этим понятием объединялись все виды исполнительского творчества — песенное, танцевальное, музыкальное. Позднее сюда включались *цкэбана* и чайная церемония. Сейчас гэйно имеет значение «театральное искусство».

² Веха в учении — ср. с предыдущим фрагментом, где 17—18 лет обозначены как «веха жизни». Предыдущий период — важнейший жизненный этап, нынешний — важнейший творческий этап.

³ Следствия кармы (*кахо*) — сокращенные *инга-охо*. Означает буддийское кармическое воздаяние или возмездие, связанные с прошлой жизнью.

⁴ Новоначалие (*сёсин*—букв. «начинающее сердце»).— Слово употребляется чаще всего в значении «неопытность», «неискушенность», «незрелость», «неофитство». Здесь переводим синонимичным словом, ибо речь идет о первой стадии накопления актером зрелого мастерства. В дальнейшем сёсин неоднократно встречается в трактате и в значении «новичок». В последующих трудах Дзэами значительно углубляет это понятие, придав ему метафизическое значение. Так, в трактате *Какё*, в разделе «О глубинах», он помещает пространное рассуждение, в котором сёсин означает «первоступень», «перво-состояние» мастерства. Свое толкование Дзэами начинает с кратких афоризмов: «Ни за что не забывай своих первосостояний. Не забывай и последующие первосостояния. И вслед за старостью наступающее первосостояние не предавай забвению» (цит. по: Дзэами и Дзэантику, с. 107). Здесь под «перво-состоянием» он понимал определенное творческое самочувствие, которое служит началом, толчком к новым качественным проявлениям мастерства.

Актер, по Дзэами, должен хранить в живой памяти все эти особые творческие мгновения, подобные духовным озарениям и послужившие в свое время началом рождения нового качества или навыка. Актеру следует обогащать мастерство методом суммирования, держа в памяти всех ярких творческих состояний. Причем процесс накопления должен быть непрерывным. Стоит одному звену из цепи выпасть — и цельность разрушится. Эту мысль Дзэами завершает знаменитым афоризмом: «Жизнь человека имеет завершение, мастерство — беспредельно» (там же, с. 108). Таким образом, идея о «новона-чалии»-«первосостоянии» примыкает к теории о ступенях мастерства. И здесь и там очень сильно звучит диалектический мотив вечного движения и развития творческой энергии. Разница в том, что в учении о 9 ступенях творчество рассматривается как результат (готовые результаты творчества классифицируются по ступеням), а в идее о «первосостояниях» творчество предстает как процесс. Из всего сказанного ясно, что понятия Дзэами имеют не только лексическую многослойность, но и свою «историческую жизнь», будучи по-разному понимаемы самим автором в разные периоды его творчества.

⁵ Своевольные приемы (*риндзэцу*).— Слово пришло в театр Но из искусства *гигаку*, где употреблялось в значении «особого приема» без отрицательного смысла, который приобрело в театре Но.

⁶ Цветок преходящей дивности (*иттан мэдзурасики хана*).— Дивность, редкость (*мэдзурасики*) — одно из основных высоких определений мастерства наряду с цветком. В последующих главах встречается в таких сочетаниях: «дивное впечатление» (*мэдзурасики-кан*), «дивные слова» (*мэдзурасики котовари*), «дивный стиль» (*мэдзурасики футэй*). Ближе всего подходит к понятию свежести, восхитительности.

⁷ Созерцательные размышления (*коан*).— Слово заимствовано Дзэами из дзэнской терминологии. Подробно о *коан* см. исследование.

⁸ Ступень мастерства (*кураи*).— Иероглиф значил «ранг, положение, чин» и применялся для обозначения придворных званий и чинов. Здесь употреблен в метафорическом значении как «ступень, уровень, чин» мастерства. В трактате *Кюи* каждая ступень мастерства определена поэтическими образами.

Тридцать четыре — тридцать пять [лет]

После более чем десятилетних постоянных и упорных занятий наступает период глубинного постижения технической стороны мастерства и вызванный этим взлет искусства актера. Зацветает наконец его истинный цветок. Интересно, что признак овладения цветком — всеобщее признание. Это закон театра; для других искусств он не обязателен.

¹ *Ситэ* (букв. «действитель»).— Название первого актера в театре Но, протагониста. Второй актер называется *ваки* — «боковой». Книга Дзэами обращена к исполнителям главных ролей, актерам *ситэ*. Слово в трактате имеет и более общее значение — «лицедей», «актер».

Сорок четыре — сорок пять [лет]

Фрагмент свидетельствует о том, что нынешние актеры Но сильно отличаются от прежних, времен Дзэами. В современном театре Но известный актер преклонных лет, как правило, исполняет все роли, вплоть до самых сложных, насыщенных танцами, пением и акробатическими элемен-

тами. Рассуждение Дзэами подтверждает, что в его времена выдвигалось требование связи и взаимозависимости роли и физического облика актера, качества голоса, степени и характера мастерства. В современном театре Но ни внешность, ни красота и сила голоса не имеют решающего значения. Актер должен суметь передать внутреннее содержание образа — таково основное требование публики. Настоятельный призыв к актеру после 45 лет подобрать себе хорошую, замену, безусловно, связан с желаниями тогдашних зрителей видеть на сцене красивого актера и слышать красивый голос. В этом возрасте следует играть только роли, отвечающие вкусу, темпераменту и душевному настрою самого исполнителя. Это как бы возвращение в детство: играть то, к чему лежит душа; но возвращение, конечно же, на ином уровне мастерства и опыта. В трактате *Какё* Дзэами указывает, что существует три вида пьес по происхождению: «пьеса, рожденная из зрения; пьеса, рожденная из слуха; пьеса, рожденная из сердца» (*кэн ёри идэкуру Но, мои ёри идэкуру Но; син ёри идэкуру Но*; см.: Комментированное собрание..., с. 31). После 45 лет Дзэами рекомендует совсем отказаться от пьес первого рода. Следовательно, после 45 лет актер должен уйти в мир слуховых и душевных образов.

¹ Достиг Закона (*токухо ситару*).— Дзэами прибегает к дзэнскому термину *токухо* — «достижение Закона», который обозначает достижение дзэнской мудрости. Так Дзэами проводит параллель между мудростью как целью познания в японском средневековье и проникновением актера в самые глубины мастерства.

² *Ваки-но ситэ* — здесь слово *ваки* употреблено в значении «дублирующий» и речь идет о необходимости иметь второго премьера в труппе, где ее глава достиг 45-летнего возраста. В таком случае руководитель труппы, ее основатель, звезда, учитель мастерства и учитель жизни, называется *торё-но-ситэ* — «ситэ-глава».

³ *Хитамэн-но саругаку* («пьеса с открытым лицом»).— В такой пьесе-герой выступает без маски. Существуют пьесы, где герой носит маску только во второй ее части. Они не относятся к разряду *хитамэн*.

⁴ Иными словами, нужно позволить молодому дублеру показать перед зрителями все мастерство, все умения.

⁵ ...в пьесе, которая требует многообразно полного приложения телесных усилий... — в тексте: *ми о кудаку Но* (букв. «пьеса, ломающая тело»). Это трюковые, эффектные роли, главным образом роли демонов и неистовых мстительных призраков. В трактате *Никёку сантай эдзу* Дзэами дает выразительный графический рисунок, отражающий стиль исполнения таких ролей, и называет этот стиль *сайдофу* — «стиль ломаных движений» (см.: Дзэами и Дзэнтюку, с. 128).

За пятьдесят [лет]

Человек после 50 лет считался в средневековой Японии уже вступившим в пору глубокой старости. Поэтому этот возраст расценивается Дзэами как заключительный этап творчества. Главная мысль этого фрагмента состоит в том, что и в старости актер способен быть привлекательным и иметь успех у зрителей, если обладает «мудрым цветком» и выбирает посильные роли. Современные актеры Но живут, как правило, долго. Например, Кита Роппэйта умер в 92 года (в 1972 г.) и до последнего дня играя на сцене и восхищал зрителей. Получается, что заключительный период сценической деятельности составил у него 42 года. В свои 50 лет он чувствовал себя человеком средних лет и никак не стариком, был творчески очень активен. Следовательно, указания Дзэами на этот период жизни в современном театре Но утратили свое практическое значение, сохранив только историческую ценность.

¹ Способ... недействия (*сэнэ тэдатэ*).— Фраза комментируется японскими исследователями по-разному. Одни предлагают понимать ее как предложение отказаться от активной сценической деятельности, уйти со сцены (см. коммент. Акира Омотэ и Сюити Като, с. 430). Другие считают, что Дзэами имеет в виду отказ только от тех ролей, что требуют физической ловкости и выносливости (см. коммент. Асади Носэ, с. 33). Мы склонны присоединиться ко второй точке зрения, ибо в предложении употреблено слово *тэдатэ* — «способ игры» и, следовательно, игра как таковая не отменяется. В этом же, на наш взгляд, убеждают и дальнейшие рассуждения, в том числе и напоминание об отце. Кроме того, в трактате *Какё* Дзэами прибегает к выражению *сэнхумма* (букв. «бездейственная пауза») и доказывает, что пауза в театре Но энергетична, напряженна, связана с предыдущим и вызывает последующее действие. Это пауза только в физическом смысле; в психическом смысле — это активнейшее творческое состояние. См., например, такое наставление в *Какё*:

«Паузу скреплять сердцем...» (Дзэами и Дзэнтюку, с. 100).

² Китайская поговорка. Единорог (кит. *цзилин*) — в китайской мифологии животное поразительной силы и красоты, всегда возвещающее о явлении небесной силы или святого.

³ *Хораку* (букв. «радость закона»).— Один из видов храмовых действ в честь синтоистских богов. Во времена Канъами и Дзэами представления Но называли *хораку* в тех случаях, когда они устраивались перед храмом после службы.

⁴ Святылище Сэнгэн провинции Суруга находилось на месте нынешнего Сэнгэн-дзиндзя города Сидзуока.

⁵ Под «новичком» имеется в виду сам Дзэми, которому отец стал постепенно передавать главные роли в спектаклях.

Часть II

Главной в части II является мысль о правильном подражании природе вещей. Для разъяснения этой идеи Дзэми называет «девять предметов для подражания», т. е. девять амплуа для первого актера, характеризуя особенности каждого амплуа в аспекте *мономанэ*. Эта часть «Предания» вместе с трактатом *Сикадо* и трактатом *Никёку сантай эдзу*, а также первой частью «Предания» составляют четкую систему тренинга как постепенного овладения всеми амплуа по мере физического и нравственного возмужания. Подробно о мо-яоманэ см. исследование.

¹ ...сердцевиной — в тексте стоит слово *канъё*, которое в современном языке чаще всего имеет форму прилагательного и известно в значении «важнейший», «существенно необходимый». Оно составлено из иероглифов *кан* — печень и *ё* — «важный». Таким образом, искусство подражания по своей функциональной значимости сопоставлено со значением печени для жизнедеятельности человеческого организма. В трактатах по китайской и японской медицине печень метафорически обозначается «царица в государстве». Эти соображения и все содержание учения Дзэми о подражании позволили нам остановиться на варианте перевода слова «канъё» как «сердцевина», ибо в нашем контексте оно должно прозвучать более энергично, чем простое «важнейший».

² Сильное — слабое (*коки-усуки*) — Оба иероглифа имеют словарный ключ № 85 «вода», и их прямое значение «густое — жидкое». В переносном смысле они обычно переводятся как «глубокий — поверхностный», «насыщенный — разреженный», «сильный — слабый». Во фразе речь идет о том, что степень подобия зависит от предмета подражания.

³ Речь идет о поэтических турнирах, когда состязаются в сочинении сезонных *танка*.

⁴ ...могут сделаться изящными в игре (...*фудзэй ни мо нарубэки*). - Понятие *фудзэй* (букв. «стиль и чувство») — одно из самых ходовых у Дзэми, в трактате оно использовано 12 раз. Японские комментаторы в каждом отдельном случае предлагают понимать *фудзэй* то как «поведение манеры», (*фурумай*), то как «действия» (*хатаракки*), то как «игра, жесты, движения» (*фури*). Так, в части III, беседе 7, в предложении «А что такое игра согласная со [звучащим] словом?» (*Мондзи ни атару фудзэй но ва нанигото озо я*) *фудзэй*, бесспорно, означает «игра». В синонимичных значениях «действия» «движения» слово употреблено и на других страницах трактата с другой стороны, Дзэми использует его и в значении «настроение», «очарование», «утонченные манеры», т. е. в том значении, в котором оно фигурирует в поэтической теории *рэнга*. Например, в части III, беседе 8. во фразе «Оно является настроением, что рождается прямо из цветка» (*Тада хана ни еритэ н уу и пари*) слово *фудзэй* можно толковать только как «настроение», есть примеры его использования вместо слова *футэй* в значении «стиль». Походивать надобно на самое вещь поведением и стилем [игры]» (*Фурумай фудзэй о ба соно моно ни нисубэси*, часть I, «Открытое лицо»), Омотэ Акира и Като сюити считают, что это произошло из-за путаницы иероглифов при переписке трактата, ибо в скорописном варианте вторые иероглифы в словах *сруоззи* и *футэй* очень похожи. После трактата *Какё* Дзэми использует *фудзэй* только в значении «игра», «действия», подразумевая «прекрасную игру» и «красивые действия», т. е. соединяя свое толкование со старым, идущим от поэтической теории *рэнга*. У Дзэнтю *фудзэй* означает только «действие», а в некоторых книгах по теории Но в эпоху Эдо слово употреблялось для означения танцевальных па. В современном театре Но означает «техника игры» (см. коммент. Акира Омотэ и Сюити Като, с. 430-431). Такая неустойчивость значений отдельных понятий, их теснейшая зависимость от контекста автора, эпохи составляют основную трудность при раскрытии содержания учения Дзэми.

⁵ Интерес (*омосироки токоро*).— Это словосочетание (а также слово *омо-лироси*) очень часто встречается в трактате. Оно означает «интересный», «привлекательный», «приманчивый», «приятный». Дзэми употребляет его не как «интересно-любопытное», а в значении «интересно-притягательное» «интересно-чарующее», «интересно-восхитительное», «интересно-пьянящее». Им пестрит вся часть, особенно раздел «Демон» (см. ниже). И это не случайно: чаровать, вызывать восхищение, интерес — задача актера по отношению к зрителю, существует старинное восклицание: *Ана омосироя!* («О, как весело»), которое сопровождало пирушки и праздники, выражая состояние опьянения весельем и радостью. «...Японцы всегда, уже издревле, любили попойки и празднества и... на их собраниях веселились пением, плясками, маскарадом. Ана омосироя (о, как весело) восклицали они хором при всеобщем подъеме настроения, действительно чувствуя себя как бы в раю» (см.: *Бернштейн л. Д.* Музыка и театр у японцев. СПб., 1905, с. 11).

Женщина

Это наиболее распространенная роль в театре Но. Актеры обучались женским ролям уже на ранней стадии занятий. Подчеркивание важности внешнего подобия и костюма связано с тем, что театр Но — мужской. Первейшее условие успешного подражания женщине — позаботиться о костюме. Но здесь же Дзэми говорит и о том, как держать голову, и об осанке, и о поведении в це-

лом. В позднем трактате *Никёку сантай эдзу* он пишет об этих ролях:

«Следует хорошо и твердо знать, что подражание женщине — это сердце сделать плотью и оставить силу; подражание женщине можно назвать основным стилем в духе *югэн*» (Комментированное собрание..., том 1, с. 42).

¹ Женское обличье (*онна-гакари*).— Слово *какари* Дзэами употребляет, разумея не только одежду, но и манеру поведения. Близко понятию *сугата* — «облик».

² Весьма трудно (*итидайдзи*).— Буддийский термин, означающий «великое дело», или «великий уход», — акт ухода из дома для достижения просветления. Дзэами использует его, чтобы подчеркнуть всю важность овладения этим амплуа для актера: серьезность занятий должна ассоциироваться с «великим уходом» в судьбе человека. Японские комментаторы переводят слово *итидайдзи* как «необычайно важное и сложное дело» [*кивамэтэ дзюё кацу коннан-на кото*, см.: Акира Омотэ и Сюити Като, с. 21] либо как «весьма и весьма нелегкое...» [*наканака ей дэ ва най*, см.: Асадзи Носэ, с. 39].

³ Одевание (*суматэ*).— Сюда включаются все элементы костюма: маска, парик, платье, головной убор, аксессуары.

⁴ *Него* и *кои* — звания придворных дам высокого ранга, прислуживающих в покоях императора (*него*) и ведающих его туалетом (*кои*).

⁵ *Кину* — один из видов нижнего кимоно, которое надевали под официальное платье; *хакама* — широкие шелковые юбка-штаны; их носят и мужчины и женщины; бывают разного покроя — короткие, до пола, со шлейфом.

⁶ *Косодэ* — старинное белое кимоно с узкими рукавами.

⁷ *Кусэмаи* — танец, возникший в середине XIV в. Был очень популярен во времена Канъями, что побудило его включить этот танец в спектакль Но. Обычно исполнялся женщинами в мужском костюме. В театре Но стал одним из самых красивых танцев. *Сирабёси* — танец, известный с конца эпохи Хэйан (нач. XI в.). Исполнялся женщинами в мужской одежде и с мечом в руках.

⁸ *Кадзаси* (букв. «украшение»).— Технический термин традиционного театра. Это аксессуары, с помощью которых намекается на душевное состояние или настроение персонажа либо обозначается сезон. Это могут быть цветок, цветущая ветка и пр. (безумные, например, выходят с зеленой веткой бамбука в руке). Есть и другие аксессуары; они называются *тэмоно* («вещи в руках») и указывают на род занятий персонажа: меч, метла, грабли, удочка и пр. К *тэмоно* относят и веера, непременный аксессуар актера Но.

⁹ *Оби* — очень широкий, плотный и жесткий декоративный пояс (род корсета), перехватывающий верхнее кимоно в женском национальном костюме и заставляющий женщину держать спину очень прямо. Сзади, на спине, он складывается подушечкой или завязывается большим бантом разной формы (в зависимости от возраста и положения женщины). Дзэами советует актеру повязывать пояс слабо, чтобы не создать впечатление вульгарного подражания с претензией на женское телосложение. Актер Но повязывает пояс несколько на мужской манер, слабо и низковато, чем откровенно обнаруживает мужскую фигуру.

Старик

Говоря о подражании старику, Дзэами подчеркивает два качества, необходимых для успешного овладения этим амплуа: высокую степень мастерства и наличие истинного цветка. Практически роль старика по торжественности и строгости стиля равнозначна роли божества. Старик здесь всегда носитель мудрости, хранитель родовых обычаев и знания. До сих пор молодые актеры не допускаются на эту роль. Ее сложность состоит и в том, что нужно не только обладать цветком мастерства, но и суметь передать цветок, красоту старости. Об этом Дзэами рассуждает также в части VII «Предания». Но к характеристике роли старика он возвращается и в следующем по времени написания трактате — *Никёку сантай эдзу*: «Старик — это тихое сердце и далеко видящее око. Эту его человеческую сущность надобно представить [на сцене], всецело обратив на нее свое внутреннее зрение». А в трактате *Какё* он говорит: «Сначала сумей стать вещью, вслед за тем сумей походить на нее в действиях... В танце старика... приведи тело к полной тишине и создай изящный стиль, уподобив [танец] тому, как на старом дереве распускаются цветы. Яви тихое сердце в стиле танца» (см.: Комментированное собрание..., с. 46).

¹ Сокровенное (*оги*).— В других списках текста вместо *оги* встречается слово *дайдзи* — «великое дело».

² *Кабури* — головной убор придворного в форме венца. *Наоси* — придворный головной убор. В разные времена года отдавалось предпочтение определенным цветам (например, зимой — белому). *Эбоси* — самый распространенный вид головного убора при дворе в средневековой Японии. Его носили также и горожане во время церемониальных шествий. Делался из шелка, который натягивался на жесткий каркас цилиндрической или конической формы; имел различные цвета. *Каригину* — первоначально костюм для охоты; во времена Дзэами стал каждодневной придворной одеждой.

³ Старая манера (*коэ*).— Этим словом Дзэами называл исполнительский стиль *саругаку*, существовавший до XIV в., характерной чертой которого была преувеличенная игра и буффонада.

⁴ Задание (*коан*).— Дзэами использует дзэнский термин *коан*, обозначающий целенаправленное думание, сосредоточение воли на выполнении определенного умственного задания с целью развития интуиции и способности к созерцательным размышлениям, которые должны привести к формированию дзэнского сознания и к просветлению. Здесь *коан* определен поэтическим образом: роль старика подобна старому дереву, на котором распустились цветы. Этот образ должен стать предметом размышления для актера. О *коан* см. также исследование.

Открытое лицо

В это амплуа включаются роли, исполняемые без маски. Их обычно играют юноши и мужчины в расцвете лет. Основная трудность этого амплуа состоит в том, что актеру надо уметь на протяжении всего представления сохранять одно и то же бесстрастное выражение лица, какое бывает у людей» в минуты глубокой задумчивости или созерцания. В лице не должно быть напряжения, его следует оставлять спокойно-неподвижным и не реагировать на внешние раздражители. Но при этом оно не должно каменеть — впечатление, которое неизбежно возникает, когда актер напрягает мускулы лица.

¹ Сюда включаются роли монахов, воинов, юношей, и это всегда совершенно реальные люди, «из жизни», в отличие от большинства персонажей пьес. Но, обыкновенно духов исторических и литературных героев, богов и демонов.

² Одним из самых высоких критериев таланта и мастерства является для Дзэами способность актера постоянно совершенствоваться, приобретать новые, все более мощные творческие потенции. Об этом красноречиво свидетельствует и трактат *Какё*. Из высказывания следует, что роли без масок могли исполнять только очень опытные и даровитые актеры.

