



ИЗ ФОНДОВ
КУЛЬТУРЫ

ТЕАТР НО В ЭПОХУ ЭДО: ЭЛИТАРНОЕ ИСКУССТВО И МАССОВЫЙ ЗРИТЕЛЬ

© 2016

А.П. Бурькина



**Бурькина
Александра
Павловна** —

аспирантка философского факультета МГУ им. М.В. Ломоносова, ассистент кафедры Современного Востока ФИПП РГУ. В журнале “Человек” опубликовала статью “Религия Японии в театре Но” (2011. № 2). E-mail: sashajenya@mail.ru

Эпоха Эдо (1603–1868) в японской истории, возможно, ярче любой другой предстает перед глазами исследователя. Гравюры мастеров *ukiё-э* подробно запечатлели городские пейзажи и быт культурного и политического центра Японии XVII–XIX веков — Эдо, современного Токио. Примерно треть сцен, изображенных на этих гравюрах, восходит к спектаклям театра Кабуки: мы видим актеров в амплу воинов-мстителей, разбойников, красавиц из веселых кварталов. Однако остановившись лишь на этой форме театрального искусства, мы упустим главную черту обсуждаемой эпохи: разнообразие развлечений, процветавших на благодатной почве городской культуры. Другой ключевой чертой этого времени была строгая градация всего населения страны на классы, четкое распределение обязанностей и прав каждого из них, что распространялось и на досуг: элитный или плебейский. Для правящего сословия сёгунами Токугава была разработана система придворного церемониала, неотъемлемой частью которого стал масочный театр Но. XVII–XVIII века считаются временем канонизации театральных форм Но и фиксации текстов пьес, призванных утверждать незыблемую мощь правления Токугава. В исследовательской литературе принято говорить о Но эпохи Эдо как о “ритуальном театре” *сикигаку*, призванном служить исключительно нуждам правящих элит, их объединению вокруг военного правительства *бакуфу*.

Некоторые историки театра считают, что ритуальность обескровила Но, лишила его связи с живой действительностью. Другие полагают, что именно канонизация спасла это искусство для будущих поколений. Но был ли театр Но на самом деле лишен связи с широкими массами?

Театр Но как “сикигаку”

Термин *сикигаку* появляется только в конце эпохи Эдо. Много томный энциклопедический словарь XIX века “Собрание древностей” (“*Кодзируиэн*”) определяет *сикигаку* как “развлече-

ние, используемое в церемониях” [13, с. 745]. Далее сказано, что термин “используется для Но и Кёгэн, исполняемых для *бакуфу* в Эдо”; таким образом, круг зрителей и место проведения спектаклей оказываются основными маркерами “ритуальности”. Омотэ Акира и Аmano Фумио говорят о Но и Кёгэн в эпоху Эдо исключительно как о зрелищах для высородных самураев, упоминая лишь вскользь, что порой некоторые актеры, нанятые воинской элитой, не участвовали в ритуальных представлениях, а многие труппы Но в Осаке или Киото не имели отношения к *сикигаку* в принципе [1]. Установка на рассмотрение Но только как части церемониала перечеркивает не только реальное разнообразие его форм, но и разнообразие стилей исполнения, а также региональные особенности исполнения, в том числе в рамках одной школы. Упускаются из виду важные для понимания театра Но как “ритуального” формы, в частности благотворительные представления, о которых будет сказано ниже.

Долгое время идеологию *бакуфу* историки японской мысли считали исключительно неоконфуцианской. “Сёгуны, преданные конфуцианской доктрине, рассматривали ритуалы и музыку в качестве существенных элементов управления [...] Величественные движения театра Но были в почете при дворе сёгуна, что соответствовало декору, наложенному конфуцианским кодом” [12, с. 39]; о сущности этого “кода” далее ничего не говорится. Д. Кин относит начало Но как ритуального театра ко времени правления первого сёгуна Токугава Иэясу и трех его потомков, то есть к 1603–1680 годам. Однако Г. Омс на многих примерах показывает, что первые сёгуны Токугава не особенно интересовались конфуцианскими идеями и тем более их использованием на практике [20, с. 27–61]. Почему же именно театр Но был избран в качестве придворного ритуала и в чем состояла его “ритуальность”?

Ответу на эти вопросы в духе *cultural studies* посвящено несколько исследований, в частности, работы Т.Д. Лузера и С.Т. Брауна [2; 16]. Оба автора следуют новой для исследований театра Но методологии, рассматривая театр как элемент истории социальных форм, трансформирующихся в историческом процессе и в то же самое время структурно меняющих саму историю.

Браун отдельную главу исследования посвящает Тоётоми Хидэёси (1536–1598) — “гегемону на сцене” [2, с. 119–130]. Именно Хидэёси, а не сёгуны Асикага или Токугава, стоял у истоков нового отношения к Но как к одному из способов упрочения авторитета военного лидера. По мнению Брауна, Хидэёси сознательно ставил задачу выстроить свой образ — образ великого правителя. Демонстрируя понимание искусства и любовь к нему, он подчеркивал свою близость к аристократическим кругам, к императорскому двору. Увлечение литературными сюжетами предыдущих столетий и театром Но было всеобщим в период Момояма (1573–1603), но именно Хидэёси



впервые воплотил новую модель постоянного патронажа над актерскими труппами *саругаку*, приблизив к себе одну из школ театрального мастерства — школу Компару. Тоётоми заплатил главе этой школы, чтобы тот покинул город Нара и переехал с труппой к нему в военную ставку в Осака. А в 1593 году Хидэёси назначил полное содержание основным четырем труппам театра Но (Хосё, Кандзэ, Компару и Конго) и распределил ответственность за выплату “дарственного риса” (*футё-комэ*) между своими союзными князьями-*даймё*. Так было положено начало “элитным труппам”, подвластным лишь сёгуну.

