

DOI: 10.55105/2500-2872-2023-3-17-33

## Истоки архаической японской поэзии: «длинная песнь» (*нагаута* / *тё:ка*)

А.В. Суслов

**Аннотация.** Представленная статья посвящена, с одной стороны, общей проблеме литературного процесса в архаическом обществе на примере генезиса поэзии *вака*, с другой стороны, непосредственно архаичности так называемой «длинной песни» (*нагаута* или *тё:ка*). Ставится вопрос, каким образом происходит трансформация примитивной доэстетической песни в архаическую поэзию. Характеризуя возможные способы происхождения примитивной песни, автор, соглашаясь с принципом аккумуляции стихотворных строк Боура – Кониси, отмечает необходимость более комплексного понимания архаического периода японской (яматоской) литературы. Утверждая необходимость отличать примитивную песню от архаической, автор оперирует понятием развитого «эстетического чувства» в качестве необходимого критерия для трансформации основанной на параллелизме примитивной песни. В отличие от примитивной песни, исполнявшей исключительно утилитарную функцию, архаическая поэзия стала удовлетворять эстетические потребности древнего человека, а не только ритуальные. Помимо этого, в статье рассматривается роль письменности как необходимое условие для отмирания примитивной песни и формирования канона. Кроме того, в тексте представлена критическая характеристика основного корпуса архаической поэзии, включающей в себя и относительно немногочисленную «длинную песню». Основываясь на выборочном анализе представленных литературных текстов (поэтические фрагменты из *Кодзики*, *Нихон сёки*, *Манъё:сю*., а также *Нанивадза-ута*, найденная на деревянных табличках *моккан*), автор приводит классификацию периодизацию «длинной песни», раскрывающую генезис архаической формы *нагаута/тё:ка* (повествовательную хроникальную речевыделительную «длинную песню», неповествовательную неэпическую «длинную песню» и авторскую «длинную песню» с развитой системой образности). Обращая особое внимание на хроникальную «длинную песню», ее структурную неоднородность, автор выдвигает следующую гипотезу ее генезиса, противоположную аккумуляционному принципу Боура – Кониси: «длинная песнь» является продуктом не аккумуляции примитивных коротких поэтических строк, а результатом редукции (усечения) длинной эпической формы примитивной песни до классической формы «длинной песни». Предел редукции обосновывается эстетической «емкостью» поэтической формы в переходный период бесписьменного способа стихосложения.

**Ключевые слова:** *нагаута* / *тё:ка* («длинная песня»), архаическая поэзия, неписьменная культура, литературный канон, редукция, литературный процесс.

**Автор:** Суслов Артем Вячеславович, аспирант факультета гуманитарных наук, Университет Хоккайдо (адрес: 060-0810, Япония, Хоккайдо, г. Саппоро, Кита-ку, Кита-10, Ниси-7-тё:мэ). ORCID 0000-0003-0907-4607; Email: artemsuslow@yandex.ru

**Конфликт интересов.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Суслов А.В. Истоки архаической японской поэзии: «длинная песнь» (*нагаута* / *тё:ка*) // Японские исследования. 2023. № 3. С. 17–33. DOI: 10.55105/2500-2872-2023-3-17-33.