³ ...следует хранить неизменно простым (*сугуни моцубэси*).— Фраза перекликается с самим названием амплуа «открытое лицо» (*хитамэн*), так как: *сугуни* и *хита* — это два чтения одного и того же иероглифа. Возникает игра слов: «открытое лицо» — это роль без маски и одновременно это «открытое, простое лицо» актера как наиболее естественное выражение его, которое должно сохраняться неизменным на протяжении всего спектакля в строгом соответствии с эстетическими законами сцены. Но — живое лицо человека со свойственной ему изменчивой гримасой не участвует в создании сценического образа (ср. здесь же: «Походить надобно на самое вещь поведением и стилем; [игры]).

Одержимый

«Одержимый» в средневековом театре — это не сумасшедший, не малоумный человек, но тот, кто находится в состоянии временного возбуждения.

Часто им бывает странствующий актер. Во времена Дзэами «безумие», подобно «богоохваченности» у греков, ассоциировалось с поэзией и музыкой, поэтому персонажи этого амплуа всегда исполняют танец и песню. Такое представление идет из глубокой древности, оно отражено в мифологии *Кодзюки*. Дзэами в трактате (часть IV) как раз пересказывает миф из *Кодзюки*: «И тогда небесная богиня Удзумэ вышла из общего круга... вскричала, охваченная божественной одержимостью, и возжгла костер на костровище; и, громоподобно топнув, начала петь и танцевать».

В этом фрагменте Дзэами утверждает прежде всего, что роли одержимых являются самыми интересными и самыми многообразными. Он предупреждает актера, что необходимо научиться различать виды безумия, а не играть безумие вообще. Виды безумия определяются, по словам Дзэами, причинами, его вызвавшими: 1) безумие как наваждение или схваченность духами; 2) безумие из-за навязчивой идеи. Подражание и здесь основано на передаче внешности и поведения. Интересно замечание Дзэами о том, что в костюме должно быть нечто чужаковатое, вычурное, «цветистое». Важно рассуждение о различии между мужской и женской одержимостью. Далее Дзэами предупреждает от ошибки браться за исполнение пьес, где одержимый персонаж лишен правдоподобия. К этому же рассуждению он вернется в части VI. Самой трудной в этом амплуа Дзэами называет роль одержимого, которая исполняется без маски.

¹ Выражение «десять направлений», или «десять сторон света» (восток, запад, юг, север, юго-восток, юго-запад, северо-восток, северо-запад, зенит и надир),— *дзюхо* — в трактате есть синоним — *дзиттэй* («десять обликов»), обозначающий все виды *мономанэ*. Это метафорическое название всех амплуа подчеркивает всеохватность мастерства актера, владеющего всеми видами подражания. Положение о том, что актер, владеющий амплуа одержимых, способен исполнить любую роль, не вполне справедливо для современного актера. Но, ибо пьес о безумных сравнительно мало в нынешнем репертуаре. Предполагается, что во времена Дзэами к этому циклу причисляли всякую пьесу, где перед зрителями предстал дух, а не реальное лицо. Известно, что к циклу «о безумных» относилась, например, знаменитая пьеса Канъами *Мацукадзэ*, которая сейчас играет как «пьеса в парике» третьего цикла или пьеса «Две Сид-

зуки» (*Футари Сидзука*), принадлежащая теперь также к третьему циклу (см. коммент. Акира Омотэ и Сюита Като, с. 431).

² ...это такое занятие, при котором необходимо вхождение в *коан* (*коан-но ирубэки тасинами* норм).— Актер должен практиковать созерцательные размышления на тему «одержимый» и уметь разрешать эту тему в размышлении путем сосредоточения воли, развития интуиции и способности к целенаправленному думанию.

³ Дзэами называет четыре наиболее характерных роли этого амплуа. До сих пор в репертуаре театра Но сохранились великолепные образцы таких пьес, где героем является один из названных персонажей. Эти пьесы едва ли не самые популярные сейчас наряду с пьесами третьего цикла, о женщинах. «Река Сумида» (*Сумидагава*) — пьеса о матери, у которой помрачился рассудок в поисках сына, украденного работорговцами; пьеса *Аои-но уэ* (сейчас играется как пьеса пятого цикла «о монахах»), где жена впадает в безумие из-за ревности к покинувшему ее мужу,— любимейшие публикой и во времена Дзэами, и теперь.

⁴ Цветисто (*ханаяка-ни*).— Дзэами имеет в виду общий стиль костюма. В этой роли одеться необходимо с намеком на «странность» душевного состояния героя, внести в костюм некое чудное щегольство.

⁵ Переписчик (*какитэ*).— Во времена Дзэами пьесы записывались самими актерами, которых считали именно «переписчиками», а не «авторами», ибо пьеса рассматривалась как результат коллективного творчества труппы, долгое время жила в устной традиции, и человек, записавший ту или иную пьесу, был прежде всего ее фиксатором, а не создателем. Позднее, в XVI в., пьесы начали строго атрибутировать, и постепенно большинство их закрепилось за определенными авторами. Но и сейчас многие выдающиеся драмы Но публикуются под рубрикой «пьесы неизвестных авторов». Искусство фиксации текста при этом не умаляется.

⁶ По неимению глубокого опыта (*этару токоро накутэ*).— Выражение *этару токоро*, согласно Акира Омотэ и Сюити Като (см. с. 24), означает у Дзэами «достижение глубин мастерства в искусстве Но» (*Но-но оги ни тас-ситэиру токоро*). Это выражение встречается еще в двух местах трактата. Первый случай: «И наконец, состояние мудрого постижения [мастерства] есть вместе и то, что называют нераздельностью пения и движения». Здесь комментаторы (с. 35) трактуют это выражение как «состояние мудрого постижения глубин мастерства» (*оги о готокусита кёти*). Далее комментаторы (с. 32) понимают *этару токоро* как «состояние высоты духа» (*тёсё*): «Сильные стороны человека, похоже, находят проявление во всяком деле; это данное от рождения свойство высоты духа». Выражение составлено Дзэами путем субстантивации глагола *эру* — «мочь». Опираясь на приведенные фрагменты и комментарии к ним, можно, на наш взгляд, утверждать, что выражение *этару токоро* близко старому русскому существительному «мочь» (превращенному потом в «мощь») в значении «силы телесной и духовной, могучи, крепости». Понятие «мочи», употребленное с разными оттенками смысла, и лежит в основе выражения *этару токоро*. Глагол *эру* довольно продуктивен у Дзэами. В трактате он встречается еще и в таких словах и выражениях: *этару футэй* («совершенный стиль»), *этэ* («умелец»), *этэ-но Но* («мастерское Но»).

Монах

Это наиболее короткий фрагмент во всей части. В репертуаре театра Но очень мало пьес, где героем является духовное лицо, и почти в каждой пьесе есть персонаж «монах-странник», но это всегда роль для второго актера *ваки*. Таким образом, мы имеем дополнительное доказательство того, что весь трактат обращен к первому актеру, исполнителю главных ролей *ситэ*. Осваивая амплуа «монах», актеру необходимо различать храмовое священство и монахов-странников.

¹ *Содзё* — высший буддийский сан. *Сога* — так называли всех придворных священников.

² Содержание пьесы (*фусимоно*).— Слово взято Дзэами из поэтической теории *ранга*, где *фусимоно* означало «тему» стихотворения.

Дух воина

Весь фрагмент включает в себе некоторое противоречие: сначала утверждается, что пьесы о воинах не заслуживают внимания, затем в следующем же абзаце утверждается противное: они «значительно привлекательней чего бы то ни было». Дело в том, что во времена Дзэами пьесы этого цикла начали только-только появляться и многие были просто неудачны. С другой стороны Канъами, отец Дзэами, уже славился исполнением ролей воинов, создавая образы своих героев в «духе утонченном». В разъяснениях к исполнению роли «дух воина» Дзэами требует не смешивать ее с ролью демона или с танцевальными номерами. В пьесе о воине актер должен суметь создать настроение, которое характеризуется соединением мотивов мужества и утонченной «женственной» поэтичности душевного строя героя. Эта особая атмосфера пьес о воинах делает их и по сей день весьма популярными среди зрителей, хотя общее их число в драматургическом наследии театра Но очень невелико — всего 22 пьесы (в репертуаре современного театра Но более 240 пьес).

¹ Дух война (*сюра*).— Название амплуа образовано от имени демонов Асюра (санскр. Асура), олицетворения воинственности, обитателей буддийского ада, подобно злым духам, вызывающим распри. Воины и другие люди, которые при жизни враждовали и воевали с кем-либо, на том свете попадают на адский путь *сюрадо* («путь Асюры»). В театре Но *сюра*—это не только название амплуа, но и название цикла пьес о воинах, героем которых является дух война, появляющийся из адского края *сюрадо*. Дух в пьесе обычно рассказывает о своих битвах на земле и о страданиях в аду и перерождается из демонического существа в счастливый, благословенный дух благодаря молитвам странствующего монаха.

² *Гэмэй* (сокр. от Гэндзи и Хэйкэ, или Минамото и Тайра) — два самых могущественных военных клана в средневековой Японии, которые несколько столетий боролись за власть. Их борьба запечатлена в исторических военных-хрониках *гунки*. Под «духом утонченным» при обрисовке образа воина Дзэами разумел его поэтизацию, что вносило трагические мотивы в драму. Так, воин Киёцунэ, герой одноименной драмы, перед гибелью своей играет на флейте. Юный аристократ Ацумори (драма *Ацумори*) не расстается с флейтой даже на поле брани.

³ При совершенной самостоятельности стиля исполнения ролей *сюра* их считают промежуточными между ролями демонов и чисто танцевальными номерами в Но, поэтому существует опасность для неопытного актера исказить стиль *сюра* в ту или иную сторону.

Божество

Это амплуа—ряд синтоистских божеств. Многие божества синтоистского пантеона имеют грозный, ужасный, пугающий облик, чему соответствуют и-маски для этих ролей. Таковы, например, маски *тэндзин* и *отобидэ*. Они хорошо иллюстрируют идею о божествах, укорененную в сознании людей периодов Камакура—Намбокутё, пришедшую из древности и воспринятую эпохой Му-ромати. Эти пугающие изображения являлись олицетворением страха людей" перед стихиями природы, которые персонифицировались в божествах. Подражание таким богам близко по стилю подражанию демонам — такова основная мысль Дзэами в его рассуждении. Одновременно в исполнение роли божества необходимо ввести и танцевальный стиль, который будет сближать ее-ролями благородных стариков и божественных старцев.

¹ ...кроме как переодетыми для выхода [на сцену] (*дэмоно ни пара дэ ва*).— Слово *дэмоно* неоднократно встречается у Дзэами и в других трактатах всегда в значении «переодевание для сцены», «ряжение». Например, в трактате *Сандо* читаем: «Ряженный воином непременно должен иметь [текст], название имени... А заключительное переодевание — всегда привидение или дух» (см.: Дзэами и Дзэнтюку, с. 139). В обоих случаях употреблено слово *дэмоно* в названном значении. Именно такое понимание слова предлагают Акира Омотзэ и Сюити Като: «выходить на сцену, обратившись в вещь» (*моно ни наритэ ид-вурү*, с. 432). Асадзи Носэ считает, что чаще всего это слово означает у Дзэами «представление», «пьеса» — *дасимоно* (с. 60).

Демон

Словом *они* обозначается не только демон, но и дух умершего, приведение, жаждущее мести и пылающее злобой. Соответственно и роли демонов занимавшие важное место в репертуаре с ранних времен, подразделяются на две большие группы. В трактате *Никёку сантай эдзу*, написанном Дзэами уже на закате дней, он снова возвращается к трудностям этого амплуа. Он называет два стиля исполнения этих ролей: «стиль ломаных движений» (*сайдофу*), т. е. движений дробных, тонко разработанных, и «стиль широких и могучих движений» (*рикидофу*) — см. Дзэами и Дзэнтюку, с. 25. О первом стиле Дзэами говорит: «Не вкладывай силу в сердце и тело; сделай тело легким», ибо играемое существо «по форме — демон, сердцем — человек». О втором стиле читаем: «Это стиль, в котором выказывают телесную мощь. Сердце также демонское». Первый стиль подходит для ролей духов умерших людей: второй — это роли демонов (см.: Комментированное собрание... с. 497). Фрагмент строится на четырех основных положениях. 1. Дзэами задает актеру задачу *коан* для сосредоточенных размышлений-созерцаний: как соединить пугающую и ужасающую природу персонажа-демона с природой театрального представления, должного быть красивым и увлекательным. 2. Непревзойденно совершенным может считаться тот, кто разрешает это противоречие. 3. Играть одни роли демонов — значит не обладать цветом, так как частое исполнение одних и тех же ролей не способствует зарождению впечатления редкостной, дивной игры у зрителей. 4. Молодой актер, хорошо играющий роль демона, не обладает в полной мере привлекательностью в этой роли, так как не способен еще проникнуться ее сущностью, т. е. разрешить *коан* о соединении двух стихий в единство: пугающего образа демона увлекательности театрального зрелища.

¹ Во времена Дзэами основные труппы актеров Но жили в провинциях Ямато и Оми. Поэтому их искусство еще называли *Ямато-саругаку* и *Оми-саругаку*. Труппы Ямато славились исполнением пьес о демонах, создали мужественный, «мужской» стиль игры, а труппы Оми великолепно играли пьесы о женщинах и создали изысканный, «женский» стиль в духе югэн.

² Весь абзац посвящен демонам-привидениям. Основные свойства пластического рисунка этих ролей состоят в тончайшей разработанности мелких, дробных движений рук и ног. Особое место тут занимает «танец головы». Актер кроме устрашающей маски носит длинноволосый парик, красный или белый. Буйные космы парика спускаются ниже пояса. Актер запрокидывает голову назад, резко наклоняет вперед, в стороны, делает ею широкие круговые движения, так что волосы парика «танцуют» вместе с головой, разлетаются в разные стороны, создают зримый образ демона-вихря, демона-стихии. Эти движения призваны произвести ужасающее впечатление неистой злобы. Дальнейшие рассуждения фрагмента уже целиком посвящены «настоящим демонам из преисподней».

³ Непревзойденно совершенный (*кивамэтару дзэдзу*).— Выражение, по единодушному мнению японских комментаторов, абсолютно синонимично у Дзэами словосочетанию *мудзэ сикоку-но дзэдзу*, что и позволяет нам перевести его как «непревзойденно совершенный» (букв. «предельно совершенный»), см., например, коммент. Акира Омотэ и Сюити Като, с. 26. Само слово *мудзэ* часто встречается у Дзэами. С его помощью он создает такие понятия как «непревзойденно первый» — *мудзэ дайити*; *мудзэ-но коан* — «запредельный коан»; *мудзэ-но хана* — «непревзойденный цветок». Иероглиф *му*, означающий «ничто, ничего» и служащий префиксом отрицания «не, без», явно используется Дзэами по ассоциации с употреблением его в буддийских текстах. В дзэнских текстах он обозначает понятие «пустоты» (санскр. *шуньята*) и является составным иероглифом таких широко известных понятий, как *муга* — «не-я» (санскр. *анатман*), *муи* — «недеяние» (кит. *Увэй*), *мумэй* — «неведение» (санскр. *авидья*), *мудзэси* — «совершенномудрый» (санскр. *Анuttара*) и т. д. В японском словаре буддийских терминов с этим иероглифом дается 48 основных понятий. См.: *Мидзуно Когэн*. Основополагающие знания буддийской терминологии (Буккэ ёго-но кисо тисики). Токио, 1977, с. 27.

⁴ Задаешься заданием (*тасинами*) — слово употреблено в значении, синонимичном понятию коан, что ясно следует из контекста всей фразы.

⁵ В поэтических антологиях *Кокинсю* и *Манъёсю* не раз обыгрывается юбраз отвесной скалы с растущими на ней белыми цветами. «Как будто выпал снег в том месте, которое не знало снега, — на отвесной скале, как снег белые, распустились цветы» (*Кокинсю*, 6). Дзэами дает этот образ с расчетом на то, что актер хорошо знаком с ним по поэзии. Это широко распространенный поэтический образ для выражения таинства природы. Такое же таинство должен совершить актер, превратив силою искусства ужасающее привидение, демона в завораживающий персонаж.

Китайская пьеса

Это, как правило, пьесы, написанные на сюжеты китайских легенд, где герой — китаец. Танцы в таких пьесах исполняются преимущественно в стиле танцев Бугаку. В остальном же они не отличаются от других пьес соответствующих циклов. Считается, что в тогдашних условиях актеры Но не были близко знакомы с китайским драматическим искусством. Потому Дзэами и настаивает на костюме как главном элементе подражания китайцу. Кроме того, он требует чисто внешнего подражания в силу убежденности, что игра в китайском стиле не будет иметь никакого успеха у зрителей по полной непривычке их к китайскому зрелищу. В таком повороте мысли Дзэами заключен любопытный психологический феномен: многое заимствуя из Китая, подражая его культуре, японцы далеко не все безоговорочно принимали в китайском искусстве и нередко «подлаживали» его под себя.

В этих пьесах актер выступает в маске, необычайно точно и выразительно передающей этнический тип китайца.

¹ Под «странной манерой» (*иёситару... кото*) Дзэами имеет в виду основной принцип искусства подражания — подражать не буквально, но выразительно, правдиво и суггестивно, не нарушая сокровенной красоты *югэн* сценического образа. Фразу можно было бы интерпретировать следующим образом; «Такой подход к роли распространяется на все виды *мономанэ*: можно сказать, несколько странная манера игры, едва передающая реальный облик вещей».

² Один из списков трактата, принадлежащий школе Компару, имеет в этом месте следующую заключительную фразу: «Таково предание о цветке стиля» (см.: *Собрание трактатов по теории поэзии и тьатра Но*, с. 356). Большинство списков этой фразы не имеют.

Часть III

Часть III трактата вместе с его последней частью (VII) признается японскими учеными самой содержательной. Она включает в себя девять бесед, называемых *мондо* (букв. «вопрос—ответ»). Каждый *мондо* является порождением мысленной беседы опытного мастера с юным начинающим

учеником; она состоит из краткого вопроса ученика и пространного ответа учителя, раскрывающего перед неофитом тонкости понимания искусства, которому юноша решается отдать жизнь. В средневековой Японии жанр *мондо* был излюбленной формой изложения теоретических познаний. В этом жанре созданы труды по теории стихосложения, боевым искусствам, буддийские трактаты, нравоучительные истории о старинных обычаях. Сам Дзэами в жанре *мондо* написал трактат *Сюгёку токка*. Подобная форма записи ведет происхождение от самой жизни: ученик вопрошает учителя — таков в древности и средневековье путь к познанию и культуре на Востоке. В существе своем это путь демократический, народный, который в новейшее время стал заменяться почти сугубо книжной образованностью. *Мондо* в некотором роде сродни литературно-публицистическому и философскому жанру диалога в европейской культуре (например, в творчестве Платона, Леосинга и др.). Интересно, что в жанре *мондо* написан и современный учебник для молодых актеров и любителей Но, который называется «Беседы для начинающих» (*Сёсинся мондо*, 1968) Та-ро Сайто. Кстати, Л. М. Ермакова утверждает, что обмен танками как форма изящного общения также назывался *мондо* (см.: Ямато-моногатари. Пер., ис-след. и коммент. Л. М. Ермаковой. М., 1982, с. 36).

Беседа I

Первая беседа посвящена одной из важнейших проблем театрального искусства — проблеме связи актера со зрителем; она раскрывает перед молодым актером две главные тайны взаимоотношений со зрителем. Во-первых, актеру необходимо уметь точно угадать момент выхода, первого появления на сцене перед подвижной, мобильной, живущей по законам свободно льющегося уличного людского потока аудиторией, для которой театр есть естественное и неотъемлемое продолжение жизни, ее праздничная вершина, а не приостановка жизненного потока ради зрелища. Появляться на сцене перед такой аудиторией следует только тогда, когда она переполнена нетерпением в ожидании спектакля, когда помыслы всех зрителей направлены к сцене. Вот это. мощное и единое желание толпы и должно как бы вытолкнуть актера на сцену. Во-вторых, актер должен уметь тонко реагировать на атмосферу, царящую в зрительном зале, которая во многом, по Дзэами, зависит от времени суток. Дзэами утверждает, что настроение зрителей находится в прямой зависимости от «настроения» космоса, что биологические ритмы человека и ритмы вселенной едины; они отвечают чередованию и гармоническому соединению двух начал *инь-ян* (яп. *ин-ё*) — теневого, податливого и светового, напряженного. Вечер и ночь несут в себе атмосферу *инь*, а значит, и человеком по вечерам владеет «иньское» настроение, тихое и спокойное, предвещающее сон. День наполнен атмосферой *ян*, и человек наиболее активен в течение светового дня. Актеру необходимо помнить об этом и создавать сценическую атмосферу, противоположную той, что царит в зрительном зале. Таким образом, мы наблюдаем уникальный психологический феномен, когда актер всегда противопоставляет игру душевному самочувствию зрителей, строит ее на контрасте настроений ради того, чтобы возникла двоица *инь-ян*, ибо только ее наличие гарантирует присутствие полноты, гармонии в любом явлении жизни и искусства. В трактате *Какё* Дзэами развивает эту идею, говоря о наличии зависимости настроения человека не только от времени суток, но и от времени года (*дзи-сэцуканто*).

Немаловажно в этой беседе и рассуждение Дзэами об аристократической публике; оно обусловлено историческим контекстом эпохи. Актеры должны были угождать вкусам аристократов, ибо они были их меценатами и ценителями, и нередко судьба труппы во времена Дзэами целиком зависела от пристрастий ее покровителей.