Главные соперники Хидэёси в борьбе за власть — Токугава Иэясу, Маэда Тосиэ, Ода Нобукацу — время от времени устраивали представления Но перед ним или даже сами исполняли пьесы вместе с ним, а он платил за это. Так, в 1592 году Хидэёси, Иэясу и Тосиэ выступали на одной сцене в императорском дворце в честь рождения сына и наследника Хидэёси. Соперники тем самым признавали легитимность власти и авторитет правящего сёгуна, но необходимо было предать забвению или же частичной корректировке истинную кровавую историю процесса завоевания власти. Хидэёси использовал для этих целей уже ставший традиционным метод официальной фиксации генеалогии своей семьи, якобы связанной родством с императорским родом, что в случае Хидэёси было чистой фальсификацией. Правда, став “гегемоном” и заняв высшие должности при дворе, он, вопреки обычаю, не взял родового имени одной из пяти благороднейших семей. Хидэёси создал новое имя для себя и для своей родни, что, безусловно, говорит о немалых амбициях Тоётоми. Причастность к могущественному роду Хидэёси укреплял, перевоплощаясь в своих предков на театральных подмостках.

На протяжении 1593 года Хидэёси совершал военные походы на Корею. Армия возила с собой мобильную сцену, которую устанавливали прямо на поле битвы для тренировок в исполнении пьес Но, что должно было привести к успешному исходу сражения. Считается, что первой пьесой, которую Хидэёси исполнял самостоятельно, была пьеса Дзэами “*Юмиявата*”, посвященной пожалованию титула сёгуна Асикага Ёсимоти в 1395 году, что связывалось с началом новой эпохи мирного правления. Эта пьеса в дальнейшем стала одной из пьес официального цикла Токугава. Важно отметить, что Хидэёси выбирал не из считавшегося в ту пору традиционным набора пьес, игравшихся при императорском дворе или во время основных храмовых празднеств, а сделал акцент на пьесах цикла *сюрамоно* (“о войнах”). Также он инициировал создание новых пьес о самом себе, в которых изображался как великий воин и могущественный бог, победитель и завоеватель Кореи и Китая — божество Тоёкуни, которому уже поклоняются как в Японии, так и в Китае. Подобные действия напрямую утверждали права гегемона на власть¹. Интересно, что пьесы о подвигах Хидэёси часто писались в преддверии самого события, как бы моделировали историю.

¹ Среди таких пьес, например, “Ёсино ханами” (“Любование цветами в Ёсино”), посвященная паломничеству Хидэёси в Ёсино во время цветения сакуры. Придворный возвещает о прибытии Хидэёси и выражает в стихах восхищение цветущей сакурой. Затем на сцену выходит бог местности Ёсино, объявляет о своем покровительстве Хидэёси и исполняет “благословляющий танец”.

Несмотря на все победы первого сёгуна Токугава Иэясу, угроза новых распрей ощущалась и в период его правления. Дело в первую очередь касалось регионального культурного разнообразия, выраженного не только в различии культурных практик, но и в разнице диалектов, способов исчисления времени, денежных систем. Как полагает Т. Лузер, Токугава Иэясу совершил очень важный символический и стратегический шаг по созданию нового организующего культурного пространства на новом месте, отстраивая Эдо. Уже в самом проекте города закладываются новые формы политических отношений — рабочая сила и материалы для постройки Эдо должны были приходиться со всей страны, от всех провинций, от каждого даймё. Так же строился и дворец Иэясу.

В отношении театра Но Иэясу идет тем же путем. Военное правительство предоставляет содержание четырем труппам, отобранным при Хидэёси, прибавив к ним труппу Кита. *Бакуфу* приказывает главам четырех школ переехать из других мест (в том числе из Осаки, где была резиденция Хидэёси) в резиденцию Иэясу в Сумпу, откуда актеров привозили в Эдо. (При Хидэтада, наследнике Иэясу, актерам, оставшимся в бывшей резиденции Хидэёси, перестали выплачивать жалованье.) Централизация политики Токугава четко прослеживается в распоряжении, чтобы каждый из глав школ (*измото*) пребывал в Эдо в течение одного года; далее его отпускали в родную провинцию, где обычно жила большая часть его труппы. Похожим образом при дворе сёгунов Токугава чередовались даймё; их регулярное передвижение из родных земель в Эдо и обратно определяло границы новой политической географии и само по себе носило ритуальный характер, выражало преданность сёгуну. Театр Но становится элементом новых политических связей между провинциями и центром власти сёгуната. Крупные *даймё* и зажиточные самураи стремились подражать примеру семьи Токугава, покровительствуя мастерам Но. Труппы постепенно превратились в иерархически структурированные организации наподобие гильдий и стремились защитить свое монопольное право на исполнение тех или иных пьес. Мастера Но учили актерскому искусству сёгунов, даймё и самураев; тем самым создавалась особая форма “высокой культуры”, утверждавшая превосходство правящего военного сословия.