## Origins of Japanese archaic poetry: Japanese long song (*nagauta* / *chōka*)

A.V. Suslov

**Abstract.** The presented article is devoted, on the one hand, to the general problem of the literary process in an archaic society on the example of the genesis of *waka* poetry; on the other hand, it directly refers to the archaism of the so-called long song (*nagauta* or *chōka*). The article raises the question of the transformation of that pre-aesthetic primitive song into archaic poetry. Describing the possible ways of genesis of the primitive song, the author, agreeing with the principle of accumulation of poetic lines, proposed by Bowra-Konishi, notes the need for a deeper comprehension of the Archaic period of Japanese (Yamato) literature. Stating the necessity to distinguish a primitive song from an archaic one, the author operates with the concept of a developed “aesthetic feeling” as a necessary criterion for the transformation of the primitive song, based on parallelism. Unlike primitive poetry, which performed merely the utilitarian function, archaic poetry started to meet not only ritual, but also aesthetic needs of an ancient human. In addition, the article examines the role of writing as a necessary condition for the death of primitive song and the formation of the canon. In addition, the text presents a critical characteristic of the main body of archaic poetry, including long songs, which are relatively few in number. Based on a sample analysis of the presented texts (poetic fragments from *Kojiki*, *Nihonshoki*, long songs from *Man'yōshū* and *Naniwaza-uta* from *mokkan* tablets), the author provides a classification-periodization of the genesis of the archaic form of *nagauta/chōka* (a narrative chronicle speech-stressing long song, a non-narrative non-epic long song, and a long song created by a specific author and having a developed system of imagery. Emphasizing the chronicles’ long song, its structural heterogeneity, the author builds a hypothesis of its genesis opposite to the accumulative principle of Bowra-Konishi, consisting in the principle of reductionism from the long epic form of a primitive song. The limit of this reduction is justified by the aesthetic “capacity” of the poetic form in the transitional period of the non-written method of versification.

**Keywords:** *nagauta* (long song), archaic poetry, non-book culture, literary canon, reductionism, literary process.

**Author:** Suslov A.V., PhD student at the Faculty of Humanities and Human Sciences, Hokkaido University (address: 060-0810, Japan, Sapporo, Kita-ku, Kita-10, Nishi-7-chōme). ORCID 0000-0003-0907-4607; Email: artemsuslow@yandex.ru

**Conflict of interests.** The author declares the absence of the conflict of interests.

**For citation:** Suslov, A.V. (2023). Istoki arkhaishego yaponskogo poezii: «dlinnaya pesn'» (*nagauta* / *chōka*) [Origins of Japanese archaic poetry: Japanese long song (*nagauta* / *chōka*)]. *Yaponskiye issledovaniya* [Japanese Studies in Russia], 2023, 3, 17–33. (In Russian). DOI: 10.55105/2500-2872-2023-3-17-33.

### Введение

Существуют самые разнообразные взгляды на происхождение японской национальной поэтической традиции: от традиционных до весьма неконвенциональных. Наиболее ранний и первый методологически научный подход предложила так называемая Школа национальной науки (*кокугаку*)<sup>1</sup>, который и стал общепринятым. Ее представители, начиная с выдающегося филолога Мотоори Норинага (1730–1801), полагаясь на традиционный историко-филологический комментарий, не ограничились вкладом в создание традиционного научного

---

<sup>1</sup> *Кокугаку* возникла в эпоху Эдо (1603–1868) как ответ на доминирование неоконфуцианства чжусианского толка в политике сёгуната. Борясь с засильем буддизма и китайского конфуцианства в общественной жизни страны, мыслители *кокугаку* предлагали обратиться к тому, что делает японцев японцами: их древней истории, литературе, религии.

аппарата – глоссария японской поэтики. Камо Мабути, Мотоори Норинага, Кадо Адзумамамаро начали дискуссию о примате поэзии, написанной на родном языке (*вака*), над китайязычной (*канси*). Как результат – основополагающее и поныне мнение, что японская поэзия, древняя как сама страна Ямато, начинается с антологии «Собрание мириад листьев» (*Манъё:сю*., VIII в.) и несет в себе сакральное начало магии слов (*котодама*, букв. «душа слова»), что является прямым наследием мысли Школы национальной науки.