¹ *Гакуя* («артистическая комната»).— Небольшое помещение, находящееся за занавесом. Иногда называют также *макуя* («комната за занавесом»). В конструкции сцены Но занавес является границей помоста, примыкающего к сцене слева, и закулисных помещений, которые начинаются с этой комнаты и анфиладно переходят одно в другое, обрамляя собою сцену. Актер в облачении и маске стоит в комнате *гакуя*, ожидая выхода. Здесь имеется большое зеркало, отражающее его в полный рост, и в последнюю минуту перед выходом он должен бросить контрольный взгляд на себя — все ли в порядке в его, костюме, облике. Здесь есть также маленькое оконце, в которое актер наблюдает за зрителями. Этого оконца со стороны зрительного зала не видно. Перед началом спектакля зрители все чаще посматривают в сторону комнаты *гакуя*. Спектакль, хотя начало его и обозначено заранее, никогда не начинается по звонку даже в современном театре. Актер всегда выжидает, прислушивается и приглядывается к залу и сам выбирает момент выхода.

² *Иссэй* (букв. «зачин») — название поэтического монолога-вступления в пьесе Но и мелодии вступления. Во многих пьесах актер произносит текст *иссэй* на помосте в первые же мгновения своего появления. Иногда *иссэй* начинается короткой музыкальной фразой (флейта), во время которой актер молча продвигается по помосту и лишь на его середине произносит первые слова первого монолога.

³ Во времена Дзэами и его отца спектакли нередко устраивались в честь сёгуна и других знатных особ. Многие именитые самураи считали своим долгом развлечь гостей представлением *саругаку* и на этот случай либо держали собственную труппу, либо приглашали труппы в свои дворцы для отдельных представлений. Этот обычай держался до революции Мэйдзи 1868 г.

⁴ *Ваки-но Но* («боковое Но»).— Название этого цикла пьес ведет происхождение от места его в представлении. Полный торжественный спектакль состоит из пяти пьес Но с промежуточными фарсами. Началом его является молебная пьеса *Окина* («Старец»), следующей играется *ваки-но Но*, находящаяся тем самым по соседству с *Окина*, «сбоку». Этот цикл пьес теперь также называют *ками-но Но* («пьесы о богах»), так как главный персонаж их всегда синтоистское божество. Обычный, не праздничный, спектакль начинается с пьесы *ваки-но Но*, и здесь Дзэами ведет речь о *ваки-но Но* как о самом начале спектакля. См. также коммент. 5 к части I, раздел «Семь лет».

⁵ В современном театре Но актер должен овладеть особой сценической походкой, которая называется *асибуми* («ступание»). Она складывается из движений двух родов: скольжений и притоптываний. Во время скольжения опора делается на пятку, носок при этом приподнят над полом (актер обут в *таби*—плотные белые матерчатые носки с отделением для большого пальца). Шаг совершается как скольжение на пятке; он заканчивается движением-ударом ноги в пол — по впечатлению мягким, по звуку энергичным,— когда на пол опускается вся ступня. Вслед за скольжениями может последовать серия коротких и мощных шагов, когда нога, согнутая в колене, высоко поднимается над полом и с громким ударом-хлопком опускается на пол. Походка актера ритмична и мерна, включается в звуковую канву спектакля. Зрители хорошо слышат походку актера благодаря тому, что сцена Но представляет собой полу деревянную коробку, на дне которой установлено акустическое устройство — семь больших глиняных кувшинов, подвешенных на металлических каркасах и направленных горлышками к центру сцены.

⁶ Следует помнить, что военная аристократия наряду с храмами были главными меценатами актеров Но. Поэтому рассуждение Дзэами имеет реальные исторические корни. См. также общее толкование беседы.

⁷ И еще скажу (*мата иваку*).— Фраза часто встречается в трактатах Дзэами. Как правило, автор прибегает к ней, когда меняет угол рассмотрения проблемы либо когда вводит новую тему.

⁸ Во времена Дзэами дневной спектакль (*хиру-но саругаку*) начинался с восходом солнца и завершался на закате. После захода солнца и до нового восхода шел ночной спектакль (*ёру-но саругаку*), и все представление носило характер непрерывного мистериального действия. Спектакль мог длиться несколько дней и недель. Представления давались на открытых внутренних дворах храмов и дворцов. Сцена не имела специального освещения. Только во время ночных представлений перед сценой разводились костры. Солнечный свет и лунное сияние — природное освещение — определяли настрой зрителей. Ясно, что в условиях уличного представления атмосфера дневного и ночного зрелищ разительно отличались. В настоящее время театр Но сохраняет традицию дневных и ночных спектаклей в несколько измененном виде. Дневной спектакль идет с 10 утра до 4 часов вечера, ночной — с 5 вечера до 11 часов ночи. Устраиваются также вечерние представления Но на открытых сценах. Они называются *такиги-Но* («Но при свете костров»).

⁹ Полнота (*дзёдзю*).— Мы имеем дело с новым важным понятием, вводимым Дзэами. Обычное словарное значение слова — «завершенность, законченность, успех». У Дзэами оно превращается в особое философское представление, означающее полноту как совершенство, как исполнение (с религиозно-мистическим оттенком значения). Японские комментаторы толкуют его как «идеальное достижение» (*рисотэкина тассэй*) или как «достижение идеального результата» (*рисотэкина сэйка о зру кого*) — см. коммент. Акира Омотэ и Сюити Като, с. 28 и 162. В трактате *Югаку судофукэн* Дзэами употребляет это слово в значении, близком к понятию совершенства: «Во всех искусствах способность мастера исполнения и физического развития мастера обращается в полноту. Полнота — это совершенство стиля» (Дзэами и Дзэнтику, с. 162). Эта мысль перекликается со всей первой частью нашего трактата, где утверждает принцип обучения актера в строгом соответствии с его возрастными особенностями. В другом трактате *Сюгёку токка*, который, как уже упоминалось, написан в форме *мондо*, одна беседа целиком посвящена разъяснению того, что такое *дзёдзю*. Вот ее фрагмент: «Вопрос. Во всем множестве умений говорят о *дзёдзю*. Имеет ли это слово один прямой смысл, однако есть еще и сокровенное его толкование? Почему обращают на него такое внимание? Ответ. *Дзёдзю* означает «стать и утвердиться» (*нарицуку*). Думаю также: не есть ли это понятие тем, что называют «привлекательным» (*омо-сироки*) в нашем искусстве. Это самое *дзёдзю* имеет связь и с началом *дзё-ха-кют*» (Дзэами и Дзэнтику, с. 191—192).

Далее Дзэами разъясняет, что, всякое произведение искусства, подобно любому природному явлению, подчиняется закону *дзё-ха-кю*, т. е. непреложному процессу рождения, роста, умирания. В этом законе проявлена полнота исполнения жизни. Всякий звук возникает, растет, затухает — так в природе (Дзэами приводит примеры: «голоса насекомых», «голос птицы», «шорох ветра»). Всякая пьеса в целом, как и отдельная ее самая малая часть, подчинена этому закону, который обеспечивает полноту, законченность структуры и содержания произведения. Благодаря полноте *дзёдзю*, явленной через *дзеха-кю* (зачин — основная часть — концовка на уровне содержания; вступление — развитие — быстрый темп на уровне композиционно-ритмическом), у зрителя рождается отклик на спектакль, который выражается в переживании им чувства «светлой печали» (*аварэса*). «Если нет полноты, невозможно пережить заинтересованность или светлую печаль»,— говорит Дзэами, завершая свое рассуждение. Следовательно, понятие «полноты» в искусстве определяется у Дзэами тремя представлениями: 1) совершенством стиля (*манфу*); 2) «исполнением» (*нарицуку*) — содержательной и композиционно-ритмической законченностью произведения (закон *дзё-ха-кю*); 3) привлекательностью произведения искусства для зрителей (*омосироки*+ *аварэса*). В нашей беседе рождение

полноты выводится из общефилософской основы и тесно связывается с полнотой сочетания *инь-ян* китайской натур-философии.

Беседа 2

Вторая беседа, очень короткая, дает основные разъяснения относительно действия закона *дзэ-ха-кю* в ходе спектакля. Ее интересно читать вместе с главкой о *дзэ-ха-кю* трактата *Какё*, написанного Дзэами на склоне лет. Приведем наиболее важные фрагменты.

«Дзэ — это начало, первообраз; *ваки-но саругаку* является *дзэ*... Говорю — *дзэ* и вижу простой облик. *Ха* имеет толковательный смысл, умягчает *дзэ* и разъясняет его... Говорю *кю*, и это слово несет в себе смысл заключительной фразы. Это — закат дня, это — предельный стиль. Говорю *ха* — и это образ, который вымещает *дзэ*, передает [тему] в мельчайших подробностях и все целиком исчерпывает. Говорю *кю* — и это образ последней фразы, она, в свою очередь, всецело исчерпывает это самое *ха*».

«В старину не ограничивались четырьмя-пятью пьесами [в спектакле]. И хотя [в наше время] считается, что только пятая пьеса выполняет роль *кю*, в те времена непростительно увеличивали число пьес [в одном представлении] подвели [спектакль] к стилю *кю* слишком поспешно. Но растянутое *кю* - это уже не *кю*. Спектакль Но должен длительность иметь в *ха*; [тема] вся полностью исчерпывается в *ха*. [Часть] *кю* на самом деле должна быть краткой» (см.: Дзэами и Дзэнттику, с. 90—91). У Дзэами в трактате *Сюгёку токка* есть замечательное поэтическое определение универсальности закона *дзэ-ха-кю*: «Все в мироздании — великое и малое, наделенное дыханием и не имеющее дыхания,— все вместе и каждое [явление] отдельно подвластны [началу] *дзэ-ха-кю*. Щebetание птицы и голос насекомого - все чему дано звучать по природе своей, звучит согласно *дзэ-ха-кю* (см.: Дзэами и Дзэнттику, с. 191). Немаловажно помнить, что Дзэами соединяет понятие полноты *дзэ-дзю* с законом *дзэ-ха-кю*, осуществление которого в искусстве является для него одним из проявлений полноты. Поэтому эту беседу можно считать в определенном смысле тесно связанной с предыдущей.

¹⁰ *Дзэ-ха-кю* — композиционно-ритмический закон в театре Но. Пришел сюда как понятие из музыки *бугаку* VIII в., где обозначал три музыкальные части: *дзэ* — медленное вступление, *ха* — умеренное развитие, *кю* — быстрое заключение. В театре Но развился во всеобъемлющий композиционно-ритмический принцип, распространяющийся и на отдельную пьесу, и на целый спектакль. Глубокие положения о *дзэ-ха-кю* развиты Дзэами в поздних трактатах. В данной беседе он говорит об этом кратко и только касательно действия этого закона в рамках одного дня представления, т. е. рассуждения Дзэами относятся здесь к структуре и ритмической организации спектакля. Дзэами впервые распространяет этот закон не только на спектакль, но и на отдельную пьесу в трактате *Сандо*. А в трактате *Сюгёку токка* углубляет теоретическое осмысление этого закона, толкуя его как проявление ритмов и содержания бытия в самом широком, космическом звучании: он становится у Дзэами метафорой рождения — жизни — смерти (см. выше общее толкование беседы 2).

¹¹ Во всех искусствах (*иссай-но кого*, т. е. «во всем»). — Это выражение толкуется японскими комментаторами двояко. Одни ученые, чье мнение мы разделяем, предлагают понимать его как *мандо* — «все пути», «все искусства» (Сэньити Хисамацу и Минору Нисио, с. 358); другие считают, что под *иссай-но кото* Дзэами подразумевал два конкретных искусства, самых популярных в его время в среде самураев: поэзию в жанре *рэнга* и старинную игру в мяч *кэмари* (Акира Омотэ и Сюити Като, с. 29). Поэзия *рэнга* и трактаты по ней оказали очевидное влияние на творчество Дзэами,— что отразилось даже в его словаре. Часть *кю* в пьесе он часто сравнивает, например, с заключительной строкой (*агэку*) поэзии *рэнга*. Игра *кэмари* состояла в том, что к самой нижней ветке дерева (сакуры или сосны) привязывали на шнуре мяч и мужчины, обутое в специальную кожаную обувь и составлявшие две команды (3Х3), должны были ногами подкидывать мяч вверх — кто выше, причем нельзя было давать мячу упасть на землю. На старинных гравюрах можно видеть сцены, изображающие *кэмари*. И хотя поэзия *рэнга* и игра *кэмари* были на самом деле очень популярны в те времена, представляется искусственным сводить выражение *иссай-но кото* только к ним, особенно если исходить из контекста всего учения Дзэами об универсальности закона *дзэ-ха-кю*.

¹² Правильный источник (*хондзэцу тадасики*). — Подразумевается правильное избрание источника сюжета пьесы. Он должен быть широко известным и любимым всеми, передан в соответствии со вкусами и запросами времени. Само слово *хондзэцу* — «изначальная версия» взято Дзэами из теории поэзии.

¹³ Величальные слова (*сюгэн*). — Имеются в виду «величания» (сю) в честь богов и государей. Сю означает также «молитва», и можно говорить о «молитвенных величаниях», ибо вся пьеса *ваки-но саругаку* обращена к богам и сохраняет значение мистериального действия с целью умилоствления богов. Близка по функции первой пьесе *Окина*, праздничного представления, которая целиком состоит из молитвенных синтоистских формул и хвалебных гимнов.

¹⁴ Для полноты понимания смысла высказывания необходимо помнить, что актер был не только исполнителем, но и сочинителем пьес, поэтому речь идет и о «лучшем стиле» игры, и о «лучшем стиле» сочинительства.

¹⁵ Последняя пьеса — употреблено слово *агэку* (букв. «последняя строка»), заимствованное из теории *рэнга* и употребляемое Дзэами для обозначения заключительной части спектакля — *кю*.

¹⁶ *Наки-саругаку* (букв. «слезная пьеса»).— К этой категории пьес Дзэами относил такие, которые трогали публику до слез. Сюда могла быть причислена, например, пьеса Канъами *Дзинэн кодзи*, пьеса Мотомаса *Сумидагава* и многие другие, как правило относящиеся теперь к пьесам четвертого цикла. Мы получаем еще одно доказательство того, что к моменту написания трактата еще не существовало строго канонического разделения всех пьес на 5 известных теперь циклов, с которым мы сталкиваемся гораздо позднее, только в XVIII в.

Беседа 3

Третья беседа посвящена тактике поведения актера в условиях соревновательного спектакля. Спектакль-состязание — излюбленная форма театральных представлений на средневековом Востоке. Центральным утверждением этой беседы можно считать мысль о необходимости для актера располагать пьесами собственного сочинения и об умении играть во время состязаний в стиле, противоположном стилю соперника, с тем чтобы не потерпеть явного поражения. Последнее изображение свидетельствует о том, сколь глубоко знал Дзэами психологию зрителей. Ведь острота впечатления, свежесть восприятия у зрителей легко притупляются, когда им показывают одно и то же. Исполнение пьесы противоположного стиля, с одной стороны, освежит впечатление зрителей, с другой — создаст ситуацию, в которой зрителям будет трудно оценить, чья же игра лучше. Более того. Зрители и не станут задаваться прямо подобным вопросом, они получают иной импульс, иной настрой в условиях такого спектакля: они прежде всего будут радоваться и удивляться многообразию талантов, им демонстрируемых, а отбор лучшего, любимейшего актера произойдет как бы сам собою. Дзэами предлагает состязание-игру, а не состязание-борьбу (хотя и этот вид состязаний имел место в его времена). У него соревнуются таланты, а не навыки. Он уходит от грубого, лобового столкновения с соперником, от борьбы за утверждение своего превосходства над ним в каком-то определенном умении и направляет спектакль в русло свободной игры творческих сил, когда каждый свободно «поет свою песнь», и победа одерживается не над соперником. Такая победа есть в первую очередь завоевание и пленение зрительских сердец, есть утверждение преимущества определенного рода гения и насущной общественной потребности именно в нем. Подобное состязание выявляет вкусы, настроения и нужды публики. Личный провал в ходе него не столь очевиден в художественном отношении, но внутренне остро может переживаться актером как осознание ненужности или несвоевременности его таланта, отражается на материальном положении актера весьма ощутимо. И хотя Дзэами говорит о невозможности, явного поражения в условиях предлагаемой им тактики, речь здесь идет скорее о самом моменте состязания, а не о его исходе.

В условиях спектакля-состязания решающим фактором победы, утверждает Дзэами, является способность к сочинительству, ибо только пьесы собственного сочинения дают актеру возможность показать свой талант в полную силу. И наконец, важно сознавать, что пьеса хороша не только сама по себе но и в игре; и по степени совершенства исполнения пьесы делятся на три класса — высокий, средний, низкий.

¹⁷ Известны спектакли-соревнования эпохи Дзэами, во время которых несколько актеров исполняли, одну и ту же пьесу; особенно часто соревновались в исполнении пьесы *Окина*. Существовала и форма состязаний, когда актеры нескольких трупп играли разные пьесы в одном представлении. Как раз о последнем виде состязаний идет речь в беседе.

¹⁸ Дзэами перефразирует собственное высказывание из Вступления к трактату: «Помысливший вступить на наш путь, главное, не должен отклоняться на другие пути. Вот только поэтическому искусству надлежит всецело предаваться, ибо оно является украшением представлений *фугэцу-эннэн*».

¹⁹ В тексте: *тэгара-но сэйрэй*.— Слово *тэгара* было во времена Дзэами-синонимично *хатараки* и означало «деятельность, действия, труды, достижения» (см. коммент. Асадзи Носэ, с. 85). Слово *сэйрэй* всеми комментаторами отмечено в этой фразе как до конца неясное. В целом выражение передается на современном японском языке как «превосходны или плохи достижения актера» (*ситэ-но хатараки га масару дэ ару на отору дэ ару ка* — см. Асадзи Носэ, с. 85) или как «существо личных технических достижений» (*дзико-но гирё-но сэйдзуй* — см. Акира Омотэ и Сюити Като, с. 429).

²⁰ В тексте: *цумэдокоро-но ару Но* — так называлась пьеса, трогаящая зрителей до слез своей трагической развязкой. В слове *цумэдокоро* иероглиф *кицу/цумэру* употреблен в значении, аналогичном тому, какое он несет в словосочетании *цумэбара*, например: «вынужденное харакири», «самоубийство под давлением», т. е. в значении «чего-то, оказывающего давление». Японские комментаторы переводят его как *кэмбуцу о хикицукэру кюсё* — «заключительная часть пьесы, приводящая зрителей в состояние растроганности» (см. коммент. Кадзума Кавасэ, с. 42). Мы также остаемся на описательном варианте перевода этого необычного выражения.

²¹ Считается, что нижеследующее рассуждение добавлено Дзэами позднее, так как в некоторых списках трактата этот абзац отсутствует. Он перекликается с частью VI, где есть подробное рассуждение о достоинствах и недостатках пьес и их сценических интерпретаций.

Беседа 4

Цель беседы может быть выражена одной фразой: «цветок — жизнь Но». Причина поражения старого, опытного и знаменитого актера в состязании с молодым и безвестным актером объясняется отсутствием «истинного цветка» у старого исполнителя (о цветке см. коммент. 3 к части I, раздел «С 12 — 13 лет», а также исследование), недостаточно углубленным пониманием цветка на протяжении всей жизни. Здесь Дзэами помимо понятия «истинный цветок» (*макото-но хана*) выдвигает понятия «временный, преходящий цветок» (*итидзитэкина дзибун-но хана*) и «дивный цветок» (*мэдзурасики-но хана*) — суть их должен познать актер.

Знаток и тонкий ценитель искусства, безусловно, поймет, что победа молодого актера случайна, ибо цветок его временен. Но это не может облегчить участь знаменитости в момент поражения. Если актер не обладает истинным цветком, то мнение публики о нем постоянно колеблется — его то одобряют, то порицают, — и это служит причиной горестных минут в жизни актера и должно толкать его к размышлениям. Дзэами подчеркивает, что когда цветок сохраняется и после 50 лет, то никакой молодой соперник не страшен. Эта убежденность, помимо всего прочего, связана у него с воспоминаниями об отце, блестящем актере. Наличие истинного цветка у актера всегда проявляется во мнении людей как восторг и восхищение, которые и служат источником славы. Кто не знаменит, тот не обладает цветком (Дзэами дает яркое сравнение с цветами сливы в зарослях).

Следующая важная мысль Дзэами — «задание о цветке» (*хана-но коан*), т. е. сосредоточение воли и единопавленное сердечное размышление о цветке. *Коан* о цветке является основой сохранения и развития цветка; актер должен предаваться этому *коану* всю жизнь, и тогда искусство его в любом возрасте не утратит своей силы воздействия на людей.

²² См. часть I, раздел «24—25 лет», где говорится, что очарование юности — это «временный цветок» и первоначальная ступень мастерства.

²³ Дивный цветок (*мэдзурасики-но хана*).— Это определение еще дважды встречается в трактате: в части VII и в части I, раздел «24—25 лет» (см. коммент. 6), где цветок, присущий молодому актеру, называется «цветком преходящей дивности» — *иттан мэдзурасики хана*).

²⁴ Однако существует причина (*саринагара ё-ари*).— К этому выражению Дзэами прибегает всегда, когда вслед за общим рассуждением о предмете переходит к более специальным и глубоким добавлениям, а также когда говорит об исключении из правил. Иероглиф *ё/сама* — «обстоятельства, условия» употреблен Дзэами в причинном значении, т. е. обстоятельства и условия как причина.

²⁵ ...мастер средней руки (*ёхи ходо-но дзёдзу*).— У японских комментаторов встречаем некоторое расхождение в трактовке фразы. Одни предлагают понимать ее как «мастер изрядного уровня» (*канари-но тэйдо-но дзёдзу*, см. коммент. Акира Омотэ и Сюити Като, с. 31); «относительно большой мастер» (*сото-но дзёдзу*, см. коммент. Сэнъити Хисамацу и Минору Нисио, с. 361). Другие комментаторы считают, что речь идет об «обыкновенного уровня мастере» (*фуцу тэйдо-но дзёдзу*, см. коммент. Асадзи Носэ, с. 91).