В классической работе по истории театра Но [8] есть важное замечание: для рода Токугава приоритетное положение носила школа Кандзэ, а потому порядок чередования *измото* при дворе часто нарушался в пользу представителей Кандзэ. Только труппы Кандзэ и Хосё: целиком перебрались в окрестности Эдо. Школа Кандзэ постепенно стала ассоциироваться с образцовым “высоким” стилем, ниже ее оценивались труппы, игравшие в Киото, в Кага и т.д. Таким образом, как отмечает Т. Лузер, в рамках “официального Но” стиль также был политизирован.



Контроль Токугава распространялся на всю страну; те *даймё*, которые присоединились к Иэясу сразу после смерти Хидэёси, стали называться *фудай*, а те, которые были “присоединены” только после битвы при Сэкигахара, звались *тодзама*. Отношения с последними строились в том числе на основе их участия в организации представлений Но и приглашения присутствовать на таких представлениях в Эдо. Бывало, что *фудай даймё* расценивали как обиду излишне частое присутствие *тодзама даймё* на представлениях, так как те якобы пытались тем самым подольститься к сёгуну. Так, семья Маэда из области Кага была ключевым союзником Хидэёси и оставалась одной из самых сильных среди *тодзама даймё*. Хроники Маэда пестрят записями о проведенных в честь различных событий представлениях Но. Маэда спонсировали выступления как в самом Эдо, так и в Канадзава, центре провинции Кага. Токугава, в свою очередь, отвечали представлением на представление, что обычно сопровождалось обменом всевозможными дарами — лошадьми, журавлями и прочими символами удачи и долготельства. Этот обмен дарами фиксировался и в других социальных практиках, вплоть до свдеб, во время которых также было принято разыгрывать пьесы Но [7]. Театральные представления стали также и способом соревнования с Токугава. Например, когда в 1641 году родился долгожданный наследник третьего сёгуна Токугава Иэмицу, на празднование были приглашены все четыре главы школ Но, многочисленные придворные и *тодзама даймё* из Кага, Маэда Тосицунэ. Последний отвечал за проведение торжественных представлений Но, которые должны были последовать через пару дней после общей встречи. В программе среди музыкантов числился барабанщик школы Исии. В свое время, когда Иэясу попросил всех актеров покинуть ставку Хидэёси в Осака и переехать в его замок, труппа Исии отказалась и перебралась в Киото служить при дворе императора. Барабанщик из Сунпу, который должен был выступать вместе с музыкантом из труппы Исии², сказавшись больным, отказался играть на празднестве. Причиной отказа, как мы понимаем, была принадлежность второго барабанщика к “враждебной” школе. Тосицунэ был разгневан таким поведением и велел привести к нему музыканта, однако, тот неожиданно “выздоровел” и согласился выступать. Маэда же успел в сердцах воскликнуть: “Да кто такие эти Токугава?!” [9, с. 45].

Все основные церемониальные мероприятия в Эдо сопровождалось выступлениями актеров Но. В качестве зрителей там обязаны были присутствовать все основные *даймё*, а порой и представители императорского дома. Когда сёгун посещал ставки *даймё*, в его честь непременно разыгрывались пьесы Но. То же касалось и ключевых придворных церемоний в честь сёгуна, которые дублировались в тот же день и час во всех провинциях. Можно выделить шесть видов основных категорий официальных церемониальных представлений в период Эдо: *сёгун*

² В музыкальном сопровождении театральных представлений обязательно участвуют два барабана (иногда три), а также флейта.

сэнгэ иваи, *утаидзомэ*, *мацубаяси*, *такиги*, *кандзин* и *матири*; впрочем, они не всегда исключали друг друга. *Сёгун сэнгэ иваино* (“Но в честь провозглашения сёгуна”) были особенно торжественными и почти всегда продолжались в течение пяти дней.

Утаидзомэ (“первое пение”) и *мацубаяси* (“песнь сосен”) относятся к ежегодным новогодним церемониальным представлениям, которые обычно проводились на третий день первого месяца. Этот ритуал считался особенно важным и предполагал присутствие всех основных *даймё* и представителей императорского двора. Церемония начиналась с прибытия *даймё* в главный зал замка, приветствия главы труппы *измото* трех ветвей семьи Токугава и приказа начинать представление. Центральной пьесой, обязательной к исполнению, была “*Такасаго*”. Подарки вручались сперва актерам, а потом *даймё*. Как пишет Ногами Тоётиро, при этом становилось ясно, кто удостоен особого расположения сёгуна.

Спектаклями *такиги-но* (“Но в свете факелов”) ранее называли исключительно представления, проводимые во время ежегодных ритуалов в храме Кофукудзи и святилище Касуга в Нара. Их проведение говорило о том, что сёгун отмечал Нара как особый религиозный центр, имеющий право на самоуправление. Однако актерам все равно требовалось получить разрешение покинуть Эдо. Тех актеров, которые в данный момент проходили официальный срок службы при дворе Токугава, не отпускали.