Однако в свете находок исторической поэтики, устно-формульной теории Пэрри – Лорда<sup>2</sup> и структурализма могут быть сформулированы более неоднозначные проблемы. Например: как протекает эволюционный переход от примитивных стихов к более сложным? Почему архаическая поэзия, несущая в себе отпечаток языческого мировоззрения, является довольно светской? И почему эпические поэтические сказания о деяниях богов полностью отсутствуют, как и жанр эпоса в целом, хотя, в частности, они имеются в *юкарах* народа айну, так или иначе связанного с восточными варварами *эмиси* (*эбису*), с которыми еще древние японцы имели тесные контакты? Настоящая статья не имеет возможности рассмотреть всю японскую архаическую поэзию, поэтому ограничивается исключительно формой «длинной песни» (*нагаута* или *тё:ка*), которая, будучи рудиментарной линией поэзии *вака*, представляется нам наиболее близкой к архаической поэзии. Ведя свое происхождение от устной традиции, она может пролить свет на пред-древнюю поэзию, то есть ту, что послужила источником для первых поэтических антологий на японском языке. Ограничившись исключительно этой поэтической формой, мы выдвигаем гипотезу, что архаическая поэзия развивалась не путем аккумуляции строк в стихотворном тексте (как полагает М. Боура, речь о котором пойдет ниже), а путем редукции, или усечения, фрагментации, более длинных стихотворных по форме, но непоэтических текстов.

### Архаика и классика в японской поэзии

Основоположник британской японистики У. Астон (1841–1911) в своей «Истории японской литературы» (1899 г.) сделал попытку выделить архаический период в истории японской литературы [Aston 1899]. Анализируя поэтический материал из доступных для него текстов «Записей о деяниях древности» (*Кодзика*, VIII в.), «Анналов Японии» (*Нихон сёки*, VIII в.) и синтоистских молитвословий *норито*, он ограничивает этот литературный период 700 г. н.э. [Aston 1899, p. 3]. В качестве примера одного из самых древних – а следовательно, архаических, – стихотворных текстов Астон приводит «Песню императорских стражей», упоминая еще несколько стихотворений, характеризуемых им как «примитивные» по форме и стилю [Aston 1899, p. 7]<sup>3</sup>. Неудивительно, что Астон, воспитанный на античной литературе, экстраполирует на японский материал этот термин, восходящий к той схеме литературного процесса, которая доминировала в теории литературы и культуры конца XIX в. Таким образом, у Астона японская архаика поставлена в прямое соответствие с архаикой греческой. Хотя в японской литературе никогда не было своего Гомера, для Астона было важно не

<sup>2</sup> М. Пэрри (1902–1935) и А. Лорд (1912–1991) на материале балканского фольклора пришли к выводу, что составление эпических текстов древности отличалось от современного процесса создания литературного произведения. Они пришли к выводу, что древний поэт оперировал готовыми структурами или формулами и не сочинял, а «собирал» эпос из этих блоков. Таким же образом без письменной фиксации эпос воспроизводился сказителями, которые заучивали не тексты, а порядок формул [Лорд 1994].

<sup>3</sup> Странно, что У. Астон некритично полагает, будто стихи императора Одзин датированы 282 г. н.э. Тем не менее в главе об архаической поэзии он полностью игнорирует материалы *Манъё:сю*., которые, по его мнению, относятся к классическому, а не архаическому периоду, даже если первые книги антологии и содержат стихи, датированные выделенным им архаическим периодом.

только подчеркнуть устный характер архаической поэзии, но и найти истоки «поэтического темперамента в его высшем совершенстве» [Aston 1899, p. 8].

Несколькими десятилетиями позже патриарх японской филологии Кониси Дзинъити критически переосмыслил концепт японской архаики, дав более точную периодизацию японской литературы. Он отвергает упрощенное деление японской литературы на древнюю, средневековую и современную, а также периодизацию, основанную на переменах в социально-политической структуре японского общества (раннее Средневековье *тё:ко*, высокое Средневековье *тё:сэй*, позднее Средневековье или Новейшая эпоха *кинсэй*) [Konishi 1984, p. 52]. Его альтернативная периодизация зиждется на критериях, близких к исторической поэтике, что, в интерпретации Кониси Дзинъити, означает возможность положить в основу периодизации процесс отграничения поэзии от ритуальных религиозных песен и иных «дискурсивных» областей, таких как история, политика и т.д. Исследователь выделяет четыре стадии в развитии японской (яматоской) литературы: архаическую, древнюю, средневековую и современную [Konishi 1984, p. 57]. Для него архаика характеризуется тем, что «существует только коренная японская культура; литература, история, политика, религия не отделимы друг от друга» [Konishi 1984]. Однако в древнюю эпоху «примитивные элементы сохраняются, а изменения происходят во время рецепции китайской культуры», в пору, когда появляются различия между литературными жанрами и остальными дискурсивными областями [Konishi 1984]. Таким образом, «архаический период» для Кониси – это не механический перенос термина европейской теории, а понятие, основанное на текстовых и археологических источниках.

