

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 82.0

Ю. В. Иванова

ИСТОРИЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ АРИЁСИ САВАКО

Известная японская писательница Ариёси Савако (1931–1984), представительница литературы женского потока («дзёсэй бунгаку»), в своих произведениях описывала насущные проблемы японского социума, традиции и национальное искусство Японии. Писательница получила хорошее университетское образование, стажировалась в Америке, работала корреспондентом японской газеты «Асахи симбун», ездила в командировки, чтобы делать репортажи о мировых событиях. Она наблюдала жизнь в разных странах и могла лично ощутить трудности, с которыми сталкивались живущие там люди. Опыт и информация, накопленные в ходе этих путешествий, впоследствии становились фундаментом для ее произведений.

В российском востоковедении творчество Ариёси Савако не было предметом пристального изучения. Работы русских и зарубежных ученых по истории Японии, быту и традициям японцев способствуют исследованию произведений писательницы.

Автором настоящего исследования творчество Ариёси Савако (1951–1982) было разделено на три этапа — начальный (1951–1959), переходный (1959–1969) и заключительный (1970–1984), в рамках которых стало возможным выделение основных идейно-тематических направлений [1, с. 202]. Одно из них — историческое, подвергнется анализу в данной работе.

Историческое направление включает ряд исторических произведений, фоном для которых стала смена эпох в Японии. Главные темы произведений этого направления: тема семьи, проблемы взаимоотношений внутри нее, роль женщины. Ариёси Савако обозначила присущие каждой эпохе моральные кодексы поведения в системе «иэ» («японский клан»), распределение гендерных ролей в ней и социальные ожидания от всех членов клана.

В рамках данного идейно-тематического направления писательница занималась созданием произведений об известных японских исторических деятелях, точных биографических сведений о которых не сохранилось.

Первым романом по реконструкции событий жизни такой личности стало произведение «Жена лекаря Ханаока Сэйсю» («Ханаока Сэйсю но тума», 1967). Склонность к сбору информации и журналистике помогла писательнице воссоздать картины быта известного японского хирурга Ханаока Сэйсю, который впервые в мире применил наркоз на основе трав и изготовил свои собственные медицинские инструменты для проведения операций по удалению рака молочной железы у женщин. Историкам удалось собрать значительный материал с подробностями его хирургической практики, личные заметки о проведенных операциях, однако подробности его семейной жизни нам неизвестны. Ариёси Савако взялась за их воссоздание, поместила в центр повествования семейный конфликт жены и свекрови, на фоне которого происходила медицинская практика хирурга [2, с. 120–127].

Необходимо отметить, что основная часть исторических произведений Ариёси Савако, в том числе и роман «Жена лекаря Ханаока Сэйсю», была создана в течение переходного этапа (1959–1969) ее творчества.

На заключительном творческом этапе (1970–1984) писательница вернулась к историческому направлению и создала произведение «Окуни из Идзумо» («Идзумо но Окуни», 1972), ставшее синтезом интересов писательницы на разных творческих этапах. Написанию этого произведения способствовала любовь автора к национальному традиционному искусству Японии и ее красоте. Любовь эта сформировалась у Ариёси Савако в детстве, когда, живя с родителями на острове Ява (Индонезия), она черпала информацию о красивой и спокойной Японии из отцовской библиотеки, богатой работами японских классиков. В 1941 г. семья вернулась в охваченный войной Токио. Утерянные национальные красоту и традиции девочка смогла найти в театре Кабуки.

Второй любимой темой Ариёси Савако была гендерная роль женщины, к этой теме автор обращалась в разных произведениях, в том числе в романе «Жена лекаря Ханаока Сэйсю».