Почти все сёгуны Токугава устраивали приватные, неофициальные представления Но для собственного удовольствия, без какого-либо повода. Девятый сёгун Иэсигэ устраивал по сорок пять и более представлений в месяц, большая часть из них проводилась одновременно в разных залах замка для небольшой аудитории [19, с. 176]. Не все Токугава любили подобные развлечения, но все считали обязательными официальные выступления актеров Но. И среди таких выступлений особого внимания заслуживают *матири-но* и *кандзин-но*.

Кандзин-но и матири-но

Матири-но (“Но восшествия в замок”) или “*госюги-но*” (“торжественное Но”) проводились в замках сёгуна или *даймё* и были единственной возможностью для простых горожан видеть театральное представление на территории замка. Такого рода представления синхронизировались с основными событиями придворной жизни — продвижением по службе, рождением или совершеннолетием наследника, а на высшем уровне — инвеститурой нового сёгуна. Эти представления обычно длились от одного до пяти дней. В особо торжественных случаях первый день считался наиболее формальным, когда среди зрителей должны были присутствовать как наиболее значительные представители императорского двора и высокопоставленные



фудаи даймё, так и простой народ. Исследователь Кано Сигэру отмечает, что *матишири-но* проводились в Эдо, по крайней мере, раз в год, а потому более десяти процентов взрослых мужчин Эдо видели *матишири-но* хотя бы один раз в жизни [10, с. 63].

Сегодня мы можем реконструировать подготовку к *матишири-но* и сами эти представления по сопроводительным документам и указам, подготовленным в 1745 году и представленным в собрании “Касси-ява” и в работе Икэноути Нобуёси [18, с. 3–10; 8, с. 188–195].

Приглашенных в замок горожан заранее поделили на несколько групп. Им приказали облачиться в льняные одежды *камисимо* и собраться в назначенный день на открытой площадке в городе. В первый день зрителей из пяти групп по 500 человек собрали еще затемно, в четыре утра. Около шести часов они под усиленной охраной направились в замок. При входе в ворота в знак великодушия сёгуна и для защиты от непогоды каждый зритель получил бесплатный зонтик. Гости должны были сидеть прямо на земле, но поскольку двор замка был засыпан гравием, сидение на котором, вероятно, походило на изощренную пытку, многие тайком пронесли подушки. Теснота привела к потасовкам, дракам и шуму, не утихшему и во время самого действия. Отсутствие воды и туалетов также умножало беспорядок. Однако в тот знаменательный день чиновники остались снисходительны к нарушителям спокойствия. По окончании представления исстрадавшимся зрителям выдали немного еды и питья, опять-таки в знак великодушия сёгуна. Затем утренняя группа зрителей вышла, позволяя войти следующей группе, которая ждала с восьми утра перед воротами замка [18, т. VI, с. 293–294; 8, с. 196–199].

Исследователь Каваками Мари предпринимает попытку “прочитать сообщение”, которое пытались передать сёгуны народу посредством подобного рода представлений, на материале утверждаемых *бакуфу* программ *матишири-но* и “вступительных слов” *каико* [11]. Во время представлений *матишири-но* ставилось пять пьес, перемежавшихся двумя-тремя фарсами. Первой шла пьеса “*Окина*”, за которой следовала пьеса *фурю-но*³, далее проносились торжественные слова *каико* всего в одну-две строки. Их пропевал актер *ваки*, выходящий на сцену в начале следующей пьесы *ваки-но*⁴, таких пьес исполнялось еще три. Между второй и третьей пьесами и после четвертой исполнялись фарсы Кёгэн. Завершал представление музыкально-танцевальный отрывок из второй части пьес *ваки-но* — *кири-но*. Правда, до 1680 года после *кири-но* следовала еще одна пьеса Кёгэн.

Традиция произносить “вступительные слова” *каико* перед первой пьесой *ваки-но* насчитывала уже несколько столетий со времен Дзэами, но в период Эдо эти стихи имели некоторые особенности, о которых практически никто не писал вплоть до недавнего времени⁵. До самого выступления содержание *каико* хранилось в строжайшей тайне — исполнитель, выучив слова,

³ В замке Эдо за все годы проведения *матишири-но* игралось с различной частотой всего семь пьес *фурю-но*: “Мацукадзэ”, “Аридори”, “Моти”, “Фукудзин”, “Хатидзэ”, “Нёиходзю”, “Касуга”.

⁴ Первой пьесой из четырех *ваки-но* игралась практически всегда “Такасаго”, 11 раз “Юмиявата”, три раза в день рождения наследника “Ромацу” и по одному разу в честь окончания строительства крупных храмов “Ёро” и “Тэйка”.

⁵ Исключение составляет работа [22].

не имел право разглашать их. Анализ вступительных слов из записей клана Кага и тех, что делались *бакуфу*, показывает, что в *каико* четко фиксировалась разница между тремя властными структурами: императорским двором, *бакуфу* и *даймё*. В случае с *матири-но* клана Кага в *каико* обязательно включались фразы о том, что долгом вассала является уход за землями, народом и служба сёгуну. Из этого следует, что совместный просмотр представлений Но должен был выполнять воспитательную задачу. Над содержанием *каико* работали идейно поддерживающие *бакуфу* конфуцианские ученые, а потому мы видим в этих стихах воспевание “гуманного правления” и военной мощи Токугава. В *каико* прописывалась законность господства Токугава через отсылки к его историческим истокам.