В этой единой, неразделенной на дискурсивные сферы среде первые утилитарные по назначению строки ритуальной поэзии – вернее будет назвать их песнями – существуют по схеме М. Боуры<sup>4</sup>. Во-первых, молясь или трудясь, человек составляет одну звуко- или мелодико-подражательную строку, лишенную всякой референции. Затем эта единственная строка начинает повторяться и усложняться, приобретая смысл, отличный от звукоподражания. Третий этап представляет собой аккумуляцию уже осмысленных стихотворных строк в строфу, основанную на рефрене. Затем строфы, оформляясь в более совершенную взаимосвязанную форму, объединяются в более крупные блоки [Bowra 1968, p. 28–56]. Можно предполагать, что во всех примитивных обществах генезис песни аналогичен этому. В итоге получается, что в архаический период общество имеет нечто вроде протолитературы, где в форме длинного эпического повествования или короткого заклинания присутствуют как утилитарная функция магической иллюзии, так и индивидуальное «художественное» высказывание рассказчика, певца или автора, не несущее утилитарной магической функции.

Однако для исследователей этот этап протолитературы имеет лишь умозрительную ценность, а проблема начинается с определения литературы и поэзии. Таким образом, если и браться обсуждать какую-либо архаическую поэзию и ее формы, то необходимо понимать, что эти понятия – продукт исключительно современной теории, стремящейся классифицировать и типологизировать мир, разбив его на удобные для анализа фрагменты.

С архаической поэзией невозможно работать на ее исходном материале, который с трудом ложится в прокрустово ложе «литературности»; изучая архаику, исследователь может полагаться на фольклорный материал еще не вымерших примитивных обществ, однако этот «примитивизм» не равен архаике в интерпретации Кониси. Существующие способы изучения архаической поэзии основаны исключительно на наших умозрительных нормативных реконструкциях.

Другая сторона проблемы заключается в различии между песней и поэзией. В то время как песня играет прежде всего утилитарную роль, поэтический текст имеет функцию, выходящую за пределы стихов; говоря словами Р.О. Якобсона, «знак перестает быть идентичным предмету» [Маклакова 2010, с. 147]. Иначе говоря, символы поэтического текста могут значить для

<sup>4</sup> Морис Боура (1898–1971) – один из крупнейших британских филологов-классиков в XX в.



реципиента больше, нежели их денотаты. Например, в классической японской поэзии мокрые рукава платья отсылают нас к тоске девушки по возлюбленному, а не к простой констатации факта и необходимости сменить одежду. К этой же сверхденотативности относится определение поэзии как «языка в его эстетической функции» [Якобсон 1994, с. 7]. В архаических текстах нет ни дополнительного денотативного значения, ни умышленной эстетизации, поскольку эти тексты утилитарно означают именно то, для чего они исполнялись архаичным человеком: заклинание было всего лишь заклинанием, ритуальная песня регулировала иерархические социальные отношения, не выходя за рамки этой функции. Таким образом, архаическая песня – это утилитарный текст, а поэтизация этого «поэтического» материала де-факто проводилась редакторами японских древних антологий.