Роман «Окуни из Идзумо», который сама Ариёси Савако считала одним из самых любимых своих произведений, посвящен становлению творческой личности женщины, ставшей основательницей театра «Кабуки», возникшего в конце XVI в. Появление этого вида искусства стало возможным благодаря новым тенденциям развития театра Но в последнее столетие периода Муромати (1392–1603). О реальной Окуни известно, что она была храмовой танцовщицей из провинции Идзумо, появилась в Киото во главе труппы, состоящей из мужчин и женщин, в 1603 г., и под открытым небом выступила с танцем-молитвой «Нэмбуцу одори» якобы для сбора средств на религиозные цели [3, р. 50]. Сначала девушка, как было принято, нараспев повторяла: «Человек смертен. Деньги — прах. Почитайте Будду», — и в паузах позванивала колокольчиком, совершая установленный ритуал. Однако постепенно ее движения приобрели откровенно эротический характер, весьма далекий от религиозного контекста. Это выступление принесло ей грандиозный успех — все хотели посмотреть необыкновенный танец-молитву с неожиданной сменой характера танца и содержания. Окуни постепенно стала расширять программу выступлений, добавляя разные танцевальные сценки. Труппа отстроила временные подмости, выполненные по образцу театра Но, и дала несколько представлений. Ей разрешили выступить на священных землях храма Китано, на берегу реки Камо [3, р. 127]. Таковы основные факты об Окуни, которые были мастерски дополнены писательницей и выстроены ею в хронологическом порядке в произведении «Окуни из Идзумо». Также в романе писательница предложила собственные

объяснения некоторым историческим моментам, через взаимодействие системы образов описала историческую трансформацию слова кабуки и специфику его употребления во времени.

Культуролог Л. Д. Гришелева предлагает следующее объяснение термина «кабуки», известное науке: «В конце XVI в. появилась несколько смелая манера танцевать, ее стали называть словом “кабуку”, а сами танцы — отглагольным существительным “кабуки”. По мере роста популярности и художественных достоинств этих танцев для их названия подобрали соответствующее иероглифическое изображение. Для первой части взяли слово “кабу” (“песня и танец”) и добавили к нему иероглиф “ки”, означавший “артистка” или “куртизанка”. В XIX в. этот иероглиф был заменен на другой, который звучал так же («ки»), но означал “умение”, “мастерство”» [4, с. 47]. Считается, что основательницей театра Кабуки и танцев, которые в нем исполнялись, была Окуни, однако этот термин был известен в Японии еще до того, как с помощью талантов танцовщицы он был закреплён в науке. На начало творческой деятельности Окуни, конец XVI в., термин «кабуки» подразумевал неправильное, выходящее за рамки кодексов поведение, эмоции, которые нельзя было испытывать. Окуни же получала удовольствие от собственных танцев, оживая в них. Ее «пьянил дух толпы. Она не хотела останавливаться, сливаясь со звуками барабана, ощущая ритм телом, чувствуя себя великолепно» [5, р. 21]. Это шло в противовес моральным кодексам поведения японцев, особенно не соответствовало это надлежащему поведению женщины ее происхождения и считалось «кабуки».

Героиню романа растила бабушка, которая не одобряла свободный и раскованный стиль танца, предупреждая: «Не становись танцовщицей». Этот род деятельности ассоциировался у людей, работающих на земле, со «странным, неправильным» занятием эротического характера. Одолеваемая эмоциями, Окуни не сдержалась и спросила у бабушки: «Как может яркое, счастливое чувство быть плохим? Не сердись, бабушка, возможно, я подхожу для Кабуки» [6, р.19].

Всю жизнь Окуни пыталась доказать, что в танце нет ничего плохого. С термином «кабуки» она столкнулась еще до начала творческой деятельности: одна крестьянка учила своих внучек, которые хотели стать женщинами кабуки: «Что такое женщина кабуки? Женщина кабуки берет деньги за пение и танцы. Она — растение, не имеющее корней в земле. Она — овощ, выдернутый из земли и увядающий на глазах, когда его продают. Что вырастает из танцев и песен? Это может наполнить желудок?» [6, р. 82]. Выражение «женщина кабуки» имело негативную окраску еще и потому, что такая женщина жила в соответствии со своими желаниями, а не в рамках и понятиях системы поведения, сама выбирала себе мужа, не принимая в расчет обещания, данные ранее другим мужчинам.