Кадзума Кавасэ также предлагает понимать *ёки* как *фуцу-но* — «обыкновенный» (с. 44), Мы выбираем нечто среднее. Видимое противоречие между словами «мастер» и «обыкновенный» исчезает, если вспомнить, что во времена Дзэами мастером (*дзёдзу*) называли всякого человека, чьим занятием были искусства или ремесла. Слово в таком случае не несло в себе качественной характеристики, было близко понятиям «ремесленник», «мастерской», «умелец».

²⁶ Здесь под *мономанэ* подразумеваются все амплуа для первого актера, которые были перечислены Дзэами в части II трактата.

²⁷ ...зрим как их очарование (*омосирочи то миру*).— Актер должен создавать такую же чистую, чарующую и сокровенную красоту, красоту как чудо, какую создает природа в моменты цветения (см. также коммент. 5 к части II).

Беседа 5

Эта беседа отвечает на вопрос о том, должен ли мастер учиться мастерству у не мастеров. Она является подробным развитием одной из сторон известного правила, данного Дзэами во Вступлении: «Укрепляйся в занятиях; надмение непозволительно». Основная мысль беседы заключена в афоризме:

«Мастер — образец для неумелого, неумелый — образец для мастера». Овладение мастерством, как явствует из беседы, происходит главным образом через подражание великим и прекрасным образцам. Путь к мастерству, по Дзэами, есть максимальная открытость миру и самозаб-

вение.

²⁸ Сильная сторона (*этэ-этэ*).— В современном языке означает «конёк, лучшее умение». Слово *этэ* составляется из двух иероглифов: со значениями: «мочь» и «рука». Удвоением достигается усиление качественной характеристики.

²⁹ См. коммент. 6 к разделу «Одержимый» части II.

³⁰ *Куфу* — слово заимствовано Дзэами из дзэнской терминологии и употреблено им в том же значении, но применительно к театру. Подробнее о смысле *куфу* см. исследование. В современном театральном языке бытует такое техническое слово, как *харагэй* (букв. «искусство живота»), что означает «внутренняя игра» (первоначально — цирковой трюк на животе лежащего); оно возникло в тесной ассоциации со словом *куфу*.

³¹ Дзэами неоднократно указывает на необходимость для актера прислушиваться к мнению зрителей, имея в виду знатоков и высоких ценителей искусства!. Эта мысль достаточно энергично звучит и в части II трактата, в разделе «Женщина».

³² ...в таком-то обличье (*арэтэй ни*).— Под «обличьем» (*тэй*) подразумевается роль, так как это сокращение слова *футэй*, которое всегда у Дзэами значит «роль» или «стиль», причем оба слова в данном контексте абсолютно синонимичны, ибо всякая роль должна быть исполнена в определенном, только для нее выработанном стиле.

³³ Считается, что этот афоризм Дзэами составил по аналогии с пословицей: «Есть глупость в мудреце, в глупце — премудрость» (*Сэйдзин-но исси-цу, гудзин-но иттоку*). По форме афоризм близок дзэнским *коанам* (см. Комментированное собрание..., т. 1, с. 97).

³⁴ Непревзойденно совершенный (*мудзё сигоку*).— Так почетно титулуют мудрецов в дзэнских трактатах. Дзэами величает этим титулом лучших, высочайших мастеров. Синонимичное выражение — *кивамэтару дзёдзу* — встречается в части II, в разделе «Демон» (см. коммент. 3 к данному разделу).

³⁵ См. Вступление к трактату.

Беседа 6

Эта беседа является записью обрывков размышлений, почти не связанных между собою, но очень важных в контексте всего трактата. Между фразами существуют логические разрывы, которые могут быть восполнены читателем при наличии определенных знаний. Актеру Но, находящемуся в стихии темы, видимо, нетрудно составить «полный текст» беседы. И тем не менее даже японские комментаторы находят, что этот отрывок изобилует темнотами, и не отваживаются на подробную критику текста. Мы также сделаем лишь несколько посильных замечаний.

Обсуждается вопрос о *кураи* — ступенях мастерства. Эта тема разработана Дзэами в отдельном трактате *Кюи*, где он проводит классификацию мастерства, группируя его девять ступеней в три триады. В нашем отрывке под понятием *кураи* подразумевается и ступень как уровень мастерства на определенном этапе обучения, и степень мастерства как достоинство его и ценность в целом. Причем *кураи* различается на *кураи* врожденное и *кураи* приобретенное. Параллельно и в связи с *кураи* Дзэами вводит понятия *такэ*, *каса* и *югэн*, причем делается это без развернутых объяснений, что и является главным препятствием к логически стройной интерпретации беседы. *Кураи* наделяется двумя эпитетами: *югэн* и *такэ*. *Кураи* с *югэн* — это врожденное обаяние, способность очаровывать. *Кураи* с *такэ* — это врожденный дар к высоким духовным взлетам, оно благородно и торжественно. Две эти ступени — врожденные дары. В трактате *Какё* читаем: «*Кураи* с *югэн* — предмет тайных устных поручений... Возрастание *кураи* зависит от силы духа каждого; немощный [духом] актер вовсе не способен к такой работе» (Комментированное собрание..., том I, с. 107). Какова же в этой связи роль занятий? Во время упражнений актер не должен ставить перед собою неправильную цель — обрести *кураи*. Занятия существуют не для обретения *кураи*, но для получения конкретных технических навыков в пении, танце, сценическом движении и *моно-манэ*. Работая над совершенством техники, актер добивается лишь более совершенного проявления *кураи* его искусства.

³⁶ Ступень (*кураи*).— Одно из главных понятий в словаре Дзэами. Трактуется всеми японскими исследователями как «уровень мастерства» (*гэйрёку-но тэйдо*, см., например, коммент. Акира Омотэ и Сюити Като, с. 33). В этой беседе слово *кураи* употреблено в своем всеобъемлющем значении, здесь покрываются все его смыслы: и «достоинство», и «ступень», и «степень» (см. также коммент. 8 к разделу «24—25 лет» части I).

³⁷ *Такэ* (букв. «высота, рост»).— Согласно одним комментаторам, этиц словом обозначали силу (*цүёса*) (см.: Акира Омотэ и Сюити Като, с. 33); согласно другим — это «высокий духом, благородный» (*кэдакай*) (см.: Аса-дзи Носэ, с. 107). Мы разделяем вторую трактовку понятия, ибо ниже, в этой, же беседе, Дзэами вводит понятие *каса* (букв. «масса, объем, количество»). и именно его наделяет качествами мощи и пышности. В этом он видит разницу между *такэ* и *каса*, утверждая, что обычно люди этой разницы не знают.

³⁸ *Кураи* здесь целиком проявляется в *такэ* — благородстве манер, внешности, поведения.

³⁹ ...если... сойдет грязь (*ака отинурэба*).— Имеется в виду избавление от технических недостатков и приобретение совершенных исполнительских навыков.

⁴⁰ Движение (*хатаракки*).— В понятие включаются отдельные элементарные ключевые движения торса, ног и жесты, т. е. все то, что теперь называют *ката* в театре Но. Из суммы элементарных движений складываются танец и *мономанэ*.

⁴¹ *Такэтару кураи*.— Выражение означает «высокоблагородная ступень» (*такэ-но такай кураи*). В сущности, Дзэами приходит к выводу, что «высокая ступень», или «истинная ступень», есть спонтанный результат упорных занятий. Прямая цель упражнений — овладение «формой» (*катаки*), навыком, техникой. Побочный, но едва ли не главный результат — достижение благородной ступени мастерства. Этот вывод находится в противоречии с другим его рассуждением: «...*кураи как такэ* есть полученный от рождения [дар], и благоприобрести его, как правило, бывает невозможно». С понятием *такэтару кураи* мы встречаемся также в трактате *Сикадо*. Там Дзэами записывает слово *такэтару* иероглифом *ран/такэнава*, который означает «самый разгар», «вершина» какого-либо явления (см.: Дзэами и Дзэнтюку, с. 114).

Беседа 7

Беседа посвящена, искусству подражания и как бы дополняет часть II («О мономанэ»). Если там *мономанэ* рассматривается с точки зрения классификации амплуа, то здесь — в ракурсе соблюдения единства формы и содержания. Игра должна соответствовать произносимому слову — вот главная мысль беседы. Смыслом произведения должны быть пронизаны и окрашены каждое движение, всякий жест, осанка актера. Очень важно и замечание о том, что «манеру игры подобает обдумывать, исходя из мелодии и ее настроения». Если мелодия быстрая, то и движения могут быть только энергичными, если мелодия нежная, то и действия должны быть мягкими. Движения должны стать изобразительно-пластическими эквивалентами музыки.

Следующая важнейшая мысль Дзэами состоит в том, что совершенное выполнение правила соответствия игры тексту приводит к нераздельному единству «пения и движения», слова и действия. Это единство является главной и сокровенной целью актера. Так актер вступит в область экстатического в искусстве, в область самоистечения, спонтанности творчества. Беседа теоретически примыкает к трактату *Какэ*, где мы встречаем следующее рассуждение: «Стиль всякого подражания складывается из зримых и слышимых [образов], которые мы создаем на основе содержания [пьесы]. Бывает, что мы производим действия одновременно с текстом, а бывает, что действия изображаются прежде, текста. Слышимое и зримое возникают последовательно. Если сначала дать всем услышать, а потом чуть с запозданием показать игрою [суть сказанного], то на границе перехода от слухового образа к зрительному возникает чувство полноты слышимозримого. К примеру, когда в пьесе говорится, что [герой] плачет, то [следует] дать зрителям услышать слово „плачет“ и с малым запозданием после этого поднести рукав к лицу — тогда образ завершится действием. Ежели рукав поднести к лицу раньше, чем зрители услышат слово „плачет“, то [образ] завершится словом. В таком вот случае игра предшествует слову, и это создает бессвязную картину. Потому [образ] должен вершиться игрою, а значит: сначала дай услышать, а потом показывай» (Дзэами и Дзэнтюку, с. 85—86).

⁴² Под «словом» (*мондза*) Дзэами понимает текст пьесы. В современном японском языке *мондза* означает «письменный текст». В языке Дзэами это технический термин, близкий к понятию содержания вообще и конкретного слова в частности.

⁴³ ...тонких упражнений (*комаканару кэйко*).— Одни комментаторы подчеркивают, что *комаканару кэйко* — это набор конкретных технических приемов игры, и настаивают на переводе «конкретные, определенные упражнения» (см. коммент. Акира Омотэ и Сюити Като, с. 34 и 439). Другие, чье мнение мы разделяем, предлагают понимать это выражение в смысле отточности техники и переводят его словами *сэйти-на кэйко*, что значит «скрупулезные, тонкие упражнения» (см. коммент. Сэнъити Хисамацу и Минору Нисио, с. 365).

⁴⁴ *Миру* означает «смотреть», *сасу* — «указывать», *хику* — «тянуть» и «возвращать руку в прежнее положение», *кику* — «слышать», *отосуру* — «звучать, шуметь».

⁴⁵ Под «умением владеть телом» (*ми о цукау кото*) имеется в виду способность придавать нужную осанку фигуре, принимать выразительные позы. В списке *Мунэбон* вслед за этим высказыванием идет небольшой разъясняющий отрывок, который отсутствует во всех других известных списках трактата (не исключено, что это позднейшая вставка переписчика): «Когда осанка не соответствует [характеру персонажа], стиль и игра в целом уже не будут отвечать [образу], сколь ни хороши движения рук и ног. У человека, достигшего мастерского владения торсом, руки и ноги сами собою приходят в движение. Поэтому-то владение торсом стоит на первом месте. И еще. Движения рук позволяют узреть прелесть танца май и танца хатаракки. Потому им отводится второе место. Движения ног, хоть и лежат в основе танцев май и хатаракки, однако их роль в создании красоты стиля и всей игры невелика, и потому им отведено третье место» (Дзэами и Дзэнтюку, с. 433).

⁴⁶ ...станут нераздельны (*иссин-ни нарубэси*).— *Иссин* означает «единое сердце», что передает состояние целостности, нераздельности всего существа человека. Когда в дзэнских текстах описывается просветленное состояние *са-тори*, то слово *иссин* употребляется как одно из определений этого состояния. Дзэами говорит здесь о целостном слиянии слова, музыки и движения в Но как о высшей форме мастерства.

⁴⁷ Крепость и немощность (*цүёки-ёваки кото*).— Все рассуждение об этих понятиях, данное здесь, переключается с частью VI, где о них сказано более пространно.

Беседа 8

Восьмая беседа касается понятия «вянущий» (*сиорэтару*), которое исходит из теории цветка, но пребывает в более высоких сферах, чем просто цветок. Высшее проявление цветка рождает это настроение. В нем присутствуют поэ-тико-философские состояния *саби* и *хиэтару-моно*, что следует из трактата *Какё*. *Саби* — «патина» — одна из известнейших характеристик дзэнского настроения отрешенного покоя и одиночества. Это одиночество в буддийском смысле как непривязанность и способность узреть «чудесное самопроизволение», спонтанность мира. Это настроение обладает обаянием грустной задумчивости, оно не сухо и не скучно. *Хиэтару-моно* означает «холодность» как отрешенность, кристальная прохлада буддизма. Настроение *сиорэтару* Дзэами поясняет с помощью двух танка: первая утверждает мотив влажности, чувственности, вторая — тему бренности. Высшее проявление цветка, по Дзэами, должно заключать в себе все эти мотивы и настроения.

⁴⁸ См. выше, общее толкование беседы.

⁴⁹ *Симэритару*—иероглиф *сицу/симэру*, *ситору* (сырость, влага/быть мокрым, влажным). В классической японской литературе употребляется не только в прямом значении, но и метафорически, обозначая «погружение в оцепенение—задумчивость», причем имеется в виду прелесть, не сухость, но как бы сыроватость такого настроения. Его уподобляют меланхолической красоте, какой отличается, например, пейзаж во время или после дождя. В нем присутствует влага, стихия воды как проявление чувственного и лирического, душевного начала.

Симэритару как одному из источников искусств может быть противопоставлено настроение суровой, «сухой» отрешенности, связанное со стихией огня, стихией драматической и духовной, порождающей религию и философию.

⁵⁰ Танка поэта Киёсукэ Фудзивара из поэтической антологии *Синкокинсю* (Новое собрание прежних и нынешних песен), раздел «Осень»).

⁵¹ Танка Оно-но Комати из антологии *Кокинсю*, раздел «Любовь». Эта танка говорит о непрочности любви, но Дзэами цитирует ее, вкладывая свой смысл, связанный с общим содержанием беседы: все знают, что существует цветок сердца — тайна души, но он незрим и неуловим. Вот так же незримо и неуловимо «вянущее» настроение — и столь же неоспоримо. Оба стиха, по существу, формулируют темы, направляющие волю актера к определенным размышлениям, это своего рода *коаны*, связанные с решением заданного в беседе вопроса.

Беседа 9

Девятая беседа завершает третью часть «Предания» и одновременно является теоретическим выводом ко всем предшествующим главам и объявлением темы последующих частей. Здесь подчеркивается, что знание цветка — это внутренний смысл и цель жизни актера. Она содержит один из наиболее известных афоризмов Дзэами: «Цветок—это сердце, а семья — это формы».

У Минору Нисио есть целая статья, посвященная разбору афоризма и размышления над ним (см.: *Минору Нисио*. Средневековые явления и их интерпретация. Токио, 1973). Он считает, что проблема цветка есть фактически проблема развития духовных качеств. «Когда Дзэами говорит: „цветок—это сердце“, то имеет в виду не душевные качества как материал творчества, а главную тему, проблему, идею, иначе — дух произведения, который облекается в определенную художественную форму» (с. 285). Афоризм Дзэами — ключевой для понимания процесса творчества в средневековой Японии. Актер движется от совершенства формы к «сердцу», содержанию произведения; он превращает форму в содержание. Об этом см. также исследование.

⁵² Подразумевается не только эта часть трактата, но и все предыдущие.

⁵³ Великая трудность (*цүтайдзидзи*, букв. «первое и великое дело»).— Заимствовано из языка дзэн. Употребляется, когда речь идет о вопросах жизни и смерти. См. подробнее коммент. 2 к разделу «Женщина» части II.

⁵⁴ См. коммент. 2 к разделу «С 12—13 лет» части I.

⁵⁵ Имеется в виду заключительная часть трактата, седьмая.

⁵⁶ В тексте: *Хана во кокоро, танэ ва вадза нарубэси*. *Вадза* — это «вид», «образ», «форма». Для обозначения понятия формы у Дзэами кроме *вадза* есть несколько синонимичных слов. Это *сугата* — «облик», *фу* — «стиль», *сое-кари* — «поведение», *фуси* — «стиль и облик». Все это подразумевает именно образ, внешность явления, зрительную

его характеристику; это нечто явленное, чувственное. Дополняет эти понятия *хана* т. е. цветок как содержание, душа, смысл произведения, его характеризуют противоположные черты: неявленность, беспредельность, умопостигаемость.

⁵⁷ Гимн (санскр. *datha*). принадлежит кисти знаменитого Эно (638—713), шестого патриарха Дзэн. В аллегорической форме он передает сущность буддийского пути к просветлению *самори*. Человек от природы наделен добротой и мягкосердечием (буддийским нравом—*буссё*). Под влиянием благодатного дождя — учения Будды — эти семена прорастают. Благодаря развитию этих качеств, через познание Будды, распускаются прекрасные цветы доброй и чистой души, которые приносят плоды просветления и достижение состояния Будды. Такой же путь к познанию высшей красоты проходит, по Дзэми, актер через познание цветка. Бросается в глаза отсутствие драматического и трагического начала в самом процессе познания в отличие, скажем, от европейской средневековой традиции, где дорога к мудрости и совершенству лежала преимущественно через страдание; оно и порождало философию.

⁵⁸ Следует иметь в виду, что абзац раскрывает смысл и цель написания всего трактата, а не только этой его части.

⁵⁹ 1400 г., Дзэми было тогда 38 лет.

⁶⁰ *Дзюгойэ* — придворное звание Дзэми. Каждое придворное звание делилось на старшее — *сё* и младшее — *дзю*, каждое из которых, в свою очередь, подразделялось на высшее — *дзё* и низшее — *гэ*. Дзэми был придворным пятого ранга младшего низшего класса, т. е. имел низшее звание в своем ранге. *Саэмон* — одно из сценических имен Дзэми. *Дайю* — «великий муж», так титуловали главу труппы, а также самых талантливых и славных». Слово *хада* (кит. *цин*) — название древней династии в Китае. Актеры трупп *Ямато-саругаку* любили приставлять перед своими именами этот иероглиф, чтобы подчеркнуть, что они являются наследниками и продолжателями древней и великой культуры (см, также следующую часть трактата, где излагается легенда возникновения этого имени в Японии).

Часть IV

Часть IV фиксирует легенды, которые связаны с зарождением театрального искусства в Японии и которые имели широкое хождение в среде актеров. Здесь не разрабатываются вопросы теории; текст прост для понимания и отличается от других частей «Предания» не только содержанием, но и литературным стилем. Предполагается, что первоначально Дзэми замысливал трактат состоящим из трех частей. Позднее, когда он написал еще три дополнительные части о внутреннем смысле *саругаку*, к ним он и добавил в качестве зачина легенды «О божественных церемониях».

Таким образом, мы имеем трактат, который логически разбивается на два самостоятельных отдела: первые три части со своим вступлением, посвященные азбуке актерского искусства, и последние три части — «О сокровенных принципах», «О достижении цветка», «Особые изустные тайны» — также со своим «предисловием», которое в расширенной форме повторяет первое краткое вступление. Правда, трактат можно разделить и по-другому. Первые четыре части — это то, что Дзэми «видел и слышал», получил от отца; они имеют обрамляющую структуру (последняя часть тематически повторяет Вступление). Последние три части — плод зрелых и углубленных размышлений самого Дзэми.

Четвертая часть состоит из шести самостоятельных отрывков, пять из которых излагают легендарную историю возникновения театра Но, а заключительный фрагмент перечисляет известные труппы времени Дзэми. Первая легенда, взятая из мифологии *Кодзики*, о танце богини Удзумэ как прообразе театрального искусства Японии, имела очень широкое распространение, и ни один средневековый трактат по исполнительскому искусству не обходился без ее упоминания или пересказа. Актерам, считал Дзэми, важно помнить о ней, ибо они выступали на территории храмов во время праздников и нередко входили в состав обитателей и служителей храмов. Актеры *саругаку* и *дэнга-ку* во времена Дзэми и его отца прилеплялись к храмам, переходили от кочевой и мирской жизни к оседлой, усваивали монастырские обычаи, знакомились с духовной литературой. Наиболее известные многодневные мистериальные представления устраивались в святилищах Кофукудзи, Касуга и Сумиёси, где и сосредоточились основные труппы. Актеры со временем привыкли к мысли, что они служители храмов, и искали духовные истоки своего искусства.