Все это хотя и ограничивает изучение архаической поэзии, но не отменяет саму возможность дискуссий об архаике. Тем не менее периодизация развития японской (как и любой другой) досовременной поэзии должна быть пересмотрена, а основное внимание сосредоточено на точках бифуркации, которые и представляют главный интерес для сравнительного литературоведения. Если к VIII в. японская поэзия в полноценной эстетической функции уже была сформирована, то айньские и рюкюские песни так и остались архаическими ритмизованными текстами, основанными на синтаксическом параллелизме. Вопрос о причинах трансформации яматоской песни – весьма дискуссионный. С развитием эстетического чувства, по Боура, ритмизованные тексты приобретают не ритуальную форму и становятся развлекательными<sup>5</sup>. Ритуальные песенные тексты имели ограниченный репертуарный корпус<sup>6</sup> по любым эстетическим критериям<sup>7</sup>, суть которых, однако, искажается более поздними классическими интерпретациями.

Как уже упоминалось, архаическую поэзию мы считаем возможным изучать только в точке бифуркации, когда она совершает переход в классическую эпоху, канонизируя предшествующий архаический опыт в письменных практиках, что изменяет восприятие текста, а также творческий процесс. Переход от «песенной культуры» к «книжной культуре», с точки зрения американского филолога-классика У. Онга, имеет решающее значение не только по причине укоренения в литературе некоторых архаических элементов, таких как мифы или ритуальные практики, подобные древним мистериям *утагаки*<sup>8</sup>, которые сохранились в традиционной поэзии *вака* в форме *макуракотоба*<sup>9</sup>; изменяется восприятие механизмов как стихотворчества, так и «потребления» поэзии [Ong 1982]<sup>10</sup>.

<sup>5</sup> Ср. с мыслью А.Н. Веселовского о разделении древнегреческой хоровой песни на лирику и эпос [Веселовский 2006, с. 66].

<sup>6</sup> В устной традиции мнемонические задачи требуют использования определенных устойчивых формул, когда поэт «не изобретает ничего более важного, поскольку фиксированные формулы, от которых он не может и не хочет отклоняться, доступны для удовлетворения его потребностей в многовековом наследии старинной поэзии». – Friedrich Krauss цит. по: [Foley 2009, p. 13].

<sup>7</sup> Понятие «эстетическое чувство» в контексте архаической японской поэзии остается недостаточно определенным, поскольку известные сегодня эстетические категории (*моно-но аварэ*, *ваби*, *саби*, *ю:гэн*, *ки* и т.д.), которые считаются исконно японскими, не являются архаическими, имеют определенных авторов и возникли в неавтохтонной буддийской традиции. Возможно, единственный путь к реконструкции исконной эстетики ведет не к поэзии и не к мифам, которые проникнуты китайскими конфуцианскими принципами «историзма», а к архаической архитектуре, гробницам или курганам *кофун*. Наиболее характерный тип курганов – кругло-квадратный, *дзэнпо: ко:эн фун*, – является довольно уникальным в истории архитектуры и может соотноситься с исконно яматоскими эстетическими предпочтениями и (или) ритуальными задачами.

<sup>8</sup> Древние амебейные песни *утагаки*, как отмечает Е.М. Дьяконова, исполнялись двумя полухориями юношей и девушек, а их основные темы (любовь и природа) были тесно связаны с обрядами плодородия [Дьяконова 2020, с. 114].

<sup>9</sup> *Макура-котоба* или слово-изголовье – устойчивый троп японской поэзии, слово-образ, истинный смысл которого оказался утраченным.

<sup>10</sup> См. больше о восприятии мифа и ритуальных практик в японской поэзии: [Ермакова 1995].