Расцвету жанра кабуки в Японии способствовала любовь сёгуна Тоётоми Хидэёси (1537–1598) ко всему новому. Действие романа «Окуни из Идзумо» начинается в 1558 г., когда монах Баиан из святилища Тэнмангу, личный слуга сёгуна, на праздновании цветения сакуры заметил семнадцатилетнюю Окуни и ее необычную манеру исполнения привычных танцев. «Оторвав одну ногу от пола, танцовщица легко подпрыгнула, будто паря в воздухе. Ножки едва показались взгляду и тут же спрятались как соцветия белого клевера». Баиана заворожила ее грация, ведь раньше он «никогда не видел такой плавности» [5, р. 21]. Из желания выслужиться перед Тоётоми Хидэёси Баиан задумал превратить Окуни и девушек ее труппы, провинциальных танцовщиц, в изысканных

профессионалок, снабдить дорогими костюмами и выдать за своих учениц. Так исторический факт был переложен писательницей на страницы ее произведения и снабжен недостающими элементами.

В романе перед читателем проходит череда мужских и женских образов — персонажей, которые способствовали творческому и эмоциональному развитию Окуни в течение всей ее жизни. Особое влияние на формирование ее личности на разных жизненных этапах оказывали мужчины.

Свой вклад в творческое становление Окуни вносит покровитель труппы, монах Баиан: он обучает труппу танцам, организует пробные выступления перед знатными особами, стремясь однажды представить Окуни и ее танцоров Тоётоми Хидэёси. Именно он переименовал их танец поклонения Будде в «Танец молодости», помог им переделать постановки театра Но под свой репертуар, заимствовал из него смену костюмов в течение выступления. Таким образом, видоизменился творческий облик Окуни. Ее представления стали синтезом движений театра Но и его элементов с мастерством девушки.

Среди приближенных к Окуни и не безразличных ей мужчин были и другие, пользовавшиеся ее творческими достижениями в своих личных целях. Один из них — Санкуро, который всю жизнь мечтал быть представленным властному сёгуну и выступать при дворе. Он заставил труппу отправиться вслед за Баианом в Киото, где предложил основать театр на восточном травянистом берегу реки Камо у моста Годзё [6, р. 114]. Таким образом писательница обосновывает причину создания театра на данном месте. Его популярность способствовала тому, что некоторые владельцы домов из веселого квартала и их обитательницы переехали поближе к театру Окуни.

Вместе с появлением в Японии португальцев и духовных христианских миссий термин «кабуки» изменил свое значение. Мужчину называли кабуки, если он одевался в европейском стиле. Например, португальский белый шелковый шарф, надетый поверх воротника, вполне соответствовал стилю кабуки. Слово кабуки, таким образом, было образовано от глагола «кабуку», что в переводе означало «быть в моде». Ранее это слово носило негативный оттенок «экстраординарный». Теперь же если кто-то в Киото не был кабуки, то он считался старомодным [6, р. 132]. Писательница показала модификацию значения слова кабуки, которая стала означать «не такой как все».

Эта мода вскоре переключалась в жизнь японцев, потом — на сцену. Она позволяла человеку знатного происхождения, желающему посетить квартал развлечений, остаться неузнанным. Новизна театральных постановок привлекла в жизнь Окуни Нагоя Сандза, являющего собой яркий пример того, что понималось под выражением «мужчина кабуки». Благодаря ему в музыкальное сопровождение представлений театра была добавлена флейта, важный реквизит модного японца — меч и пара костюмов в европейском стиле. Его появление также ознаменовало новый виток в творчестве Окуни. Необходимо отметить, что Нагоя Сандза — реальная историческая личность, он был известен тем, что любил красиво одеваться. Исследователи часто называли его японским «дэнди». Вводя в повествование невымышленного исторического персонажа, Ариёси Савако пытается детализировать исторический фон произведения, придать ему большую достоверность.

Со временем театр был перестроен и стал законодателем мод в столице, что отмечают исторические хроники. Мужчины и женщины приходили на выступления труппы Окуни не только для того, чтобы с удовольствием провести время, но и подметить

новые тенденции в одежде и прическах актеров. Отличительной чертой театра Окуни было и то, что женщины гримировались под мужчин, мужчины — под женщин. Известен истории самый популярный танец Окуни, исполненный в 1603 г. Танцоры разыгрывали сценку флирта в чайном доме, когда «он», переодетая Окуни, вдохновляя «ее», мужчину, на танец, «она» кокетничала и соглашалась. Аудиторию завораживал красивый и медлительный танец «девушки», и, забыв о стыде, монахи, священники и посетители театра вместе пускались в пляс. Это отличало «Кабуки Окуни» от театра Но, представления которого проходили в торжественной обстановке и глубокой тишине [4, с. 53]. Так спецификой театра стали танцы-сценки, появившаяся вывеска «Кабуки Окуни — лучшей в мире» увенчала успех труппы.