О том, что с конца XVII века формируется взгляд на театр Но как на средство передачи идеалов правильного правления, гармонии между народом и правителем, свидетельствует и тщательный подбор пьес для *матири-но*. Пьеса “*Окина*” в начале представлений отсылала к почитанию обожествленного Токугава Иэясу. Каваками Мари делает еще несколько интересных наблюдений насчет того, какие пьесы кроме этой считались идеологически подходящими. В “*Эдо бакуфу никки*” (“Дневниках военного правительства Эдо”) сказано, что *матири-но* стали по-настоящему масштабным публичным мероприятием только в 1716–1736 годах при “рисовом сёгуне” Токугава Ёсимунэ. Этот источник объясняет порядок выбора пьес для *матири-но*.

Прежде всего внимание цензоров сосредотачивалось на тексте пьес: отбирались те, где содержались пожелания долголетия императору и поддерживался образ идеального правления, что по задумке конфуцианских ученых как раз должно свидетельствовать о процветании страны под властью и защитой Токугава. По содержанию отбираемых пьес можно понять, что *бакуфу* использовали символы воинской силы, возрождая на сцене славную историю рода Токугава и в то же время утверждая их исконное право на власть. Также пьесы отбирались исходя из наличия в стихах того или иного благовещего образа. Так, из предложенной программы на день рождения наследника в 1641 году были исключены пьесы “*Нанива*”, “*Камо*” и “*Ивафунэ*”, потому что в них нет упоминания сосны (образ стойкости и долголетия), а также отсутствовали ключевые фразы: “Стихли волны четырех морей”, “Ты — лодка, господин — вода”.

Несмотря на попытки *бакуфу* привить подданным трепет перед величием сёгуна и его приближенными, в “Тайных записях годов Бунка” отмечается, что *матири-но* бывали предметом язвительных насмешек, когда даже сами названия пьес становились основой для сатирических каламбуров [3, с. 304–306]. Смысл критики сводился к тому, что правительству в первую очередь следовало бы улучшить условия жизни народа, а не заниматься постановкой роскошных спектаклей. Однако *бакуфу* не изменяло традиции устраивать публичные представления.



Самое масштабное за всю историю театра в Японии многодневное представление *Кока кандзин-но* было организовано *бакуфу* в 1848 году, на закате сёгуната, когда политическая и экономическая обстановка отнюдь не способствовала проведению столь затратных мероприятий.

Платные “благотворительные” представления, *кандзин-но*, до эпохи Эдо были связаны со сбором пожертвований на строительство и реставрацию храмов или святилищ, мостов или дорог и другие общественные нужды. Инициаторы и организаторы мероприятий *кандзин* не только служили на благо народа, но и “отрабатывали карму”, накапливая “добрые дела”. В эпоху Эдо представления *кандзин* по большей части превратились в коммерческие предприятия, часто прибыль от них делилась между организаторами и исполнителями. Термин *кандзин-но* стал относиться к двум очень разным типам представлений. Одна форма, как правило, предполагала выступления трупп Но на территории храмов и святилищ. Сцена могла быть выстроенной специально для данного представления, зрители обычно сидели на земле. Священнослужители были рады привлечь толпы народа, чтобы хотя бы некоторые зрители совершили пожертвования и на нужды храма. Записи о таких мелкомасштабных *кандзин-но* почти не сохранились; документы, собранные в работе исследователя Грёмера [6], не оставляют сомнений, что заинтересованные зрители без труда могли найти храм или святилище, где можно было посмотреть пьесы Но или Кёгэн.

Кандзин-но второго типа устраивались в честь “пика карьеры” главы труппы и назывались *иссэитидай кандзин-но* (“благотворительные Но раз в поколение”). Такие выступления были санкционированы *бакуфу* ради поддержки официальных трупп Но. Деньги, заработанные во время таких мероприятий, отдавали самой труппе. В отличие от *матишири-но*, подобные *кандзин-но* проходили за пределами дворца, но в черте города и предполагали присутствие городской публики всех сословий. Первый известный случай такого *кандзин-но* относится к 13–16 февраля 1607 года, когда труппы Кандзэ и Компару играли на сцене возле замка Эдо. Грёмер перечисляет 21 случай крупных представлений *кандзин-но* в Эдо, основываясь на дневнике крупного городского чиновника Сайто Гэссин (1804–1878) [21], а также на сведениях, данных в работах Икэноути [8] и др.

Поздние *иссэитидай кандзин-но* растягивались на 15 дней, но не подряд, а только в ясную погоду. Разрыв между представлениями мог порой исчисляться неделями и месяцами. Отметим, что японские специалисты подготовили великолепную исследовательскую базу для анализа упомянутого выше *Кока кандзин-но* в 1848 году, длившегося с 6 февраля по 13 мая; множество статей посвящено отдельным документам и материалам, описывающим и фиксирующим это событие⁶. Как указывает Икэноути Нобуёси [8, с. 200] за всю историю Токугава подобные по масштабам представления Но, проведение которых

⁶ В 2009 году в университете Хосэй прошла большая конференция под названием “Мир Кока кандзин-но”, где исследования, посвященные различным аспектам этого события, представили ведущие исследователи театра Но: Омотэ Акира, Минамото Кэйдзо, Яманака Рэйко и др.