Светский архаический поэт, пропагандирующий новую чисто развлекательную эстетику, ограничивался при сочинении стихов использованием так называемых устных формул, (большая часть которых перешла в известные устойчивые элементы классического японского стиха, такие как поэтическое вступление *дзё*, *макуракотоба* и т.д.)<sup>11</sup>, готовых ритмических схем, сочетаний образов, используемых в мнемонических целях как для легкости запоминания, так и для сочинения стихов. Продуктивность поэта была ограничена и временем, необходимым для сочинения стихотворного произведения, которое бы отличалось композиционной целостностью и должным уровнем «отшлифованности» (например, существует предание, что *касыды* – арабские поэмы объемом около ста стихотворных строк – могли сочиняться и редактироваться в течение года). Иными словами, устное сочинительство не может сравниться по продуктивности с письменным, хотя для яматоской культуры это всего лишь гипотетическое предположение, поскольку национальная критическая традиция не сохранила описаний процесса стихосложения во времена до *Манъё:сю:*. Тем не менее устно-формульная гипотеза может объяснить отличие примитивных стихов в хроникальной поэзии, «мужественность» наиболее архаических поэтических текстов *Манъё:сю:* от более утонченной системы образов «Собрания старых и новых песен Японии» (*Кокинсю:*, X в.).

Поэты «книжной культуры», как пишет исследователь европейской Античности П. Бинг, «переместились в тот же микрокосм, где теперь функционировал поэт, а именно в его книги» [Bing 2008, p. 43]. Учитывая, что в VIII в. использование китайских иероглифов в виде похожей на ребус логографической письменности было уже развито [Lugie 2011], можно полагать, что утверждение Бинга, относящееся к эллинистической поэзии, приложимо к литературной ситуации в Японии конца эпохи Нара (710–794) и эпохи Хэйан (794–1185). *Вака* оставались песнями, даже сохраняя свою ритуальную суть (поскольку их часто читали вслух во время придворных церемоний), однако они передавались письменно, приобретали фиксированную каноническую форму, что позволяло утвердить их эстетическую составляющую и окультурить использование устных формул. Однако переход песни-*ута* из устного пласта культуры в письменный повлиял не только на психосоматический механизм восприятия текста, но и на способность возвращаться к тексту, усиливая удовольствие, а также понимать стихи, а не концентрироваться на просодии, выхватывая лишь наиболее яркие образы. Эта литературная грамотность в Древней Греции, привела к тому, что А. Моррисон, также изучавший древнегреческую литературу, определил как «маргинализацию героев и избегание “тяжелого” стиля» [Morrison 2002, p. 39], что означает полное прекращение сочинения эпических текстов. Применимо это предположение к литературной традиции Ямато или нет, однако существование какого-либо ритмизованного – то есть выделенного по сравнению с повседневным языком – эпического повествования неизвестно современным исследователям, хотя на этот счет существует по меньшей мере две точки зрения. Кониси полагает, что эпическое повествование как форма передачи мифов не было характерно для японцев долитературной эпохи, подкрепляя свое мнение примером древних песен рюкюсцев, которые также не отличаются длиной, характерной для эпоса. Согласно другой точке зрения, эпические повествования существовали, но исчезли еще в доисторические времена, а эпос лег в основу мифологической канвы первых исторических хроник. Достоверные тексты, способные подтвердить любое из этих мнений, отсутствуют. Однако, по наблюдению Моррисона, распространение письменной поэзии определило тенденцию к лиризации (к популярности лирической формы) и заставило миф потерять свою эпическую форму и перейти к другой канонической литературной форме, всецело переместившись в область религиозных практик, лишь ситуативно становясь литературным сюжетом [Morrison 2002, p. 41]. Это могло бы объяснить, почему важнейшие для синтоизма мифы о сотворении мира были зафиксированы не в религиозных текстах, таких

<sup>11</sup> Подробнее об основных категориях японской поэзии см.: [Боронина 1978].

как *норито*, а в хрониках, написанных прозой<sup>12</sup>. Другими словами, переход литературного процесса в письменную форму не только изменил способы сочинения и «потребления» поэзии и литературы как таковой, что отразилось на потере поэзией устного характера и положило начало эстетической канонизации, но породил и более сложные структурные сдвиги, повлиявшие на архаизацию нескольких литературных жанров и их исключение из канона: среди них была «длинная песнь» *нагаута*.