Постепенно появились другие театры, конкурирующие с Окуни. Ариёси Савако ввела в повествование образ озлобленного бывшего возлюбленного Окуни, который приспособил все ее творческие достижения под свои цели, по сути дела украв у нее идею. Кроме того, этот персонаж нужен Ариёси Савако как исследователю, чтобы дать ответ на вопрос об историческом иероглифическом написании слова кабуки, элемент «ки» в котором означал «куртизанка».

Многие мужчины, приходившие посмотреть театральное действо, желали продлить наслаждение искусством после представления с понравившейся актрисой. Несмотря на то что один раз в театре Окуни произошел такой инцидент — танцовщица ушла с клиентом, сама основательница театра была против этого, считая такое поведение не кабуки. На фоне подобного запрета смекалистые владельцы домов в веселых кварталах (в данном случае — бывший возлюбленный Окуни Кёдзо) построили маленькие театры, на сценах которых выступали куртизанки. Фактически это была легальная реклама досуга. После выступления девушки отправлялись в веселый квартал, где проводили время с мужчинами, заметившими их во время представления. Подобный театр носил название «Кабуки Куртизанки». По сравнению с оригинальным театром здесь музыкальное сопровождение действа было богаче: выступлению куртизанок вторили флейты, новые сямисэны, лютни. Владельцы не гнушались заимствованием идей и постановок оригинального театра.

Таким образом, Окуни постоянно приходилось изобретать что-то новое, придумывать такие постановки, которые не могли быть украдены театрами лже-Окуни. Например, на своей сцене она стала изображать сценки из повседневной жизни крестьянок. Театры куртизанок не могли себе позволить подобных представлений — так они растеряли бы всю клиентуру.

Описывая будни Окуни, Ариёси Савако показывает, что работа не давалась ей легко. Порой за новыми ошеломительными успехами постановки стояли эмоциональные всплески и беспокойства основательницы театра. Автор также ввела в повествование путешествие оригинального театра по Японии, чтобы рассказать о популярности по всей стране суррогатов, подражателей, не гнушавшихся даже выступать под именем Окуни.

Был в жизни Окуни и еще один мужчина — Дэнсукэ, который помогал ей и поддерживал с начала творческой деятельности и всю жизнь. Его роль в развитии своей личности Окуни осознала только в конце карьеры, поняв, что нелюбимый ею, единственный стоящий мужчина, всегда был рядом.

Ариёси Савако, вернув героиню на родину в Идзумо на закате ее творческой карьеры, в 1608 г., изложила свою версию происхождения Окуни: «Отец девушки добывал

руды, семья матери — плавил ее. Поскольку мать была выше по положению, она не могла жить с отцом как муж и жена в деревне Железной горы, так как это было против традиций этой местности. Они сбежали и жили в деревне Накамура на равнинах. Несколько месяцев спустя после рождения окуни в 1573 г. они погибли из-за наводнения» [6, р. 338].

Писательница также попыталась решить историческую загадку настоящего места погребения Окуни. Перед своим последним танцем Окуни просит жителей родной деревни похоронить ее в могиле, о которой бы никто не знал. «После того как отцветет сакура, ее семена с дерева падают на землю и исчезают. Это закон природы. Я, Окуни, посадила семена кабуки на берегу реки нашей столицы. Сейчас цветение Кабуки можно обнаружить в Эдо и любой другой части страны. Их цвет и аромат будет изменяться в соответствии со вкусами людей, которые включают даже великолепие музыки извлекаемой из сямисэна, который мне не по вкусу. Пока живет мое имя, я хочу, чтобы Окуни из Идзумо помнили как семя, исчезнувшее в вечной земле, и не сравнивали с распустившимся цветком сакуры» [6, р. 339].