Второй по важности вслед за синтоистским мифом стоит у Дзэми легенда о представлении в храме Гион во время проповеди Будды. Третьей пересказывается легенда о Кокацу, родоначальнике японского исполнительского искусства, ведущем происхождение из Китая. Таким образом, первые три отрывка называют в образной форме три духовных истока *саругаку* — синто, буддизм и китайские учения. Четвертый отрывок определяет общественное значение представлений *саругаку*: Дзэми приравнивает их к богослужениям. «Если исполнять *саругаку-маи*, то утверждается

мир в стране, вселяется покой в людей, продлевается жизнь», — цитирует он древних. Здесь же Дзэами переходит от легендарной к конкретной истории *саругаку*, причем ставит знак равенства между *саругаку* и синтоистским действием *эннэн* («долгие лета»). Промежуточным звеном этого перехода является легендарная история эпохи Хэйан о замене 66 мистериальных сцен на три мистерии о старце Окина. Об упоминаемых Дзэами 66 сценах мы ничего не знаем. Его трактовка символики трех пьес об Окина, согласно японским комментаторам, заимствована из «Трактата о пяти разделах цветка Закона» (*Хокува гобусё*) 1126 года, написанного неким учителем буддийской школы Тэндай по имени Тодзин, где читаем: «Тити-но дзё — отец-старец символизирует образ Будды, Окина — родовой старейшина символизирует образ бодхисатвы Мондзю (Manjusri), а пьеса Самбан символизирует собою грядущего будду Мироку (Matreya)». /См. Комментированное собрание..., том I, с. 140/. Известно, что спектакль из этих трех танцевальных пьес существовал уже в конце эпохи Хэйан. Согласно письменным памятникам того времени, в частности, связанным с сутрой Юима (*Vimalakirti-nizdesa*), действительно есть родство между представлениями *саругаку* и *эннэн*, которые разыгрывали синтоистские жрецы. Уже в начале эпохи Камакура они исполнялись вместе.

В пятом и шестом отрывках Дзэами обращается к современной ему истории *саругаку*. Он признает основой исполнительского искусства своего времени танцы *эннэн* в храме Кофукудзи и называет поименно главные известные тогда труппы.

¹ Эра богов — см, коммент. 2 ко Вступлению.

² *Кагура* (или *ками-асоби* — «утехи богов»). — Первоначально — синтоистские танцевальные мистерии. *Кагура* развивалось в двух направлениях: как придворное ритуальное искусство (исполнялись во время религиозных обрядов в императорском дворце) и как народное и храмовое *кагура* (известно уже в VIII в.). В некоторых пьесах Но исполняется танец *кагура*, заимствованный из древних *кагура* в сокращенной форме.

³ *Сэйно* — древние шуточные пляски, обыкновенно исполнялись вслед за *кагура*. Начиная с эпохи Хэйан и до сегодняшнего дня их можно видеть только раз в году, 17 декабря, в храме Касуга в Нара.

⁴ *Сидэ* — в древности особая шелковая ткань, служившая приношением богам в синтоистском святилище. В настоящее время — узкие ленты из белого хлопка или шелка, которые привязывают к подношениям божеству. Этим словом также называют узкую белую бумажную полоску, которую привязывают к священным деревьям на территории святилищ для исполнения желаний, с верой в их магическую охранительную силу.

⁵ *Сакаки* — священное дерево синтоизма рода камелии, вечнозеленое растение. Склоны небесной горы Кагуяма — обиталище богов, — согласно японской мифологии, были покрыты зарослями сакаки. Ветви этого дерева часто служат приношением божествам в синтоистских святилищах.

⁶ Храм Гион — *Jetavana-vihara* — легендарный храм-монастырь, который богач Сюдацу (*Sudatta*), горячий приверженец учения Будды, построил для Будды и его учеников и в котором Будда читал проповеди.

⁷ *Сяка-Нёрай* (*Сакьямуни*). — Одно из образных имен-титлов Будды. Нёрай означает «так приходящий», этим словом японцы переводят санскритское «*татхагата*». Общий смысл: «Так приходящий от сакьев» (сакья — воинская варна, жившая у Гималаев и принадлежавшая к роду Гаутама).

⁸ *Дайба* — первоначально ученик Будды, его двоюродный брат, который впоследствии завидовал Будде и препятствовал распространению его учения.

⁹ *Сярихоцу* (*Сарипутра*) — один из любимых и наиболее выдающихся учеников Будды; воплощение ума и находчивости. Его настоящее имя Цра-Изуа, он принадлежит к числу 16 известных архатов.

¹⁰ Анан (*Ананда*) — один из лучших учеников Будды, воплощение знаний.

¹¹ *Фуруна* (*Purna*) — третий из лучших учеников Будды. Славился красноречием, лучший проповедник из архатов.

¹² Шестьдесят шесть *мономана* — под *мономана* здесь разумеется пьеса, сцена. Похоже, что число 66 было символическим для *саругаку*; оно встречается у Дзэами не однажды. Есть легенда о том, что во время первой проповеди в храме Энрякудзи, построенном в 794 г., в шестви участвовало 66 актеров, а к концу эпохи Хэйан родословная *саругаку* исчислялась 66 исполнителями из семьи Хада. Известно также, что существовало 66 мелодий для процессий и ритуалов (по числу провинций Японии), но не ясно, происходит ли у Дзэами число 66 отсюда. Дзэнтику также в своих трактатах неоднократно говорит о 66 пьесах, поэтому, может быть, эта легенда связана только с семьей Дзэами, что тоже до конца не ясно.

¹³ *Киммэй* (509—572) — двадцать девятый император Японии. Правил с 540 г. В 553 г. из Кореи ему привезли буддийские сутры и изображения Будды. Считается, что с этого момента Япония впервые познакомилась с буддийским учением. В древнем памятнике «*Анналы Японии*» (*Нихонги*, 720) рассказывается, как некто Оцути Хадано получил важный пост благодаря тому, что явился императору в чудесном сне. По мнению японских комментаторов, легенда о Кокацу Хадано навеяна этой легендой из *Нихонги*.

¹⁴ Имеется в виду император по имени Чжэнь династии Цинь в Китае, ум. в 210 г. до н. э.

¹⁵ *Дзёгу Тайси* — см. коммент. 4 к Вступлению.

¹⁶ Татибана.— В префектуре Нара уезда Такэти есть деревня Такэти, известная своим храмом Татибанадзи и считающаяся родиной Дзёгу Тайси. Но в нашем тексте сказано: «императорский двор в Татибана» (*Татибана-нолдайри*) — и о нем нет достоверных фактов. Поэтому слово *дайри* нередко рассматривают как опisku.

¹⁷ Говорить для услады (*таносими о мосу*).— Во времена Дзэами при записи слова *саругаку* использовали иероглиф *эн/сару, масаси*, что значит «обезьяна». Такое написание позволяет переводить слово как «обезьянья музыка», что и делают западноевропейские исследователи. Японские ученые, однако, утверждают, что иероглиф *сару* употреблен фонетически, а иероглиф *гаку/таносими*. («музыка», «услада», «утеха», «радость», «наслаждение») употребляется для образования названия всякого средневекового театрального действия или жанра до Кабуки (например, *гагаку, бугаку, гигаку, сангаку, дэнгаку* и т. д.). Поэтому сейчас этот иероглиф в таких сочетаниях часто переводят как «театр». Примечательно, что Дзэами предлагает новое написание слова *саругаку*. Для *сару* он берет иероглиф *син/мосу, сару*, имеющий два значения: 1) «говорить», 2) девятый циклический знак японского летосчисления «обезьяна». Дзэами объясняет также, что этот иероглиф произошел от иероглифа *коми* — «божество». Так, даже в написании слова *саругаку* Дзэами находит доказательство божественного происхождения своего искусства. Значение самого слова он толкует как «говорить для услады» (*таносими о мосу*), чем доказывается фонетическое употребление звучания *сару* (его смысловой аспект—*мосу*). Однако необычайно соблазнительным представляется держать в уме сразу оба значения иероглифа *сару/мосу* и трактовать *саругаку* как «говорить для услады публики посредством подражания природе, которое символически объемлется образом зодиачной обезьяны» и так увязать *саругаку* с *мономанэ* (*саругаку* рождается искусством подражания). Считается, что предложенное Дзэами толкование имело хождение только в доме Кандзэ (старинная труппа Юсакидза).

¹⁸ Чудесным образом рожденный (*кэнин*).— Это сокращенное написание выражения *кэсэй-но хито*. В одном из вариантов текста сказано *танин* — «чужеродный».

¹⁹ Сякуси — так называли во времена Дзэами залив Сакоси во Внутреннем море, где в настоящее время располагается порт Сакоси.

²⁰ Тайкувау Даймёдзин (в современном прочтении — Тайко Даймё-дзин) — «великий грозный великий светлый бог».

²¹ Бисямон-тэнно— японское название бога-хранителя буддийского учения Вайсрамана (или Вайсравана, или Дхайада). Соответствует в синтоистском пантеоне богу огня и домашнего очага Кодзин-сама. В труппе Энмань-пдза было принято главу труппы величать именем Бисямон.

²² Во времена хэйанской столицы, в правление императора Мураками...— имеется в виду эпоха Хэйан со времени перенесения столицы в Киото. Мураками правил с 946 по 967 г. Широко покровительствовал труппам *саругаку*.

²³ Гэсси — древнее царство, находившееся к западу от Китая и процветавшее в эпоху Хань. Было населено ариями, тибетцами и тюрками.

²⁴ Хранит верность первооснове учения тэмпорин...— Слово *тэмпорин* состоит из иероглифов: 1) *тэн/корогару, мэгу* у — «переменять», «падать», «вращать»; 2) *хо/нори*—«закон», часто значит и «буддийское учение», «буддизм»; 3) *рин/ва*—«вращать», «колесо», «кольцо». Таким образом, букв. перевод тэмпорин: «вращающееся колесо Закона», а вся фраза получает такое истолкование: «оттолкнувшись от смысла первой проповеди Будды, распространять буддизм» (см. коммент. Сэнъити Хисамацу и Минору Нисио, с. 371). Все выражение означает, что *саругаку* сохраняет верность источнику учения (т. е. первой проповеди Будды) и распространяет его. Вообще же *тэмпорин* называют в Японии первую бенаресскую проповедь Будды, в которой были названы, четыре благородные истины; существует также сутра *Тэмпоринкё*.

²⁵ Саругаку-май—то же, что *саругаку*. *Май* означает «танец», и в таком называния искусства Но подчеркивается его танцевальный характер.

²⁶ Удзиясу Хадано — неизвестно, жил ли действительно актер Но с этим именем.

²⁷ Ки-но Го-но ками — это имя также упоминается Дзэами в трактате *Саругаку данги*, где он называет его *Ки-но ками* и отводит ему роль зачинателя искусства Но в провинции Оми (см.: Дзэами и Дзэантику, с. 302). Поскольку Хадано Кокацу считается основателем *Ямато-саругаку*, т. е. искусства Но в провинции Ямато, то Дзэами констатирует кровнородственные узы между актерами трупп обеих провинций.

²⁸ Сики самбан («три церемониальные пьесы»), или *Окина саругаку* — Представление *Окина саругаку* известны уже в середине эпохи Камакура, однако облик их не вполне ясен. Так, одно из представлений 1283 г. было разыграно пятью актерами, которые, поочередно выходя на сцену, исполняли отдельные танцы: танец юноши, старейшины, божественного старца, старца-отца и трехчастный танец *саругаку*. А в написанном в 1126 г. трактате Тодзина *Хока гобусё* говорится всего о трех танцах, составляющих эту пьесу.

²⁹ Хоцу-по-о — в буддизме махаяны существует несколько учений о телах Будды. Есть учение о двух телах (*нисиндзэцу*), о трех телах (*сандзиндзэцу*) и о четырех телах (*ёндзиндзэцу*). *Хоцу-по-о* — это учение о трех телах Будды: *хоссин-ходзин-одзин*. *Хоссин* (dharma-kāya), первое тело Будды, есть вместилище учения. В эпоху расцвета учения махаяны под *хоссин* разумели всеобъемлющий космический закон, истину и «недуальный ум». Первое тело Будды (*хоссин*) имеет иконографическое выражение в образе Будды Дайнити-нёрай (Великое солнце) — Маха-Вайрочана (Mahāvairocana). *Ходзин* — тело блаженства (sambhoga-kāya), оно спонтанно выплыло из вселенной и однородно растворилось в ней; это Будда как персонификация света. Иконографическое воплощение этого тела — Будда Амида (Amitabha — «неизмеримое сияние», или Amitayus — «неизмеримая жизнь»), а также будда Якуси-нёрай (*Bhaisajya-guru* — «гуру-целитель»). Якуси-нёрай еще называют Буддой лазурного сияния — Рурико-нёрай. И наконец, третье тело Будды — *одзин* — «тело явления» (nirmanakāya), которое называют также *кэсин* или *окэсин*. 2,5 тысячи лет назад появившийся в Индии Будда Сакьямуни олицетворял собою тело Будды *одзин*. Индивидуальные будды, принимающие временный конкретный человеческий образ, отвечающий образу культуры,— всё это тело *одзин*. Однако в книге Тодзина

Хока гобусё школы Тэндай мы находим иное толкование символики трехчастной пьесы *Сики самбан* (см. общие разъяснения к части).

³⁰ Юимаэ — богослужения, посвященные сутре Юимаэ (Vimalakṛiti); устраивались 10 — 16 октября в храме Кофукудзи с участием актеров *саругаку* и буддийских монахов *дзюси*.

³¹ ...южной столицы... — имеется в виду город Нара.

³² Миядэра — так называли во времена Дзэами всю обширную территорию храма Кофукудзи вместе с входящими в храмовой комплекс постройками и храмом Касуга.

³³ Тоби, Юдзаки, Сакадо, Энманги — наиболее выдающиеся труппы провинции Ямато времени Дзэами. Сейчас это ведущие школы театра Но: Хосё, Кандзэ, Конго, Компару. Считается, что здесь и далее Дзэами называет наиболее представительные труппы *саругаку*, действовавшие в его время. Эти цехи (*дза*) прилеплялись к могущественным храмам-монастырям. Они подчинялись главе храма, и названия цехов-трупп часто возникали по названию места, где они действовали. Во времена Дзэами многие труппы носили уже артистическое имя их главы, а с конца эпохи Муромати почти перестали прибегать к исконным названиям трупп. Постепенно глава труппы пришел к деспотическому полновластию (возникновение системы *измото*).

³⁴ Ямаина, Симосака, Хиэ — три лучшие труппы провинции Оми. Их называли *уэ-сандза* — «три верхних цеха».

³⁵ *Сюси* (или *дзюси*) — один из видов представлений *саругаку*, известный с конца эпохи Хэйан (нач. XI в.). Исполнялись монахами *дзюси*, которые инсценировали буддийские сутры, стремясь популяризировать идеи буддизма. Игались во время богослужений, затем превратились в самостоятельное, роскошно костюмированное зрелище.

³⁶ Хоссэдзи — один из крупнейших буддийских храмов Киото. Был построен в XIV в.

³⁷ Синдза, Хондза, Ходзэдзидза — Синдза — известная во времена Дзэами труппа префектуры Осака; иногда в книгах она фигурирует под названием Этамидза. Хондза выросла из небольшого цеха *дзюси-саругаку* и была очень любима в Киото. *Ходзэдзидза* обладала популярностью уже во времена Кэн-ко-хоси, ее деятельность целиком связана с храмом Ходзэдзи.

³⁸ Камо — крупный синтоистский храм в Киото. Сумиёси — известный синтоистский храм в Осака.

[Часть V]

Строго говоря, эта часть не является «пятой», так как в отличие от четырех предыдущих и двух последующих она не имеет номера. Только в одном из списков трактата под названием *Есидабон* у нее есть заглавие: «Часть пятая, повествующая о сокровенных принципах» (*Дайго оги ни иваку*). Все-современные японские исследователи, однако, сходятся на том, что это вставка переписчика и что в первоначальном тексте часть не была пронумерована (см., например, коммент. Акира Омотэ и Сюити Като, с. 435).

Распространенное мнение о том, что рассматриваемая часть представляет собой обособленный отрывок, позднее включенный в текст трактата, подтверждается и тем, что она в отличие от прочих датирована и имеет подпись. Правда, в одних списках указан 8-й год Оэй (1402), в других — 9-й (1403), но в настоящее время, исходя из ее содержания, некоторые ученые высказывают предположение, что она написана в 15-й год Оэй (1409) (см.: Акира Омотэ и Сюити Като, с. 436).

Тематически вся часть распадается на четыре фрагмента, что в современных публикациях трактата графически выражено большими пробелами. Первый фрагмент можно считать вступительным. Здесь Дзэамй объясняет цель, которую он преследует в своих писаниях вообще и в этой части в особенности. Фрагмент содержит известнейшее изречение Дзэамй: «...если возлюбить путь и почитать искусство не самолюбиво, невозможно не достичь его добродетелей». Необычайно важен заключительный абзац. Здесь происходит дальнейшее расширение понятия цветка. Если в первых трех частях цветок трактуется как всякая излучаемая актером вовне «прелесть, очарование, дивность» (отсюда ряд понятий: «цветок возраста», «цветок внешности», «цветок голоса» и т. д.), то здесь в одной короткой фразе Дзэамй утверждает, что цветок есть некий особенный, неповторимый, из глубин человеческих исторгнутый стиль. Стиль и цветок становятся абсолютными синонимами. Цветок есть стиль всякого проявления, осуществления себя вовне актером. Цветок равен стилю как «сердцу вещей», «душе вещей». Отсюда появляется новое расширительное понятие цветка как «цветка стиля», давшее название всему трактату (поскольку в цветок и стиль, или в цветок стиля, посвящают не словесно, но опытно, «чрез сердце в сердце», то в названии включено и слово «предание» — *дэн*), свидетельствующее факт «передачи». Так, цветок стиля перешел к самому Дзэамй от отца, а он, в свою очередь, передает его потомству, но передает качественно иным путем, чем отец. Отец имел и передал устное предание, которое почти не было сформулиро-

вано, но жило как дух и пафос творчества (его великое и горячее молчание). Дзэамй живет в такие времена, когда актеры, «забыв истоки, утрачивают течение», не имеют достаточно огня хранить и передавать предание изустно, когда ради сохранения оно нуждается в фиксации, а следовательно, и в истолковании.

Обратим внимание на существенную текстологическую проблему. Дзэамй говорит: Обретение подобного стиля есть цветок, в который посвящают чрез сердце в сердце, и потому я называю [эти записи] «Предание о цветке стиля» (*соно фу о этэ, кокоро ёри кокоро ни цутаэру хана нарэба, фуси кадэн то над-зуку*). Центральными иероглифами в этом высказывании являются «стиль» (*фу*), «цветок» (*хана*) и «предание» (*дэн*). Лингвистически невозможно понять, откуда возникает слово *фуси*. Написав вначале только *фу*, имел ли Дзэамн в виду все слово *фуси*? Неясно также, почему до части V он называет все предшествующие части *фуси кадэн-но дайити* («часть первая Предания о цветке стиля») и т. д., а шестую и седьмую озаглавливает *кадэн дайроку* и *кадэн дайсити* — «Часть шестая Предания о цветке» и «Часть седьмая предания о цветке» уже без слова *фуси*. В тексте трактата он также всегда говорит *кадэн*, а не *фуси кадэн*. Можно предположить, что поступает он так из соображений краткости. Странно и то, что только в пятой части Дзэами наконец объясняет название трактата. Иначе говоря, весь фрагмент остается не вполне ясным. Японские комментаторы предполагают, что в авторской рукописи Дзэами трактат был назван *Кадэн*, но переписчики добавили слово *фуси* перед названиями четырех частей, а название пятой, в которой толкуется смысл этого понятия¹, оставили, как было. Кроме того, слово *фуси* Дзэами вообще почти не употребляет. В самом «Предании» его не встретишь ни разу, один раз в трактате *Сикадо*, трижды в *Какё*. Понятие «стиль» он всегда передает словом *фу*. Все это позволяло думать, что исконное название трактата *Кадэн* — «Предание о цветке».

Во втором фрагменте, самом просторном в части V, Дзэами выдвигает главные критерии подлинного мастерства и авторитета актера. Таких критериев три: 1) предельное познание всех стилей игры, включая стили других провинций; 2) способность заинтересовать игрой любую публику; 3) выработка собственной исполнительской манеры. Пафос всего рассуждения Дзэами далеко отстоит от идеалов современной жизни актеров Но, которые строго блюдут причастность определенной школе, всячески подчеркивают свою творческую обособленность. Современная ситуация в театре Но сильно отличается от обстановки в актерской среде времени Дзэами, когда, кроме авторитета свободно избранного учителя, над актером не властвовали никакие иные авторитеты. Нынешнее положение создано трехвековой историей театра Но эпохи Эдо (1600—1868).

Третий фрагмент — это открытие сокровенных мыслей Дзэами, которые вращаются вокруг одной темы — о благоденствии актера и труппы. Под благоденствием (*фукуруи*) подразумеваются слава и материальное преуспевание. Актер должен заботиться о возрастании личной славы — это залог здорового развития его творчества. В этих рассуждениях Дзэами обеими ногами стоит на земле; тут он прагматик. Здесь же проводится мысль о том, что театр призван приносить мир и веселье в сердца людей, «пробуждать чувства и высоких и низких», что способствует продолжению жизни как зрителей, так и актеров. Если искусство не оказывает подобного двойного благотворного воздействия, то оно не сможет благоприятно развиваться. Прочное благоденствие является побочным результатом постоянного совершенствования мастерства, целенаправленная забота о благосостоянии губит искусство.

И наконец, последняя сокровенная мысль Дзэами состоит в том, что ни при каких условиях актер не должен прекращать трудиться, «прерывать путь». Вспоминается горькая судьба самого Дзэами, который, утратив авторитет при сёгунском дворе, вынужден был скитаться с труппой по деревням, а потом был сослан на остров Садо.

Последний фрагмент дает дальнейшее развитие мысли о благоденствии. Центральным здесь является афоризм: «Возрастание благоденствия заложено в склонности к пути». Дзэами подчеркивает, что под благоденствием он в первую очередь подразумевает счастливое творчество, находящее отклик у зрителей, которое естественным образом приносит материальное благополучие. Это положение Дзэами приложимо ко всякой человеческой деятельности и потому может считаться всеобъемлющим. Заключительный абзац тесно связан с самым началом части, которая таким образом получает обрамляющую структуру.