доверялась исключительно главам школ, устраивались всего восемь раз. К представлению 1848 года начали готовиться за два года. В нем участвовали представители всех школ Но со всей страны. На время представления сёгун велел закрыть театры Кабуки, отменить городские спектакли *мисэмоно* и прочие зрелища. Все сословия должны были присутствовать в качестве зрителей — по 5000 человек каждый день; всего за 15 дней представление посетили около 50 000 зрителей.

В первой половине эпохи Эдо *кандзин-но* ограничивались четырьмя или пятью днями. Начиная с декабря 1661 года все масштабные выступления в Эдо необходимо было согласовывать с советом старейшин города (*мати-досиёри*), а с начала XVIII века руководители трупп Но обязаны были также просить разрешение выступать на публике у *дандзаэмон* — главы касты отверженных (*хинин*). Об этом мы узнаем из нескольких описаний скандала, разразившегося, когда глава труппы Конго в течение двух лет откладывал *кандзин-но* из-за притязаний *дандзаэмона* на контроль всех театральных мероприятий в городе [15, с. 345–346]. Глава школы Конго отказался уплатить сбор, что было, очевидно, равноценно признанию социального статуса труппы равным статусу “отверженных”. Представления были организованы Конго только в 1667 году без получения разрешения от *дандзаэмона*. Тот с группой из пятидесяти вооруженных соратников ворвался на сцену посреди спектакля, но, не обнаружив главы труппы Конго, потребовал, чтобы двадцать собачьих шкур были доставлены к нему домой. Любопытно, что приносить извинения вместо Конго пришлось представителям *бакуфу*, на чем инцидент был исчерпан. В последующие годы вражда между *дандзаэмоном* и труппами Но не прекращалась, так как тот продолжал настаивать, чтобы любые городские театральные мероприятия согласовывались с ним, даже если *бакуфу* уже санкционировало их.

Чтобы вместить одновременно несколько тысяч зрителей, обустроивалась обширная территория. Так, в 1750 году только на территории в 850 м² размещались сцена и зрительский зал, состоящий из двухэтажных лож для аристократов, а также разделенных деревянным заборчиком квадратных секторов с настилом. Остальные сооружения — комнаты для переодевания актеров, соединенные крытыми галереями, чайные комнатки для отдыха аристократов, многочисленные лавочки с едой и сувенирами — также занимали немалые пространства. Сама сцена при этом не была больше, чем сцена для других театральных представлений Но — около 30 м². Тем не менее помост *хасигакари* в длину составлял около 20 м [17]. В общей сложности архитектурные сооружения занимали более гектара земли, окруженного высоким дощатым забором.

Заблаговременно устраивались рекламные кампании: развешивались объявления в самых людных местах города, барабанщики-глашатаи оповещали тех, кто не умел читать. *Иссэи-*



тидаи кандзин-но финансировались не только самим *бакуфу*, но и за счет обязательных пожертвований как самураев, так и зажиточных граждан.

Билеты выдавались на разные дни представителям разных классов из различных районов города, что контролировалось городскими управляющими и управляющими храмовых территорий. Так, например, в 1750 году во время спектаклей в честь Кандзэ Мотоакира (1722–1774) сто избранных горожан получали каждый по три билета на каждый день в огороженные места в “партере” на *татами* и по тридцать билетов для каждого на общей площадке без перегородок. Распределение билетов проходило несколько иначе в другие годы. В 1816 году, к примеру, билеты для жителей Эдо были впервые разделены на три категории: с высокой, средней и низкой стоимостью. Билеты были затем распределены соответственно размеру пожертвований каждого зрителя. Кроме того, билеты еще можно было приобрести на входе. Однако спектакли *кандзин-но* были едва ли дешевле более популярных форм развлечения — представлений театра Кабуки или кукольного театра Бунраку. Цена была оправдана использованием роскошных костюмов, дорогих музыкальных инструментов. Билеты на представление печатались на высококачественной бумаге с символами листьев клена и бамбука. К тому же в качестве закусок гостям предлагалась коробка дорогих суси и чарка сакэ⁷.

Согласно “Саду древностей” [14, с. 901], в первые годы эпохи Эдо даже сёгун мог посетить *кандзин-но*, наблюдая представление наравне с простыми горожанами. Присутствие на спектаклях разношерстной публики оставалось основной чертой таких представлений, даже слепцы могли прийти послушать пение актеров [8, с. 273]. Бездомные и нищие проникали на представления в таких количествах, что был издан закон, запрещающий их присутствие [14, с. 908]. Однако основным зрителем все же оставались самураи и зажиточные горожане.