Однако в Японии существует надгробие Окуни в виде красного камня. Писательница обосновала и этот факт. Танцовщица попросила жителей деревни показать ей место, где добывал руду отец. По пути туда она поскользнулась, повредила ногу и замерзла в снегу. На том месте стоял красный камень, который позднее был помещен в центр семейного участка земли Накамура Санэмона на кладбище Рэнга. Спустя некоторое время люди Идзумо начали называть это место надгробным камнем Окуни. Длинный волос девушки, взятый у нее перед тем, как она отправилась на железную гору, был помещен под этот камень во время буддийской церемонии. Камень сохранился и по сей день [6, р. 347].

О жизни Окуни, кроме ее публичного выступления с танцем молитвой, ничего не было известно, поэтому Ариёси Савако из одного исторического упоминания, небогатого на факты, о женщине, ставшей основательницей театра, создала большое произведение — роман в тридцати шести главах, охвативший двадцать один год жизни Окуни, не только предложив свою версию ее биографии, но и воссоздав социальную историю с 1588 по 1609 г.

Роман «Окуни из Идзумо», публиковался в журнале «Фудзин корон» («Голос женщины») с 1967 по 1969 г. — по главе в месяц. Необходимо отметить несвойственную ее предыдущим произведениям живость повествования, в которой обнаруживается авторская увлеченность и заинтересованность. Исследователь Дональд Ричи в работе «Любовь к танцу, любимое дело» также подмечает особенности работы автора, называя роман «великим романтическим повествованием», и сравнивает его с романом Маргарет Митчелл «Унесенные ветром» [7, р. 21].

В романах «Окуни из Идзумо» и «Жена лекаря Ханаока Сэйсю» Ариёси Савако удалось передать атмосферу Японии того времени, колорит японских городов — Осака, Киото, Эдо. Не остался без внимания и важный город-порт Сакаи, с которого начинались все духовные миссии. Ариёси Савако проделала великолепную работу не только по реконструкции недостающих подробностей биографии Ханаока Сэйсю и Окуни, но и по воссозданию исторического фона с тщательным описанием характеров представителей императорской фамилии, сёгуна, преференции которого часто оказывали не всегда хорошее влияние на жизнь Окуни и существование ее театра. Описывает она и реакцию японцев на появление первых иностранцев: «Господи! Какие огромные носы!», «Посмотрите в их голубые глаза! Это ужасно. Интересно, они что-нибудь видят

такими глазами?» [5, р. 22]. В обоих произведениях мы встречаем упоминания тяжелых болезней японцев — рака и туберкулеза. Таким образом, Ариёси Савако описывает будни жителей Японии того времени настолько полно, насколько это возможно.

Японцы помнят и почитают выдающихся деятелей истории своей страны и их вклад в развитие науки и искусства. Сегодня на дамбе реки Камо недалеко от театра Минами-дза (Киото, Япония) возведен монумент, который увековечил танцовщицу Окуни в бронзе. У дома-музея Ханаока Сэйсю (Вакаяма, Япония) также поставлен памятник хирургу Ханаока Сэйсю.

Литература

1. *Иванова Ю. В.* Женские образы в романе Ариёси Савако «Кинокава» // XXVI Международная научная конференция «Источниковедение и историография стран Азии и Африки». СПб., 2011. С. 201–202.

2. *Иванова Ю. В.* Ариёси Савако и Ханаока Сэйсю // Известия Восточного института. Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 2008. С. 120–127.

3. *Kawatake T.* Kabuki. Tokyo: University of Tokyo Press, 2003. 358 p.

4. *Гришелева Л. Д.* Формирование японской национальной культуры. М.: Наука, 1986. 286 с.

5. *Bosha F.* Ariyoshi Sawako, Mukoda Kuniko and Can Xue: Three Modern Women Writers of Japan and China // Journal of Kamakura Gakuen Women`s University, 1997. Vol. 8, N 1. P. 19–27.

6. *Ariyoshi Sawako.* Kabuki Danser. Tokyo: Kodansha, 1994. 348 p.

7. *Fairbanks C.* Japanese women writers: their culture and society, 1890s to 1990s. USA: Scarecrow Press, 2002. 633 p.

Статья поступила в редакцию 14 марта 2012 г.