¹ Это настроение Дзэами переключается с настроением трактата *Мусэки исси*, написанного по поводу смерти любимого сына. Японский комментатор Асадзи Носэ вспоминает *хокку* Басе, которое точно передает подобное настроение: «Моим путем/идущего не вижу// — вот осень жизни» (*Коно мити я// ику хито наси ни//аки но курэ* (см. коммент. Асадзи Носэ, с. 144).

² Не самолюбиво (*ватакуси-наку*).— Асадзи Носэ объясняет это выражение как «с сердцем, не ощущающим своего я» — *муси-но кокоро о мотэ* (с. 143). Кадзума Кавасэ переводит это выражение на современный японский язык как «отбросить своекорыстие и заниматься, не щадя самого себя» — *сисин га накэрэби иссёкэнмэй яру*.

³ ...его добродетелей (*соно току*).— Иероглиф *току* разъясняется через *кудоку* («доброе дело») или через *кудоку сэйка* («добрые дела и успех») — см. коммент. Сэнъити Хисамацу и Минору Нисио, с. 373, и коммент. Акира Омотэ и Сюити Като, с. 42. В буддийской литературе *току* (*quna*) кроме обычного понятия нравственности, добродетели включает религиозное понятие добра. В буддизме различают явленное добро (*юродзэн*) и неизлиянное добро (*муродзэн*), или абсолютное добро (*дзэттайдзэн*). Первое — это добрые дела, совершаемые в мире *сансары*, которые приносят благо миру. Абсолютное добро присутствует в сфере *сатори*, где не действует закон причинности; это святое добро, высшая справедливость (см.: *Мидзуно Когэн*. Основополагающие знания буддийской терминологии, с. 101). Дзэами употребляет в этой фразе, слово *току* в значении и высшего добра, и житейского добра одновременно. Актер, самозабвенно преданный искусству, всецело погружившийся в постижение своего пути, не может не достичь успеха, славы и не может не выйти из мира *сансары*, не приблизиться к абсолютному добру, т. е. к просветленному владению искусством.

⁴ ...посвящают чрез сердце в сердце (*кокоро ёри кокоро ни цутаэру*).— Это выражение переключается с известными во времена Дзэами словами *ис & син-дэнсин* с тем же значением. Кстати, в современном японском языке выражение *иссиндэнсин* означает «телепатия».

⁵ На русский язык название трактата переводилось как «Книга о цветке» (Л. Д. Гришелева) и «О преемственности цветка» (Т. П. Григорьева). На английском языке название трактата звучит как «The Instructions of Flower» или «The book of Flower». По-французски оно переведено «De la Transmission de la Fleur de L' Interpretation». Все эти переводы имеют право на существование. Мы остановились на «предании», полагая, что в этом слове есть тот глубокий оттенок, который исключает мысль о чисто внешнем вос-приемстве. Как видим, проблема перевода сводится тут к тому, как истолковать слово *дэн*.

⁶ Васю и Гасю — сокращенные названия провинций Ямато и Оми.

⁷ ...изысканная манера.— Здесь употреблено слово *какари*. Это понятие встречается в предыдущих частях в синонимичных значениях. В части I, раздел «Семь лет», — в значении «манера игры» («...нужно положиться на непринужденную манеру игры, исходящую от ребенка, и предоставить ему делать все по движению сердца»). В значении «прелесть, привлекательность» — в части I, раздел «С 17—18 лет», «...да и внешность становится угловатой, а потому теряет свою прелесть». В части II, раздел «Женщина», введено выражение *онна-какари* — «женское обличье», что близко к понятию «образ». Употребляется это слово и в начале части VI, где встречаем выражение *ооката но какари* — «величественная манера». Согласно японским комментаторам, во всех перечисленных случаях *какари* несет в себе оттенок значения «изысканный, изящный». Сэнъити Хисамацу и Минору Нисио переводят *какари* как «красота манеры» (*фудзэй-но би*, с. 373). Акира Омотэ и Сюити Като объясняют это слово как «динамическая красота, приводящая в гармонию пение и танец» (*кабу о югосаеэта дотэкина би*, с. 42). Асадзи Носэ трактует его как понятие, соединяющее в себе стиль и манеру. По его мнению, это «прелесть стиля и манер» (*фуси фудзэй но уцжусиса*, том I, с. 146). А Кадзума Кавасэ предлагает понимать *какари* как «прекрасное сценическое настроение» (*уцжущей бутай но дзёсю*, с. 142). Ясно, что все комментаторы при толковании слова подчеркивают основное качество, заключенное в этом понятии, — красоту, прелесть образа.

⁸ ...все число *мономанэ* (*монокадзу*). — Имеется в виду максимально широкое овладение репертуаром. Слово *мономанэ* употреблено здесь в своем стариннейшем значении «пьеса», как, скажем, и в части IV, где говорится о 66 *мономанэ*, т. е. о 66 пьесах, разыгранных некогда в императорском дворце.

⁹ ...словесная острота пьесы (*гири*).— Составлено из двух иероглифов: *ги/кото*, *моно* — в эпистолярном стиле «вещь, дело» и *ри/кимэ*, одно из архаических значений которого — «строение обряда». Это слово предлагается понимать либо как «сюжет» в целом, либо как «словесная острота пьесы». Кад-зума Кавасэ переводит просто как «сюжет» — *судзидатэ* (с. 142). Асадзи Носэ соглашается с ним, понимает аналогично, но переводит «нить повествования» — *судзимити* (с. 146). Мы останавливаемся на втором толковании, ибо сюжет сам по себе не может служить отличительной особенностью пьес. В пользу выбранного нами толкования говорит употребление слова и в последующих главах «Предания» и в других трактатах. Под «словесной остротой пьесы» Дзэами понимал наличие остродраматических кусков, написанных сильным и прекрасным слогом.

¹⁰ Актеров этой провинции отличало особенно мастерское исполнение ролей демонов и богов, требовавших силы и ловкости. Историки театра Но считают, что Канъами владел виртуознейшими трюками на уровне актеров позднего театра Кабуки.

¹¹ Обе пьесы принадлежат кисти Канъами. Первоначальный текст претерпел значительные изменения из-за позднейших переделок. Названия также были изменены. В настоящее время они известны под названиями «Сидзука из Есино» и «Хякуман».

¹² Дэнгаку — «полевые игры», т. е. деревенские обрядовые пляски, связанные с посадкой риса. В эпоху Камакура появились профессиональные исполнители *дэнгаку*, и это искусство постепенно развилось в красочные песенно-танцевальные представления. Когда родилась драма Но, актеры *дэнгаку* стали исполнять ее наряду с актерами трупп *саругаку* и сами сочиняли пьесы Но.

¹³ Иттю — известный актер *дэнгаку*, выступавший в период Намбокутё. Дзэами вслед за отцом высоко ставил искусство этого актера. Его имя он упоминает в трактате *Саругаку данги* в числе имен прародителей своего искусства. Здесь он повторяет слова отца в том, что Иттю «является учителем нашего стиля».

¹⁴ ...в десяти обличьях (*дзиттэй*).— Это понятие пришло в трактаты Дзэами из поэтических теорий. Число «десять» здесь, как и в теории стихосложения, выражает полноту мастерства, его всеобъемлющее свойство.

¹⁵ ...все то, что не подлежит упущению (*морэну токоро*).— Имеется в виду многообразие стилей (*дзиттэй*) и «чарующий цветок» (*омосироки хана*).

¹⁶ ...в подобном [поиске] *куфу* (*коно куфу*).— В данном контексте под словом «подобный» (*коно*) Дзэами подразумевает достаточно узкое задание для актера: это сосредоточенное созерцательное размышление над тем, как заставить наслаждаться спектаклем всякого зрителя — от простолюдина До знатного, от горожанина до крестьянина (см., например, коммент. Акира Омотэ и Сюити Като, с. 44: «поиск того, как заставить наслаждаться всякого зрителя» — *субэтэ но каньяку о тоносимасэру куфу*).

¹⁷ ...истинная цель подобного рода умений... (*коно тасинами но хонъи*).— Эта фраза трактуется в лексическом отношении весьма разнообразно, и камнем преткновения служат тут оба слова — и *тасинами* и *хонъи*. Акира Омотэ и Сюити Като предлагают такой интерпретирующий перевод этого словосочетания: «основное направление занятий с целью достижения пределов совершенства во всяком цветке» (*иссэцу но хана о кивамэру тамэ но кэйко но хондо*) — с. 44. Слово *тасинами* понимается ими как «занятия, упражнения», а слово *хонъи* — как «основное направление». Кадзума Кавасэ переводит эту фразу на современный язык так: «метод подобных занятий (*кою кэйко но яриката*)» — с. 144. У него *тасинами* также означает «занятия», а *хонъи* он понимает как «метод». Сэнъити Хисамацу » Минору Нисио трактуют фразу как «основной смысл поиска» (*куфу но хонрайтэки ариката*), т. е. *тасинами* у них синонимично *куфу* — «поиску», а *хонъи* означает «смысл» — с. 375. Асадзи Носэ интерпретирует *тасинами* так: «познание до конца упражнений, волевого поиска и сосредоточенного размышления» (*рэмма то куфу коан о цукусу кото*) — с. 152. А *хонъи* переведено у него как «главная цель» (*хонси*). Мы переводим *тасинами* как «умение», ибо это наиболее общее понятие, обнимающее, на наш взгляд, все названные трактовки, тем более что такой перевод не противоречит всему предыдущему повествованию и наиболее приближен к подлиннику. В этом убеждает и употребление слова самим Дзэами на предыдущих страницах трактата.

¹⁸ ...образцы стиля своего собственного цеха... (*вага футэй но катаги*).— В этой фразе два слова нуждаются в комментарии. Во-первых, слово *вага* («свой, личный»), которое у Дзэами в данном контексте подразумевает не индивидуальный стиль отдельного исполнителя, а стиль, выработанный определенным актерским цехом. Одни комментаторы склонны понимать под ним только одну труппу Юсаки, созданную Канъами (см. коммент. Акира Омотэ и Сюити Като, с. 44). Другие толкуют *вага* как стиль актеров: всей провинции Ямато (Асадзи Носэ, с. 154). Возможность толковать *вага* не как личный стиль, но как стиль школы проистекает из слова *катаги*, употребленного в этой, же фразе. Оно означает «модель, образец, основа», а более широко — «традиция». Было бы совершенно не в духе времени трактовать его применительно к отдельной личности. Само слово *катаги* переведено на современный язык как «образец» (Кадзума Кгваеэ, с. 144; Асадзи Носэ, с. 154; Сэнъити Хисамацу и Минору Нисио, с. 375) либо как «основа» (*кихон*) — Акира Омотэ и Сюити Като, с. 44.

¹⁹ Слабый *ситэ* (*ёваки ситэ*) — эпитет, прилагаемый к актеру без хорошей «школьной» выучки, который не имеет внутренней уверенности в себе и потому внушает опасения. Ему противоположен «сильный ситэ» (*цүёки ситэ*).

²⁰ Дзэами цитирует в сокращенном варианте следующую фразу из части III трактата: «Состояние неутрачиваемого цветка возможно познать после того, как — начиная с семи лет и далее — очень хорошо, чрез сердечную глубину постигнешь все наставления о занятиях, согласных с течением возраста, усвоишь все виды мономанэ, исчерпаешь все умения и достигнешь пределов в [волевом поиске] *куфу*».

²¹ Тайные принципы (*хиги*).— В некоторых текстах вместо *хиги* встречается слово *сиги* («мои личные принципы»), например в собрании *Каронсю но-гакуронсю* (с. 376). Того Есида издает текст со словом *хиги*, считая иероглиф *си* ошибкой переписчика, ибо рукописные варианты обоих иероглифов трудноотличимы. В большинстве современных изданий предлагается слово *хиги*. Что же это за «тайные принципы»? Каковы были условия бытования текста, стоявшего под такой рубрикой? Асадзи Носэ пишет: «О каком бы трактате того времени ни приходилось думать, трактате, обозначенном как „тайная книга преданий“, следует признать, что подобное их название все еще не исследовано и не раскрыто с полной ясностью. Прежде всего неясно, давалось ли это название с тем, чтобы подчеркнуть исключительно устную передачу слова или нет. Что это слово *хиги* предписывало актеру по отношению к тем „тайнам“, которые перед ним открывались, как он должен был их передавать?» (с. 158).

²² Возрастание, долгого благоденствия (*дзюфуку дзоте*).— Выражение, переведенное нами буквально, употребляется здесь трижды и с разными оттенками смысла. В первом случае оно означает возрастание счастья» (*ко-фуку о масу и*). Кадзума Кавасэ понимает эту фразу как «возрастание счастья людей» (*дзинсэй кофуку дзоте*, с. 145), т. е. в самом общем значении: сама существование искусства Но, подобно религиозному ритуалу, благостно отражается на жизни — делает ее счастливой и долгой. И речь не только о зрителях Но, обо всех людях вообще. В следующем предложении выражение *дзюфуку энтё* — «продление долгого благоденствия» синонимично выражению *карэй энтё* — «продление жизни до глубокой старости». А далее выражение *дзюфуку дзоте* подразумевает «возрастание долгого благоденствия» уже для самих актеров, их экономическое преуспевание.

²³ Здесь есть, однако, над чем поразмыслить (*сикарэ домо котони косицу ари*).— В этой фразе слово *котони* считается ошибкой переписчика, и его предлагают читать как *кокони* — «здесь». Слово *косицу*, в старояпонском языке обыкновенно означающее «правило, обычай», предлагается понимать как синоним слов *коророзэ* и *куфу* (см. коммент. Акира Омотэ и Сюити Като, с. 45). Тогда фраза звучит по-японски так: *Сикарэдэмо кокони коророзэ ари* — и может иметь вариант перевода, предложенный нами. В возможности такого перевода убеждает и интерпретирующий

перевод этой фразы на современный японский язык у Кавасэ Кадзума: «Есть, однако, над чем поразмыслить с точки зрения практической касательно способности производить впечатление на высоких и низких» (*Кэрэдомо дзэгэ ни кандо о атаэту тою кото ни цуйтэ кэйкэндзё кангаубэки кото га ару*», с. 145).

²⁴ Новоначалность (*сёсин*) — слово часто встречается в трактате. Первый раз — в части I, в разделе «24—25 лет», где оно и прокомментировано (см. коммент. 4). Все выражение — «не предать забвению свою новоначалность» — переводится и комментируется следующим образом: «не забывай время тех навыков, когда был новичком» (*сёсин дэ атта токи но кото о васу-рэнайдэ* — Кадзума Кавасэ, с. 146), или: «нести в себе в полной мере цветок всех прошлых лет со времен неопитства» [*сёсин ирай но нэнэн кёрай но хана о дзюбун ни ми ни моттэ* — Асадзи Носэ, с. 160).

²⁵ Ситэ возрастающего благоденствия (*дзюфуку дзоте но ситэ*).— Имеется в виду актер очень высокой выучки, способный с годами наращивать и укреплять свою известность и творческое благополучие.

²⁶ О цветке (*хана*) и семени (*танэ*) см. последнюю беседу в части III и коммент. 5. Здесь Дзэами хочет подчеркнуть, что поиск *куфу* является источником рождения новых форм выражения в искусстве актера.

²⁷ В значении «судьба» Дзэами употребляет буддийское понятие *инга* (букв. «причина и следствие»), которым обозначается закон причинности. В бытовом языке оно значит «судьба» (как «следствие») или «грехи» (как «причина»). Комментаторы Сэньити Хисамацу и Минору Нисио утверждают, что Дзэами употребляет это слово здесь и в последней части трактата как буддийский термин в значении «закон причинности» (*инга но дори*, с. 377). Такого же мнения и Акира Омотэ с Сюити Като (с. 46). Кадзума Кавасэ считает, что Дзэами прибегают к понятию *инга* в качестве обиходного слова и переводит его как «судьба» (*мэгуриавасэ*, с. 146). Асадзи Носэ утверждает, что, по его мнению, в слово *инга* Дзэами вкладывает представление о движении и изменении общественных и художественных настроений людей и подразумевает вообще все, что легко поддается переменам (с. 163). Нам думается, что, исходя из стиля всего трактата, наиболее естественно было бы воспринимать слово во всем объеме его значений, многозначно, а лексическим эквивалентом в нашем отрывке выбрать слово «судьба», поскольку контекст — не отвлеченное философское рассуждение, но житейская конкретика.

²⁸ Здесь подразумевается столица Киото.

²⁹ Обобщающая фраза, подводящая итог всем рассуждениям части V. Кадзума Кавасэ интерпретирует ее так: «Необходимо погружаться в занятия с мыслью, что движение по пути искусства при максимальной честности и уравновешенности становится источником, в котором распускается чудесный цветок разнообразных и прекрасных талантов актера пред лицом публики» (с. 147).

³⁰ Дата и печать имеются в единственном из старинных списков трактата, который известен под названием *Собон*. Иероглифы *дзэа* печати обозначают сокращение имени Дзэами. 9-й год Оэй — 1402 г.

Часть VI

Часть VI представляет собой цельное и последовательно углубляемое по мере изложения раскрытие проблемы сочинительства пьес и жизни текста в условиях представления (взаимодействие его с исполнителем, а через исполнителя — со зрителем). Возникает законное сомнение: почему часть, посвященная написанию драм, называется «Достижение цветка»? Ведь цветок — это сфера исполнительского искусства. Ответ тут может быть только один. Дзэами вводит понятие «цветок» в область литературной стихии театра Но, тем самым утверждая всеобъемлющее значение этого понятия для своего искусства.

Приближаясь к концу трактата, мы убеждаемся в том, что он написан в духе постепенного и, даже точнее, поступенного посвящения ученика в тайны искусства, от простого к сложному, от внешнего к внутреннему. Чем дальше мы продвигаемся по тексту, тем все шире и все глубже охватывается в общем всегда одна центральная тема: подражание и сокровенная красота (*мономанэ* и *югэн*) и порождающие ее главные мотивы (цветок, редкостное, интересное). Предание фиксируется Дзэами по принципу «органического» изложения — точно так течет жизнь человека от младенчества к старости, когда «свиток» жизни разворачивается перед ним постепенно, и он постепенно же проникает во все более глубокие и сложные пласты бытия, обретая все более полную картину (см. также исследование).

Рассматриваемая часть тематически делится на четыре неравноценных по своему объему фрагмента. Первый фрагмент можно считать подробным истолкованием рассуждения третьей беседы части III: «Когда автор такой-то пьесы [не ты сам], но кто-то другой, ты не сумеешь — хоть какой будь искусник — исполнить ее прямо согласно со свойствами своей души. Когда же имеешь собственное сочинение, то и слова и действия в нем находятся в полном соответствии с твоим воображением. Так или иначе, сочинительство саругаку не может составить труда для того, кто умеет играть их и обладает поэтическим даром. Эта [способность к сочинительству] есть жизнь наше-

го пути». Теоретические положения первого фрагмента нашли полное завершение в трактате *Носакусё*, созданном около 1423 г., т. е. более чем через 20 лет после «Предания».

В первом фрагменте Дзэами разрабатывает общие положения, из которых должен исходить автор пьесы. Из них выделяются четыре главных: 1) правильный выбор источника сюжета; 2) постепенное нарастание драматизма по мере развития сюжета; 3) лучшие и важнейшие куски текста вкладывать в уста героя, ибо зрители зорко следят за игрой одного первого актера; 4) умелое цитирование поэзии: только те поэтические строки включаются в пьесу, которые всем известны и хорошо воспринимаемы на слух. Все эти общие установки имеют единое происхождение; очевидна ориентация на театральное бытование драматургического текста. Это находит себе прямое подтверждение в требовании к актеру уметь выправлять игрой недостатки пьесы.

Кстати, здесь мы прочтем и один из знаменитых афоризмов Дзэами: «...искусство Но творится во время и на месте представления». Дзэами утверждает, что пьеса получает подлинное рождение только на сцене и что она каждый раз, на каждом новом спектакле как бы заново рождается.

Второй фрагмент, самый короткий, продолжает тему предыдущего; он главным образом определяет взаимную обусловленность слова, музыки и действия в театре Но. Дзэами выделяет два рода пьес: те, что рассчитаны на эффект от пения и музыки, и те, что в основе имеют танец и действие. Самыми трудными для сочинителя являются пьесы, где «пение соединяется с движением». Их надо уметь писать так, чтобы из слова рождалось движение; слово, пение и сценическое движение должны составлять неразрывное синтетическое целое. Такое зрелище поистине увлекательно для публики, оно радостно и для слуха, и для глаз. Чтобы написать подобную пьесу, нужно соблюсти ряд условий: брать в основу любимые и известные публикой стихи, подобрать хорошие мелодии, обдумать манеру пения, сделать выразительную в сценическом отношении кульминацию. Таковы общие требования. Но есть и тонкости. Дзэами утверждает, что текст является «материальной» основой, «телом» (гей) представления. Из содержания пьесы и манеры ее распевания возникает определенное сценическое действие — «работа» (ё) тела. Таково правильное развитие спектакля. Если слово произносится вслед за движением, то это верно. Подтверждение находим в трактате *Какё*: «Сначала заставь услышать», вослед — показывай».

Изумительно психологическое замечание Дзэами о том, что на сцене только тогда пение переходит в действие и сливается с ним, когда в процессе создания пьесы автор представляет себе, какими движениями будет сопровождаться сочиняемый им текст. Дзэами обнажает перед нами органическую, первоединую природу драматургического творчества в театре Но. Сочинять пьесу означало не только придумать текст, но одновременно и держать в уме действие (т. е. быть актером и режиссером), и музыку, и интонационный строй пения (т. е. быть композитором и распевщиком). Момент сочинительства в реальности — это момент рождения текста, а в потенции — еще я зрительного и звукового образов спектакля. На такое был, конечно, способен только актер, т. е. человек, досконально знавший законы сцены.