Труппы, ответственные за проведение *кандзин-но*, не всегда с радостью брались за организацию представлений, так как процесс этот был связан с серьезными рисками. Так, выступления труппы Кандзэ в 1816 году первоначально планировали начать в марте, но потребовалось пять месяцев отсрочки, так как глава труппы умер в сентябре 1815 года. Большие задержки привели к тому, что выступления были перенесены на следующую осень. На четвертый день штормовым ветром сорвало крышу над сценой. Несмотря на то, что основная сумма убытка была покрыта инвесторами, сами актеры также внесли значительную сумму. После восстановления сооружений выступления назначили на 22 сентября. Но из-за необычно сильных дождей их вновь отложили на три недели, однако и тогда в ночь после второго представления вспыхнул пожар, поглотивший сцену и зрительские места. Труппа Кандзэ не имела достаточных средств, чтобы вновь отстроить территорию, но глава труппы воспользовался

⁷ Сведения об этом также дает “Кока кандзин-но эмаки”.

своими связями в кругах чиновничества и сумел занять 1500 рё для очередных восстановительных работ. Кредит разрешалось погасить в течение шестнадцати лет. Выступления возобновились с апреля 1817 года, но были снова прерваны на два месяца в связи со смертью матери сёгуна. Завершились они только в конце 1817 года. Этот случай ясно показывает, что конечной целью представлений не было обогащение актеров. В первую очередь *кандзин-но* служили делу повышения авторитета *бакуфу* и их проведение могло быть навязано труппе.

Судя по “Тайным записям периода Бунка” [3, с. 333], многие зрители быстро уставали от представлений, шедших без перерыва с восьми утра до четырех часов дня. Расстояние от зрительских мест до сцены было таково, что даже знатоки пьес. Но едва ли могли не то что разобрать, но хотя бы слышать пение актеров. В 1831 году один зритель отметил, что большинство посетителей были не только недовольны организацией, но и страшно скучали [4, с. 86]. Чтобы развеять скуку они общались между собой, ели, пили и болтали [8, с. 272]. После утомительного представления некоторые направлялись в театры Кабуки, где можно было увидеть действо пожилее. В итоге в дни представлений *кандзин-но* по вечерам, вопреки запретам, наводнялись народом театральные кварталы.

Хотя большинство билетов распределялись без учета вкусов аудитории, зрители могли по крайней мере выбирать, на каких пьесах присутствовать. Так, в 1848 году зрители с большей охотой посещали представления в девятый и четырнадцатый дни, что вряд ли было случайностью, так как в эти дни игрались пьесы “*Додзёдзи*”, “*Сяккё*”, “*Ёути Сога*”, известные по своим версиям в театре Кабуки. Однако были среди зрителей и те, кто с большим интересом относился к происходящему на сцене. Свидетельства в пользу этого можем видеть в том числе и на свитках “*Кока кандзин-но эмаки*”. Любителей Но можно легко распознать в толпе по текстам пьес в руках, с которыми они свежуются во время представления.

Для Токугава главной причиной проведения *матиури-но* и *кандзин-но* было стремление символически закрепить единение народа с правителем, подчеркнуть общие ценности и идеи. Сама идея *матиури-но* заключалась в общей радости в связи с благоприятным для всего государства событием, эту радость предполагалось привить всем жителям страны. Та же причина лежит в основе временных запретов на исполнение музыки и театральные представления в связи с общегосударственной скорбью. Обыватели, однако, вряд ли видели положение дел таким же, как *бакуфу*. Пьесы Но в “классической” форме исполнения оставались не слишком привлекательными для основной массы населения, так как большинство граждан считали его невыносимо медленным. То же касалось и музыки, которая была намного сдержаннее, чем в Кабуки или Дзёрури. Хуже всего дело обстояло с поэтическим языком, так как



неискушенный зритель совершенно не разбирал смысла пьесы. Многие зрители разделяли раздражение молодого героя романа Нацумэ Сосэки “Мальчуган”: “Я думаю, что нарочно распевать тексты на такую мелодию — это особый способ затруднить их понимание” (пер. Р. Карлиной).

Однако еще раз стоит подчеркнуть, что, помимо “официальной”, “классической” версии исполнения пьес Но, которая действительно связывалась в сознании народа с властью Токугава, существовали и иные, народные и любительские формы исполнения. Действительно ли в эпоху Эдо простолюдины не принимали участие в постановках Но и Кёгэн? А если всё же да, то в честь чего и в каком контексте такие представления происходили? На эти вопросы дается подробный ответ в статье Грёмера [5]. Мы же ограничимся лишь коротким упоминанием о разнообразии “неофициальных” форм исполнения Но.

На протяжении всей эпохи Эдо любители Но из числа самураев, горожан среднего достатка собирали труппы, выступая как для своего круга друзей и знакомых, так и для широкой публики. Однако выступления любительских трупп в Эдо порой выливались в преследования и аресты актеров-организаторов, дерзнувших “состязаться” с официальными труппами Но. Официального запрета *бакуфу* на любительские выступления не издавалось. Среди исполнителей Но были и люди низших классов, чьи представления были известны под различными нелестными названиями: *цудзи-но* (“уличные Но”), *сиката-но* (“манерные Но”), *кодзики-но* (“Но для нищих”). В Эдо подобные уличные представления Но проводились ежедневно в достаточно больших развлекательных центрах за небольшую плату, хотя к середине XVIII века их популярность упала. В истории осталось несколько имен бродячих артистов, исполнявших Но. Самым известным из них в XIX веке был Хории Сэнсукэ (1828–1903), он прославился благодаря адаптации многих актуальных и популярных театральных приемов для исполнения пьес Но. Театр Но для простолюдинов был чем-то большим, чем просто традиция, он мог служить для выражения сиюминутных чувств и эмоций. Драма Но стояла на перепутье, где простолюдин черпал вдохновение из аристократической культуры. Тексты пьес Но *утаибон* оставались в ряду самых популярных печатных изданий на протяжении всей эпохи Эдо. Их печатали даже в мини-формате для путешественников. Существовали школы и мастера, обучавшие пению текстов пьес Но *су-уtai*. Такой стиль напевов был известным мнемоническим средством запоминания при обучении в школах, использовался он и зазывалами для распевания рекламных слоганов, и даже монахами для проповедей. Опубликованные тексты пьес использовались для практики чтения и каллиграфии. Цитаты и пародии на стихи из пьес Но можно найти в тысячах шуточных стихов (*сэнрю*), написанных людьми из всех слоев общества эпохи Эдо.