Таким образом, центральным утверждением фрагмента следует считать следующее: «Все наше искусство состоит доподлинно в том, чтобы, опираясь на некоторую историю, сделать ее основанием к переложению на разнообразное действие». И образное выражение этой же мысли: «...пение есть тело [представления], а игра — это работа [тела]».

Третий фрагмент является самым пространственным. Здесь речь, в сущности, идет об искусстве подражания. Критерием правдивого подражания выдвигается пара полярных понятий — сильное и изысканное (парность по аналогии с *ин-ё*). Они позитивны. Ложное подражание вместо силы порождает слабость, вместо изысканного дает грубое; таким образом, слабое и грубое образуют негативную пару категорий.

Следует заострить читательское внимание на том, что подражание трактуется Дзэами как искусство актера «войти в самую вещь и стать ею», т. е. утверждается необходимость для актера владеть архаичным методом перевоплощения — методом превращения в изображаемый персонаж (см. также исследование).

Весьма любопытно и характерно для Дзэами убеждение в том, что сильное и изысканное присущи вещам по самой их природе, а не лежат вне вещей. Дзэами всегда ищет опору для своих идей в естественной правде жизни, а также в природно-космической закономерности бытия. Сильное и изысканное выступают у него как мировые этико-эстетические универсалии: цветы —

мировое проявление изысканного, сосны и криптомерии — проявления сильного. Даже звучание отдельных слов, по Дзэами, рождается из универсальных начал. Чтобы усвоить искусство подражания в совершенстве, актер должен поверить в наличие этих мировых веяний сильного и изысканного в самом существе вещей. Следовательно, здесь Дзэами углубляет идею об искусстве подражания по сравнению с частью II трактата, где *мономанэ* рассматривается как конкретная дисциплина, студия по овладению определенными приемами игры в зависимости от амплуа.

Раскрывается и новый ракурс проблемы сочинительства. В первом фрагменте сочинить пьесу — это почти только техническая задача (правильный выбор источника, умелое цитирование и выигрышные условия реализации текста на театре). Во втором фрагменте сочинительство — это еще и умение соединить слово с действием, умение написать пьесу так, чтобы сценическое движение рождалось из слова. И наконец, в третьем фрагменте сочинить пьесу — это тонкая способность различать сильное и изысканное слово от слабого и грубого, т. е. истинное от неистинного, и претворение этого умения в игре.

Следующая проблема, обсуждаемая в третьем фрагменте, — зрители и их вкусы. Может случиться, что в интересах аристократической публики закон подражания должен будет всецело корректироваться идеей сокровенной красоты *югэн*. Существенно вспомнить, что весь театр Но после Дзэами полностью пошел по этому «югэнистическому» пути развития, придя к концу XVIII в. к предельной эстетизации зрелища. У самого Дзэами находим такое программное высказывание: «На всяком пути и во всяком деле великие плоды пожинаешь через посредство югэн. В особенности в нашем искусстве стиль в духе югэн — первейший» (цит. по: Дзэами и Дзэантику, с. 97).

Четвертый фрагмент имеет две центральные темы: о «сообразности» и что такое «знать Но». «Сообразность» подразумевает уместность той или иной пьесы для определенного типа актера, соответствие пьесы месту и времени представления, созвучие спектакля умонастроениям, вкусам и знаточеским способностям зрителей. Тема о «знании и незнании Но» вращается вокруг проблем о понимании актером достоинства пьесы, цены собственного мастерства, правильного взаимодействия со зрителем. Причем познание Но в названных аспектах носит у Дзэами умозрительный, теоретический характер и никак не связано с чисто техническим мастерством, а касается более глубоких пластов искусства. Маститый актер, сказано у Дзэами, может не знать сущности Но, а актер не вполне умелый и не вполне опытный, даже новичок, может чувствовать и сознавать суть своего искусства. Знание Но есть безошибочное художественное чутье. Оно является залогом наличия цветка и семени цветка (в широком смысле — богатых творческих потенций). Дзэами отдает явное предпочтение типу актера, «знающего Но», ибо такой человек способен создать труппу и умело руководить ею, умеет играть сообразно месту и времени представления. Эту тему следует увязывать со всем предшествующим изложением, так как судьба пьесы в конечном счете зависит от того, в какие фуки она попадает.

¹ Сочинительство пьес (*но-но хон о каку*, букв. «написание книжек Но»).— Во времена Дзэами, как правило, пьеса каллиграфически записывалась на отдельных листах, которые затем брошюровались в тоненькую книжечку, и она называлась *Но-но хон*. Это был текст всегда только одной пьесы с интонационными разметками для пения, фактически театральная копия пьесы. Сейчас такая книжечка называется *утаибон* — «книжка для пения».

² Имеется в виду часть III, беседа 2, которая начинается вопросом: «Как должно определить [действие правила] *дзэ-ха-кю* в искусстве Но?»

³ ...правильный источник — см. коммент. 12 к части III.

⁴ ...простое содержание (*ооката-но какари*).— В комментарии нуждается слово *какари*, которое уже четырежды употреблялось Дзэами преимущественно в значении «манера». Здесь оно фигурирует в новом значении — «содержание», что единогласно утверждается всеми японскими комментаторами. Это слово переводится на современный язык как *омомуки* (см.: Акира Омотэ и Сюити Като, с. 47; Кадзума Кавасаэ, с. 148).

⁵ ...по мере возрастания очередности пьес.— Спектакль состоит из пяти пьес разных циклов, которых тоже пять: 1) о богах, 2) о духах воинов; 3) о женщинах; 4) пьесы о разном; 5) о демонах. Занимательность сюжета, поэтичность и динамизм возрастают по мере движения от первого к пятому циклу.

⁶ ...слова и стиля (*котоба футэй*).— Под «словом» Дзэами архаически подразумевает язык и поэтический стиль, а также текст пьесы в целом. «Стиль» (*футэй*) в этом случае относится только к манере исполнения.

⁷ В театре Но весьма принято называть пьесы по месту действия. Таковы, например, названия пьес. *Такасаго* (побережье Внутреннего моря), *Нономия* (древнее синтоистское святилище), *Додзэдзи* (известный буддийский храм) и пр.

⁸ ...в основной сцене (*цумэдокоро*).— Слово вторично встречается в трактате. Первый раз — в части III, беседе 3, где оно имеет значение «заключительная часть пьесы» (см. коммент. 20 к части III). В нашем контексте оно ком-

ментируется японскими учеными как «основная сцена» (*мисэба*) или как «кульминация» (*яма*), что не противоречит прежней интерпретации, но как бы дополняет ее, так как основная сцена и кульминация всегда помещаются в конце пьесы.

⁹ Для правильного понимания фразы необходимо вспомнить, что пьеса Но является монодрамой, где главное действующее лицо всегда одно, и все-действие сосредоточено исключительно на нем. Следует вспомнить и специфику средневековой аудитории: это был «мобильный» зритель, который приходил в буквальном смысле пожить в театре, в атмосфере представления. Находясь-на спектакле со всеми домочадцами, он в урочное время ел, дремал и совершал прогулки, болтал с друзьями и соседями, но одновременно то рассеянно, то напряженно следил за происходящим на сцене. Он приходил посмотреть игру великого актера, который, как правило, возглавлял труппу. Сцена была царством гениев лицедейства, все в театре им служило и существовало ради них. Зрители ждали их выхода, ждали, как они сегодня исполняют хорошо знакомую роль в хорошо знакомой, много раз виденной пьесе. Театр был неотъемлемой частью народной жизни, и знание его было конкретно-жизненным.

¹⁰ ...столп [труппы] — употреблено выражение *тоге* из плотницкого языка, где оно означает «старший плотник». Составлено из иероглифов: *то/мунэ* — «конек крыши»; *рё/хари* — «балки перекрытий». Означает также «глава», «лидер», «столп».

¹¹ Не вполне ясно, относится ли данное заключение только к последнему абзацу или ко всему вышеизложенному.

¹² Резкие слова (*коваритару котоба*).— Букв, «жесткий, твердый, грубый», нечто противостоящее изящному, изысканному, мягкому. Вся фразу можно интерпретировать так: изящные слова не отвечают изысканной манере игры в театре Но.

¹³ Почти полное совпадение с последним абзацем беседы 4 части III.

¹⁴ Имеется в виду, что время и место спектакля придают ему свою окраску, определяют его атмосферу. Это особенно понятно, если помнить, что спектакли давались на открытом воздухе, следовательно, существенным были и время года, и время суток, и погода, размеры двора, количество зрителей и т. п.

¹⁵ В тексте: *ё ари*. Об этом выражении см. коммент. 24 к части III.

¹⁶ Ср. с рассуждением части II, раздел «Одержимый». Там речь идет больше об исполнительском искусстве, здесь — о сочинительстве.

¹⁷ Сообразности (*соо*, букв, «взаимное соответствие»).— Впервые встречается в части V трактата, в рассуждении о необходимости «взаимной сообразности» возможностей исполнителя и восприятия зрителя. Трижды встречается в части VI, а также в заключительной части. На современный японский* язык переводится как *цуриуи* — «пропорция, гармония, соразмерность». Эта качество, считает Дзэами, главное условие полноты представления и его успеха.

¹⁸ ...успеха (*дзёдзю*) — см. коммент. 9 к части III, где это понятие функционирует как философская категория «полноты». В нашем контексте слово употреблено в значении «успех», но не внешний, а внутренний, т. е. успех как исполненность, завершенность дела.

¹⁹ ...пришедшейся к случаю (*идэжитаран*).— Японские комментаторы объясняют это выражение следующим образом: «нечто, создающее успех путем полного раскрытия потенций» (*дзюбун но кока о хакки но сэйкосуру кото* — Акира Омотэ и Сюити Като, с. 49). Сэнъити Хисамацу и Минору Нисио переводят данное выражение как «удавшееся представление» (*ёку дэжита Но* с. 380). Перевод Кадзума Кавасэ: «случай, при котором представление проходит великолепно» (*умаку дэжита ёна баай*, с. 149). Асадзи Носэ толкует это-выражение как «представление, дающее блестящий сценический эффект» (*рип-пана энсюцу кока но агатта Но*, с. 177). Следовательно, имеются в виду условия спектакля, в которых наиболее выигрышно предстанет пьеса.

²⁰ ...гармония *ин-ё*— см. часть III, беседа 1, где дается развернутое-рассуждение о гармонии *ин-ё* на театральных подмостках.

²¹ *Коан* — задание для созерцательного размышления. См. также коммент. 7 к части I, раздел «24—25 лет»; коммент. 4 к части II, раздел «Старик», а также исследование.

²² Это высказывание свидетельствует о том, что во времена Дзэами все еще существовали ранние формы представлений Но, т. е. разыгрывались пьесы как чисто песенного характера, не сопровождающиеся сценическим действием, так и пьесы чисто танцевальные, без текста.

²³ ...переходы в тексте (*мондзи уцури*).— Этим выражением Дзэами обозначал границу перехода от конца одной поэтической фразы к началу следующей. Этот переход всегда имеет определенное интонационное и музыкальное оформление. Об этом см. в трактате *Фусицукэ сидай*, где дается такое определение: «Переходы в тексте — это граница между предыдущей и последующей фразами» (Дзэами и Дзэнтику, с. 148).

²⁴ Нижеследующее рассуждение о соотношении текста и игры перекликается с беседой 7 части III, а также с подглавкой «Сначала — слышание, потом — видение» трактата *Какё*; см. также общее толкование беседы 7 в нашем комментарии.

²⁵ Двоица «тело — работа тела» (*тай-ё*) из области «органической» образности передает у Дзэами последовательность и связь: главное — второстепенное, причина — следствие. В трактате *Сикадо* эти сращенные друг с другом понятия несут иное содержание. Там, например, сказано: «В Но надобно познать такие вещи, как тело — работа [тела]. Тело — цветок, работа — сравнима с его ароматом. Они подобны также луне и лунному отражению. Ежели постигнешь тело, сама собою явится работа».

К тому же видение Но различается: знатоки видят сердцем; незнающий видит одним зрением. Видеть сердцем — значит обладать телом. Видеть глазами — значит располагать одной работой [тела]» (Дзэами и Дзэнтику, с. 117).

²⁶ Правильное [развитие] и развитие наоборот (*дзюн-гяку*).— Понятие *дзюн-гяку* («вперед—назад») является одной из формул буддийской философии, касающейся проблемы развития. «Всеобщее движение ощущалось древни-

ми китайцами как встречный тип потоков: движение вперед в равной мере предполагает движение назад (по принципу электрического тока)... Это принцип всеобщей уравновешенности. Идя вперед, нужно уметь не растерять то, что было найдено когда-то; идя назад, нужно не забыть, что вместе со временем движешься вперед» (Григорьева Т. П. Японская художественная традиция, с. 170—171). Дзэами употребляет это выражение несколько в ином; значении. Он понимает его как «правильную последовательность и парадоксальную последовательность». Для него важна именно последовательность, а не движение как таковое. Сначала актеру необходимо усвоить правильную, логичную последовательность развертывания представления (от слова к действию). На высшей стадии мастерства возможны также фазы творчества, когда действие способно обрести выразительность слова и как бы даже рождать его. Возникают поражающие воображение переливы: то слово порождает действие, то действие — слово, и этот процесс делается непрерывным и слитным, «магнетическим». Однако парадоксальная последовательность дается, только когда твердо усвоишь законную, правильную последовательность, творческого процесса. Усвоить сначала парадоксальный процесс, а затем правильный совершенно невозможно.

²⁷ ...всякое действие будет в полном единении с сердцем (*манкёку иссин*, - букв, «десять тысяч мелодий как единое сердце»). — Акира Омотэ и Сюита Като переводят это выражение так: «Все действия станут сапопроизвольными» (*субэтэ но вадза га кокоро но мама ни пару*, с. 50). Кадзума Кавасэ интерпретирует его так: «становишься способным исполнить все пьесы в пол* ном согласии со своим замыслом» (*субэтэ но кёку га омоу мама ни ярэру*, с. 151).

²⁸ Об этом же есть краткое рассуждение в части III, беседа 7.

²⁹ Дзэами утверждает, что методом отвлеченного созерцания эти категории не познаются.

³⁰ Здесь мы ясно видим, что поиск *куфу* («мышление при помощи живота») понимается Дзэами как нечто особое в сравнении с сердечным постижением, т. е. для него интуитивное постижение (тот и другой метод — интуитивны) имеет свои градации, свои источники и различается в зависимости от «инструмента» интуиции («сердце» или «живот»).

³¹ См. коммент. 4, часть II, раздел «Женщина».

³² ...в центре пьесы (*саругаку-но мотоги ни ва*). — Слово *мотоги* — понятие образное. Переводится комментаторами либо как «тема, содержание» (*создай*), либо как «главная тема» (*тюсинтэки содзай*). Вторая интерпретация представляется более точной, ибо опирается на этимологию слова, исходное значение которого — «сердцевина дерева» (составлено из иероглифов: *хон/мото* — «основа»; *моку/ки* — «дерево»).

³³ Значения слов соответственно: «колыхать», «возлежать», «возвращаться», «встречаться». Под «звучанием» (*хибики*) Дзэами здесь и далее подразумевает не одно фонетическое звучание слов, но и их семантику. Дзэами в высшей степени свойственны тонкое чувство языка и вера в магическую силу слова, в его суггестивную функцию — оно выполняет, по его представлениям, роль внушающего, нудящего звука, пробуждающего благодаря своей смысловой и звуковой окрашенности определенные силы и настроения в человеке.

³⁴ ...изысканную игру (*ёсэй*). — В современном языке синонимично *ёдзё* («суггестия»). В языке Дзэами и Дзэн-тику аналогично слову *фудзэй* («игра», «действие», «движение»). Однако отличается от этого понятия более узким и конкретным содержанием: *ёсэй* — это не всякая игра, но только изысканная, прекрасная игра (см. коммент. Акира Омотэ и Сюита Като, с. 51 и 431).

³⁵ Значения соответственно: «опадать», «разрушаться», «разбивать», «катиться вниз».

³⁶ *Иссэй, вака* — название малых данов пьесы. *Иссэй* (зачин) — это мелодия выхода героя и его первый монолог. *Вака* (песня) — ярко лирические места пьесы. Обычно написана в форме *танка* и чаще всего поется перед танцем или после него.

³⁷ ...чересчур замысловатые (*ирихоганару*). — Понятие пришло в театр Но из поэтической теории, где означает излишнее увлечение техническими приемами в ущерб содержанию.

³⁸ Под «ошибкой» имеется в виду соответствие грубых слов необходимости играть красиво и изысканно в согласии с идеей *югэн*.

³⁹ Ядонский комментатор Асадзи Носэ, похоже, справедливо считает, что речь идет о пьесах цикла «о божествах». В них мы всегда встречаем и высокую, тщательно подобранную поэзию, и интересную интригу, служащую основой их драматургичности.

⁴⁰ ...играть... тонко (*комакани суру*). — Под «тонкой игрой» Дзэами в этом случае понимает стиль дробных, бисерных движений, которому противопоставлена укрупненность стиля *оёни*. Пьеса не всегда должна быть разыграна на сцене в манере, соответствующей ее литературному стилю. «Тонкие» пьесы могут быть сыграны величаво. Такова основная идея рассуждения. Стиль игры выбирается еще и в зависимости от времени и места представления, от характера зрительской аудитории.

⁴¹ См. коммент. 23 к части III.

⁴² Ср. со сказанным выше (от слов «замечу кстати» и до «санскритские слова и китайские выражения») и находящимся в явном противоречии с этим рассуждением. Нас это не должно смущать, ибо здесь наличествует своя логика. Дзэами всегда начинает с утверждения общих и строгих правил, далее указывает на возможности для опытного актера пойти против правил и, наконец, подчеркивает, что на высшей стадии мастерства актер словно забывает о существовании каких бы то ни было правил, они уже входят в его плоть и кровь.

⁴³ Достоинство (*кураи*) — см. коммент. 8, часть I, раздел «24—25 лет».

⁴⁴ Имеются в виду пьесы с простым текстом, несложные и однообразные по действию, но красивые в интонационном и мелодическом отношении. Вся прелесть таких пьес заключена в их звучании.

⁴⁵ Тонкие Но (*хособосото ситару Но*). — Пьесы камерного звучания из всех циклов, кроме первого, «скромные и мирные» (*кодзиммарисита Но*), говоря словами японских комментаторов. Они противостоят величавым Но, которые обязательно имеют в основе своей какой-либо мифологический сюжет.

⁴⁶ Имеются в виду спектакли, организуемые для поддержания авторитета и материального положения отдельного актера. Широко практиковались, во времена Дзэами и на протяжении всей истории театра Но. В эпоху Эдо превратились в грандиозные бенефисы, которых актер удостоивался раз в жизни, обыкновенно на склоне лет. Сборы от таких спектаклей целиком шли на нужды актера.

⁴⁷ ...совершенным, достигшим непревзойденного цветка (*мудзё но хана о кивамэтару дзёдзу*).— Один из высоких эпитетов, мастерства у Дзэами; см, также коммент. 3, часть II, раздел «Демон».

⁴⁸ ...безупречен (*дзэхи наси*, букв, «без различения добра и зла, положительных и отрицательных сторон»).— Сэнъити Хисамацу и Минору Нисио комментируют это выражение как «неоспоримый в своем качестве» (*дзэнъаку но гирон но ёти ва най*, с. 385).

⁴⁹ Здесь и далее Дзэами разделяет актеров на два типа: практики "и теоретики; первые больше умеют, чем знают, вторые больше знают, нежели умеют. Важно иметь в виду, что понимает Дзэами под «знанием Но» в этом, контексте. Тут необходимо опираться на содержание только части VI и помнить, что Дзэами подразумевает совершенно конкретные знания: понимание достоинства пьесы; сознание того, какая пьеса для какого места и времени подходит к исполнению; чувство соответствия между особенностями пьесы и особенностями мастерства исполнителя.

⁵⁰ ...выглядит в ней неуверенно (*тити но ару*).— Слово *тити* признается комментаторами этимологически неясным. Предполагается, что в это место вкралась ошибка переписчиков. Обычно понимается как *косэкоксэсита*, т. е. «суетливо, неуверенно, беспокожно» (см., например: Сэнъити Хисамацу и Минору Нисио, с. 386), либо как *тэтигаи* — «оплошно, ошибочно, неправильно» (см. коммент. Акира Омотэ и Сюити Като, с. 53).

⁵¹ ...костюм и манеры *ситатэ* («сценический костюм»).— В нашем контексте слово включает в себе более широкое понятие: это и костюм сам: по себе, и манера его ношения, и манеры в целом, что подтверждается большинством комментаторов (см. коммент. Носэ Асадзи, с. 211; коммент. Сэнъити Хисамацу и Минору Нисио, с. 386).

⁵² *Каса* (букв, «объем»).— В данном месте комментируется как «глубина, широта и влияние мастерства» (Минору Нисио и Сэнъити Хисамацу, с. 386). С этим понятием мы встречаемся также в части III, беседа 6.

⁵³ Эта несколько туманная фраза имеет следующие толковательные переводы: «Если стараться погрузиться в сосредоточенные размышления и делать это всецело и полно посредством мудрого сердца, которое познало сущность. Но еще со времен первоначальных, то постигнешь, что надо делать, чтобы распустился цветок твоего искусства» (Акира Омотэ и Сюити Като, с. 54) — «Ты, должно быть, непременно достигнешь познания источника цветения: цветка, если посредством сердца, сознающего Но, попытаешься до конца исчерпывать волевой поиск и сосредоточенные размышления обо всем этом» (Асадзи Носэ, с. 211). «Если исчерпать до конца искание смысла того, что-такое знание Но, то станешь в силах ясно понять, как рождается семя цветка» (Сэнъити Хисамацу и Минору Нисио, с. 386). «Семя цветка» в рассматриваемой фразе трактуется как основание к цветению. Здесь в понятие семени вкладывается, как мы видим, иной смысл, чем в афоризме: «Цветок — это сердце, а семя — это формы» (см. часть III, беседа 9 и коммент. 56).