Литература

1. *Amano Fumio, Omote Akira.* Nogaku no rekishi [History of Noh theatre] (Iwanami koza: No kyogen. Vol. I). Tokyo: Iwanami, 1987.
2. *Brown St. T.* Theatricalities of Power: The Cultural Politics of Noh. Stanford: Stanford University Press, 2001.
3. Bunka Hihitsu [Secret writings of Bunka period (1804–1818)] / Mikan Zuihitsu Hyakushu. Vol. 8. Tokyo: Chuo Koronsha, 1976. P. 275–408.
4. Edo Hanjoki [Records of flourishing Edo] / Shin Nihon Koten Bungaku Taikei. Vol. 100. Tokyo: Iwanami, 1989.
5. *Groemer G.* No at the Crossroads: Commoner Performance during the Edo Period // Asian Theatre Journal. Vol. 15, No. 1 (1998). P. 117–141.
6. *Groemer G.* Elite Culture for Common Audiences: Machiiri No and Kanjin No in the City of Edo // Asian Theatre Journal. Vol. 15. № 2 (1998). P. 230–252.
7. *Heki Ken.* Kaga han shiryō [Documents of Kaga clan]. Vol. 1–10. Kanazawa: Meiji Insatsu, 1922–1958.
8. *Ikenouchi Nobuyoshi.* Nogaku seisui ki [The Rise and Fall of the Noh Drama]. Tokyo: Shunjusha, 1926.
9. *Kajii Yukiyo, Mitsuda Ryoji.* Kanazawa no nogaku [Noh theatre in Kanazawa]. Kanazawa: Hokkoku Shuppansha, 1972.
10. *Kano Shigeru.* Edo to No [Edo and Noh]. Tokyo: Wan'ya, 1989.
11. *Kawakami Mari.* Edojiro machiiri-no kaiko, enmoku to chitsujo: mibun shakai no kyodosei kukan [The Hierarchical Society represented by the Ceremony of Noh in the Edo Castle] // Journal of Hosei Historical Society in Hosei University. Vol. 62. 2004. № 9. P. 63–80.
12. *Keene D.* Noh and Bunraku: Two Forms of Japanese Theatre. N.Y.: Columbia University Press, 1990.
13. Koji Ruien. Gakubu-bu [Garden of Ancient Wisdom. Music and dance] / Koji Ruien-shu. Vol. 5. Tokyo: Jingu shicho, 1914.
14. Koji Ruien. Gakubu-bu [Garden of Ancient Wisdom. Music and dance] / Koji Ruien-shu. Vol.1. Tokyo: Koji Ruien Kankokai, 1931.
15. Kyoho sewa [Events during the Kyoho period (1716–1736)] / Zoku Nihon Zuihitsu Taisei: Bekkan, Kinsei Fuzoku Kenbunshu. Vol. 5. Tokyo: Yoshikawa Kobunkan, 1982. P. 329–444.
16. *Looser Th.D.* Visioning Eternity: Aesthetics, Politics and History in the Early Modern Noh Theater. N.Y.: Cornell East Asia Series, 2008.
17. *Maruyama Nami.* Edo jidai goki no Edo ni okeru isseichidai kanjin-no kogyō [A Study On The space for once-in-a-lifetime performances of Noh theater in Edo of the late Edo period: Examinations of the Noh Theater in 1750, 1816, 1831 and 1848] // Journal of Architecture and Planning. Vol. 77. 2012. № 673. P. 675–684.
18. *Matsura Seizan.* Kasshi Yawa. Zokuhen [Night Tales from the Kasshi Day]. Vol. 1–6. Tokyo: Heibonsha, 1979–1981.
19. *Nogami Toyochiro.* Nogaku saisei [Regeneration of No]. Tokyo: Iwanami, 1935.
20. *Ooms H.* Neo-Confucianism and formation of Early Tokugawa Ideology: contours of a problem / Confucianism and Tokugawa Culture. Honolulu: University of Hawaii Press, 1997. P. 27–61.
21. *Saito Gesshin.* Buko Nenpyō [Chronicles of Edo]. Tokyo: Heibonsha, 1968.
22. *Tsuji Koichi.* Edo jidai ni okeru kaiko no tokucho nitsuite [Features of kaiko in Edo period] // Nihon kayo kenkyū. Vol. 19. 1980. № 9. P. 17–22.

А. Бурькина
Театр Но в эпоху
Эдо: элитарное
искусство
и массовый
зритель