⁵⁴ ...об этих двух родах актеров (*коно рёё ва*).— Имеются в виду актеры, «знающие сущность Но» и «не знающие сущности Но».

Часть VII

Заключительная часть трактата состоит из десяти отрывков, толкующих-смысл идеи цветка как понятия герметического. Отсюда название части — «Особые изустные тайны». В силу того что идея цветка специально рассматривается нами в исследовании, представляется нецелесообразным заниматься здесь подробным ее толкованием. Реконструируем лишь для удобства прочтения тематику и общую последовательность изложения.

Первый отрывок, самый обширный, можно считать вступительным. Он дает общетеоретические разъяснения о цветке, значительно более определенные, чем в части III, где понятие «цветок» трактуется через поэтические и темные образы-намекы. Впечатление ясности, оставляемое отрывком, однако, не должно вводить в заблуждение. Как утверждает комментатор, «поскольку перед нами тайные наставления, то как таковые в момент передачи они наделяют передающее существо волшебной силой внушения, которая мгновенно открывает очи души воспринимающего — в этот момент в человеке рождается неизъяснимая словесно-мистическая мудрость. Это мгновение подобно дзэнскому переживанию *коан* и *куфу*» (см. коммент. Асадзи Носэ, с. 220). Таким образом, японская комментаторская традиция, опирающаяся на реальное бытование трактата в актерской среде, утверждает, что крайне важен сам момент передачи текста изустно, когда ученику внушается нечто большее, чем заключено в самих произносимых словах.

Центральным утверждением отрывка следует считать следующее: «И цветок, и интересное, и дивное — эта триада в существе своем едина». Это афоризм, обнимающий собой всю теорию цветка.

Если первый отрывок содержит обобщенное толкование цветка, то второй — трактует цветок как необходимый украшающий элемент всех средств художественной выразительности актера. Цветок становится почти синонимом таких понятий, как «стиль», «манера», «настроение».

Третий отрывок объясняет, что такое цветок в искусстве подражания. Здесь цветок сливается с югэн.

В четвертом отрывке обсуждаются две темы: 1) необходимость для актера овладеть всеми видами мономанэ, что становится основой дивного и интересного в искусстве подражания; 2) необходимость владеть так называемыми «уходящими и приходящими год от года цветами». При чтении следует принять во внимание, что во времена Дзэами актеры, как правило, сами сочиняли пьесы для каждого представления и не возвращались к тому, что играли несколько лет назад. Поэтому пьесы обыкновенно отвечали уровню мастерства и степени жизненной умудренности сочинителей. Современный актер может освоить искусство «приходящих и уходящих год от года цветов» только в результате специальных занятий. Кроме того, следует помнить, что он должен овладеть весьма обширным репертуаром, установленным для его школы (число канонических пьес превышает 200).

Пятый отрывок — это очень короткая, но яркая заметка-намеки о том, в чем заключается психотехника достижения цветка. Актер должен уметь привести в состояние подвижного равновесия свои душевные силы, что создаст и подвижное равновесие сил физических. Когда исполняется роль неистового существа, то не следует забывать о его потенциях к добру, мягкосердечию, т. е. актер не должен абсолютизировать душевные состояния своих героев, но показывать их лишь как часть человеческой природы. В трактате *Какё* читаем: «Мощное движение торса и — мягкая поступь; мощная поступь и — мягкие движения торса» (Комментированное собрание, т. 1, с. 247).

Шестой отрывок объясняет цветок как тайное знание. Седьмой — говорит о цветке как кармическом явлении. Вот как характеризует его Асадзи Носэ: «...высказанные мысли кажутся банальными для тайных наставлений, однако реализация этих идей, их жизненное претворение отнюдь не банальны. Великая истина всегда банальна по форме» (с. 261). Дзэами утверждает, что в самой природе вещей лежит закон падений и возвышений; причем мастер абсолютизирует это представление, рассматривает действие закона как материализацию «воли неба», и для человека, актера, по представлениям Дзэами, необходимо не просто признавать этот закон, но страшиться его и благоговеть перед ним.



Восьмой отрывок завершает тему цветка. Он говорит о цветке в аспекте категории дивного и с точки зрения полезности (как своевременности и уместности) того или иного таланта актера. Следует обратить особое внимание на слова о том, что «цветок не есть нечто, особо сущее». Весь трактат написан для утверждения и передачи потомству идеи цветка как сокровенной идеи искусства Но. И вот, дойдя до заключительных слов, Дзэами как бы обрывает сочинение, придя, по видимости, к отрицанию цветка. Но это всего лишь ход мысли в духе дзэнской парадоксальной логики: отрицание цветка как чего-то особо сущего равнозначно на самом деле тому, что все есть

цветок. У Дзэами это выражено так: «Цветком обладать не можешь... коли всем существом своим не познаешь начал дивного в тьме вещей».

И наконец, два последних отрывка завершают трактат объяснением условий передачи и хранения текста в поколениях. Сказано также и о том, кому непосредственно передан текст самим автором.

В заключение хотелось бы в целях наглядности представить тематическую структуру трактата в виде схемы (мы опираемся на схему, предложенную Кадзума Кавасэ).

¹ В сих изустных тайнах (*коно кудэн ни* — букв, «в сем из уст исходящем предании»).— Согласно японским комментаторам, выражение имеет значение «тайного предания» (*кидэн*), которое хранится и живет в изустной и таинственной традиции путем передачи исключительным лицам, способным наследовать традицию во всей ее глубине (см.: Акира Омотэ и Като Сюити, с. 55).

² Под «множеством вещей» (*ёродзу*), к которым приложимо понятие «цветок», одни комментаторы понимают только те «вещи», что упомянуты в рассуждениях самого Дзэами: «цветок внешности», «цветок югэн» и т. д. (см.: Акира Омотэ и Като Сюити, с. 55). Другие комментаторы, например Сэнъити Хисамацу и Минору Нисио (с. 387), считают, что тут охват шире, что Дзэами имеет в виду всякую аллегория цветка, встречающуюся и в жизни, и в искусстве. Эта аллегория, как известно, была в ходу и в религиозно-философских трактатах («цветок учения», например), и в поэтической теории, где также встречаем такие понятия, как «цветок сердца», «цветок слова» и т. д.

³ ...не застаивается (*дзюсуру токоро наки* — букв, «не заживается»).— *Дзюсуру* («застояться, зажитья») — первоначально понятие, употребляемое в буддийских текстах тогда, когда говорят о чем-то, что не меняется в отрицательном смысле, задержалось на одном. В языке Басе это незнание моды и вкуса века, т. е. состояние косности, когда утрачена способность к развитию. Дзэами употребляет это понятие, чтобы подчеркнуть, что игра актера тогда может быть охарактеризована как «дивная», «интересная», содержащая в себе цветок, когда она разнообразна, когда актер владеет многим: стилями игры. Дзэами выступает противником застоя в творчестве, за его вечное движение, обновление. В творчестве, по Дзэами, не должно быть никакой продолжительной или вредной остановки.

⁴ Эту фразу и следующее за ней рассуждение важно понимать с акцентом на круговороте цветения в природе: из определенного семени рождается всякий раз определенный цветок, всякий раз все тот же и все же — новый. Образ творчества — то же круговращение: мастер всегда воспроизводит самого себя.

⁵ ...при случае (*токи ни ёритэ* — букв, «в зависимости от времени»).— Контекст всего рассуждения, и особенно нижеследующий пример, говорит о том, что «при случае» подразумевает время и условия спектакля, или, как утверждают Сэнъити Хисамацу и Минору Нисио, речь идет о ситуации, «когда игра актера не соответствует вкусам публики, которая собралась на представление» (с. 388). Вся фраза может быть истолкована следующим образом: «Когда же не освоил всецело все число *мономанэ*, то твой единственный цветок не распускается, если не созвучен вкусам зрителей».

⁶ Дзэами неточно цитирует следующую фразу из части III, беседа 9: «Состояние неутрачиваемого цветка возможно познать после того, как — начиная с семи лет и далее — очень хорошо, чрез сердечную глубину постигнешь все наставления о занятиях, согласных с движением возраста, усвоишь все виды модоманэ, исчерпаешь все умения и достигнешь пределов в [волевом, поиске] куфу».

⁷ См. часть III, беседа 9.

⁸ В тексте, на который Дзэами ссылается, сказано: «Актер, прекрасно играющий лишь одних демонов, является человеком, который не имеет ни малейшего знания о цветке». Как видим, Дзэами редко цитирует себя точно» Как правило, это парафраз ранее сказанного.

⁹ Дальнейшее изложение — это конкретные технические рекомендации. В самой комментируемой фразе обращает на себя внимание слово «тонкий» (*комаканару*). Впервые оно встречается в трактате в части III, беседа 7, где читаем: «Вопрос. А что такое игра, согласная со [звучащим] словом? Ответ. Она является результатом тонких упражнений». Под «тонкими упражнениями» имеются в виду упражнения по овладению техническими навыками, доводимые до предела тщательности и приводящие к отточенному мастерству. В части VI «О достижении цветка» снова встречаем эпитет «тонкий» в том же значении: «Между тем есть нечто, что надо уразуметь в тонкостях». И далее следует рассуждение о последовательном возникновении движения из пения. Стало быть, в обоих случаях Дзэами употребил названный эпитет, когда речь заходила о техническом совершенстве и отточенности игры. В рассматриваемом месте. Дзэами также разумеет под «тонкими тайнами» проблему конкретных технических умений и сочетания игры и звучащего слова.

¹⁰ Имеется в виду, что техника игры, как и роль в целом, должна содержать в себе «дивное», которое вызывает «интерес» у зрителей и становится «цветком» актера.

¹¹ ...поет по писаному — употреблен технический термин актеров — *фу-сикакасэ*, означающий принятую в театре Но своеобразную нотацию, которая: наносится чрезвычайно мелким почерком справа от текста пьесы красной тушью (сам текст записывается черной тушью, крупно).

¹² Удовольствие (*кёку*).— Иероглиф *кёку/магару* был синонимичен в& времена Дзэами слову *омосироми* — «интересное». Слово *ёкёку*, введенное ии XIX в. для жанрового обозначения пьес Но, своим вторым компонентом имеет иероглиф *кёку* и, следовательно, может переводиться не только как «поющая мелодия», но и как «пение и удовольствие, [им доставляемое]». О том, что такое «удовольствие» (*кёку*), читаем в позднем трактате *Гоинкёку дзёдзё*: «Что до *кёку* — это путь неизученный. По этой причине то, что можно назвать словом *кёку*, есть нечто не существующее в

действительности... Я называю [словом] кёку самоисточаемый аромат цветка употребленной мелодии» (Комментированное собрание, том 1, с. 226). Следовательно, кёку приравнивается к аромату цветка. Цветок виден, его аромат обоняем. Аромат не имеет зримого воплощения, но он воздействует не менее сильно на воспринимающего, нежели визуальный образ цветка. Кёку — это искусство «запахов», искусство вызывания «ароматов». Мастер играет согласно установленной форме, установленному канону, но в его игре есть непременно вкус, т. е. изящество и неповторимая прелесть — это и есть кёку. Невозможно перенять это искусство. Перенять можно только форму.

И сейчас, когда мы смотрим спектакль Но, мы видим разницу между игрой мастера и игрой слабого актера, хотя по форме они неотличимы. Однако, как утверждают японские знатоки театра Но, в игре слабого актера нет обаяния, нет аромата, нет «влаги» (*уруои*). Интересно вспомнить, что после дождя ароматы и запахи в природе усиливаются. А глагол *уруосу* означает и «увлажнять», и «вести к процветанию», т. е. увлажнение есть средство обогащения. Аромат — женственная стихия (*инь*), форма — мужская стихия (*ян*). Сливаясь, они рожают полноту мастерства. Без женственного начала, без увлажненности, обаяния, аромата мужественное лишается вкуса, оно становится пресно, скучно и сухо.

¹³ О *коане* см. коммент. 7 (часть I, раздел «24—25 лет»); коммент. 4 (часть II, раздел «Старик»), а также исследование.

¹⁴ ...ступень, когда перестают стремиться подражать (*нисэну кураи*).— Этим выражением определяется творческое состояние, при котором актер создает роль без сознательного стремления подражать персонажу, имитировать персонаж. Это состояние полного растворения в образе, когда актер перестает думать о необходимости походить на предмет изображения, но как бы становится этим предметом, сливается с ним. Согласно Дзэми, самоистечение творчества, его спонтанность и естественность есть его высшее качество, и, утверждая это, он полностью пребывает в русле традиционной философии творчества.

¹⁵ *Фурю, эннэн*.— Слово *фурю* часто употребляется Дзэми в старинном значении «изысканный стиль» (см. коммент. 9 к Вступлению). Здесь оно означает, как это стало принято в средневековье, красочные, костюмированные, театрализованные шествия с музыкантами и выносом храмовых ковчегов. *Эннэн* («долгие лета») — первоначально ранние синтоистские танцевальные мистерии о продлении жизни. Обыкновенно исполнялись монахами в храмах после богослужений. Широко практиковались и во времена Дзэми на деревенских и храмовых праздниках, причем участвовать по желанию могли и прихожане.

¹⁶ Дзэми ссылается на часть II, раздел «Старик».

¹⁷ Спектакль Но идет в сопровождении инструментального ансамбля из флейты и трех барабанов. Ритм задается барабанами. На барабане *тайко* играют палочками, он устанавливается на низкую подставку. *Коцудзуми* и *цуцудзуми* — небольшие двойные барабаны; звук из них извлекают рукой. *Коцудзуми* держат на коленях, *оцудзуми* — упирая в плечо.

¹⁸ ...всеми видами подражания (*дзиттэй* — букв. «десять направлений») — метафорическое обозначение всех амплуа; подчеркивает всеохватность мастерства (подробно см. часть II, раздел «Одержимый», коммент. 1).

¹⁹ ...великое и тихое стояние (*окинару анрицу*).— Мы даем буквальный перевод, который представляется в нашем случае наиболее целесообразным, ибо максимально полно передает содержание выражения. Большинство комментаторов трактуют его как *ансин* — «душевное спокойствие» или *ансин-ри-цумэй* — «душевный покой», т. е. философское, созерцательное отношение к жизни (см. коммент. Сэнъити Хисамацу и Минору Нисю, с. 391; коммент. Асадзи Носэ, с. 235). Иногда предлагается понимать *анрицу* как синоним *атэгаи* («способ, средство»), ибо оно встречается в некоторых списках трактата вместо *анрицу* (см. коммент. Акира Омотэ и Като Сюити, с. 59).

²⁰ Толковательный перевод этой фразы, предлагаемый Асадзи Носэ, таков: «Необходимо выбирать пьесу для представления, неся в душе знание о том, что существуют течение и смена времен года» (с. 235). В театре Но-до сегодняшнего дня сохраняется обычай исполнять пьесы в строгом соответствии с временем года. Чаще всего сезонное распределение репертуара исходит; из времени действия самой пьесы, что придает представлению эффект синюминутности и вневременности разом.

²¹ Имеется в виду, что актеру необходимо всесторонне обдумывать весь спектакль.

²² См. выше, коммент. 18.

²³ Период новоначала (*сёсин-но дзибун*).— Время от 24—25 до 34—35 лет, период планомерного и постепенного освоения техники в полном ее объеме. В первой части, где даются возрастные ступени развертывания творческих потенций актера, говорится об этом периоде: «То, что называют новоначалием, и есть эта пора».

²⁴ ...в расцвете лёт — таковым считается возраст от 20 до 30 лет.

²⁵ ...стиль утонченной игры — имеется в виду мастерство, которым актер обычно владеет в полной мере уже после 44—45 лет.

²⁶ Автор пьесы — Канъами, отец Дзэми. Название означает «Монах без пострига», ее героем является 16-летний юноша, живущий при монастыре.

²⁷ ...второго такого актера (*ситэ футари томо* — букв. «актеров хотя бы двух»).— Здесь, как и в других местах трактата, Дзэми возвеличивает имя отца, придает легендарный характер его личности, вводит отца в историю театра Но в качестве почти мифического основателя и актерского дома Кандзэ и искусства Но. (См. также исследование).

²⁸ В части III, в беседе 9 о семени цветка читаем: «Состояние неутрачиваемого цветка возможно познать после того, как — начиная с семи лет и далее — очень хорошо, чрез сердечную глубину постигнешь все наставления о занятиях, согласных с движением возраста, усвоишь все виды мономанэ, исчерпаешь все умения и достигнешь пределов в [волевом поиске] куфу. Полное проникновение во все это по сути своей и может как раз стать семенем [истинного] цветка. И если замысливаешь знать цветок, сначала познай его семя».

²⁹ В этом контексте семя есть символ памяти, «хранилище» мастерства. Когда нет семени, мастерство мертво.

³⁰ Имеется в виду, что актер должен уметь подходящим образом заставлять распускаться то один, то другой цветок своего искусства.

³¹ Первосостояния — см. коммент. 4 к части 1 разделу «24—25 лет».

³² Имеется в виду, что актер в момент представления должен быть осмотрительным и принимать во внимание всякую мелочь, всякое изменение обстоятельств. О «готовности сердца» можно прочесть в трактате *Какё*.

³³ В некоторых списках «Предания» далее идет фраза: «Об этом можно подробно узнать из так называемого да-на „Изучение цветка“, т. е. начала трактата „Зерцало цветка“».

³⁴ Фраза означает, что цветок — его наличие или отсутствие в искусстве актера — определяет всю жизнь актера: его творческое и материальное процветание.

³⁵ ...по закону причины-плода (*инга*).— Речь идет о буддийском законе-причинности. В обиходном языке *инга* означает «судьба»; в некоторых школах буддизма (например, китайской школе Тяньтай) употребляется в значении «карма».

³⁶ ...то мужским временем, то женским временем — (*отоки-мэдоки*), т. е. «светлым» и «темным», точно так же как в двойце *инь-ян*.

³⁷ ...не утруждаешь кости свои (*хонэ о мо орадзу*).— Для сохранения образа даем буквальный перевод. В современном японском языке есть выражение *хонэори* — «труды, старания».

³⁸ ...вложив... все свои способности (*момиёсэтэ*).— Иероглиф *дзю/мому* имеет значение «мять, тереть, массировать», поэтому буквальный смысл фразы: «выжав из себя всё», «полностью выложившись». Таким образом, только в благоприятное для себя время актер должен показывать всю свою творческую мощь. Только тогда его творчество будет замечено и отмечено. В противном случае его ожидает напрасная трата сил.

³⁹ ...стоит свершить лучшее (*дайити о субэси*).— Фраза трактуется японскими комментаторами по-разному. Асадзи Носэ (с. 259) и Кавасэ Кадзума (с. 166) понимают ее так: «Можно добиться великого успеха» (*дайити но сэйсэки о ацумэру кото то пару*). Другая трактовка предложена Минору Нисиро и Сэньити Хисамацу (с. 396), а также Акира Омотэ и Сюити Като (с. 63). Под словом *дайити* они понимают «отборные, лучшие пьесы» (*тоттэоки-но гаммоку-но кёку*). Разночтения возникают в силу того, что Дзэами не расшифровывает, что он сам подразумевает под словом *дайити* — пьесу или игру. Мы остановились на буквальном переводе фразы, ибо нам представляется, что такой перевод дает возможность и по-русски воспринимать ее двойко: «свершить лучшее» может в одинаковой мере значить и «сыграть лучшие пьесы», и «добиться огромного успеха», причем взаимная обусловленность того и другого самоочевидна (и в сущности, проблема перевода в этом случае есть проблема более лексическая, нежели смысловая).

⁴⁰ В некоторых старинных списках трактата может встретиться вариант: «В тайном предании говорится». Какая книга имеется в виду, неясно, и япон-ские комментаторы не дают на этот счет никаких разъяснений.

⁴¹ Утверждается двойственная природа божества состязаний. Вот интерпретирующий перевод этой фразы, предлагаемый Асадзи Носэ: «В божестве состязаний заложено два духа: это божество победы и божество поражения. Оно, пребывая на местах сражений, призвано непременно управлять судьбой этих сражений» (с. 259).

⁴² ...должно устраситься (*осорэ о насубэси*).— «Устраситься» употреблено здесь в религиозно-мистическом ключе: принять как непреложный фатальный факт, не зависящий от твоей собственной воли.

⁴³ Смысл этой народной поговорки объясняется так: «Если обладаешь сердцем, способным уверовать во что-либо, то непременно обладаешь и добродетелями» (см.: Акиро Омотэ и Сюити Като, с. 64).

⁴⁴ ...созерцательным упражнением «коан» — см. часть 1, раздел «24—25 лет»; часть II, раздел «Старик», а также исследование.

⁴⁵ Здесь утверждается традиционная идея о взаимосвязанности добра и зла, лжи и правды. Японские комментаторы считают, что Дзэами почерпнул эту фразу из комментаторской литературы к сутрам.

⁴⁶ В этом рассуждении крайне важно понимать относительность понятий «полезное» и «бесполезное». Польза для Дзэами есть, безусловно, универсальный принцип приспособления для охраны жизни и достижения благополучия.

⁴⁷ В этой фразе, обыгрывающей понятия «цветок» и «сердце» в их слитности, имеется в виду, что человеческое воображение (сердце) порождает разнообразные представления о цветке творчества (т. е. о его дивности и совершенстве).

⁴⁸ Сиро — младший брат Дзэами, отец выдающегося актера Онъями. Имел собственную труппу и действовал независимо от Дзэами. Даты жизни неизвестны.

⁴⁹ Мотоцугу.— Имя составлено из части имени самого Дзэами — Мотокиё (взяв первый иероглиф жого) и части имени его отца — Киёцугу (взяв второй иероглиф цугу). Человек с таким именем неизвестен.