### Источники японской архаической поэзии

Основные источники японской поэзии архаического периода (*нихон дзёдай кайо*), или переходного периода от формирующего устного архаического к письменному классическому канону, были хорошо известны нескольким поколениям японских и западных исследователей. Ученый Школы национальной науки Мотоори Норинага пришел к выводу, что *Нихон сёки* более поэтичны по форме, чем *Кодзики* [Isomae 2000, p. 16]. В этом случае он имел дело с более древней поэзией по сравнению с поэтическим корпусом *Манъё:сю*. Д. Филиппи, японец и исследователь айнского фольклора, в своем переводе «Продолжения *Манъё:сю*» (*Дзоку Манъё:сю*), созданного известным японским филологом Такэда Юкити (1886–1958), собрал и перевел большинство архаических песен [Philippi 1968]. Среди источников Д. Филиппи упоминает своды мифов и исторических преданий *Кодзики*, *Нихон сёки*, «Продолжение *Анналов Японии*» (*Сёку нихонги*, 797), однако игнорирует материалы из разнообразных записей о нравах и обычаях провинций *фудоки*. При этом он дает целый перечень других поэтических источников. Приводя церемониальные песни, Филиппи цитирует «Книгу церемоний Внутреннего святилища в Исэ» (*Ко:тай дзингу: гисики тё*, 804), «Ежемесячные распоряжения двора» (*Хонтё: гёцурэй*) [Philippi 1968, p. x–xii], ссылается на «Историю происхождения Великого святилища Ацута в стране Овари» (*Овари-но куну ацута коки дайджингу: энги*), биографию принца Сё:току-тайси «Сказание об основании святилища Сё:току» (*Дзё:гу: сё:току хо:о: тэйсэцу*), примеры из «Правил сложения песен» Фудзивара-но Хаманари (*Какё хё:сики*, 772), найденную только в 1924 г. в частной коллекции поэтическую антологию «Примечания к песням кото» (*Кинкафу*, 981) и другие второстепенные источники, такие как «Японские легенды о чудесах» (*Нихон рё:ики*, VIII или IX в.), цитаты из «Песен Кагура» (*Кагура-ута*)<sup>13</sup>, поэтический материал из «Дневника путешествия из Тоса» Ки-но Цураюки (*Тоса никки*, 935 г.) и некоторые песни из *Кокинсю*, а также песни *сайбара*<sup>14</sup> [Philippi 1968, p. x–xii].

При оценке архаичности этих источников нельзя отвергать допущение о наличии «осовременивающих» искажений текстов песен. Если поэтические иллюстрации из *Кодзики* и *Нихон сёки* в поэтике Фудзивара-но Хаманари можно квалифицировать как архаические из-за их неразвитой системы тропов, нерегулярной просодии, доминирования повествовательной составляющей и титульного времени создания произведений – VIII в., то другие источники более современны. Например, «Записи о храме Тодайдзи» (*Тодайдзи ё:року*) датируются XII в., а другие – не ранее IX–X вв.

<sup>12</sup> К этому предположению следует относиться сдержанно, поскольку в Азии существуют и другие примеры литературных систем, подобных китайской, в которых нет эпической устной поэтической традиции, характерной, например, для «примитивных» культур Центральной Азии. Это замечание необходимо для дальнейшего обсуждения в рамках общей теории литературы.

<sup>13</sup> Песня, сопровождающая ритуальный танец-действие, посвященный синтоистским божествам. Сам ритуал *кагура* имеет древнюю историю и берет начало из древних шаманских обрядов.

<sup>14</sup> Исполнялись при дворе в эпохи Нара и Хэйан под аккомпанемент традиционных музыкальных инструментов.

Однако даже самые многообещающие источники, которые могли бы дать материал для переосмысления японской архаики, такие как *Какё хё:сики* и партитурные тексты *Кинкафу*, содержат видимые следы китайского «модернизирующего» влияния. Фудзивара-но Хаманари цитирует стихотворные строки, чтобы продемонстрировать постулаты своей поэтики, иллюстрирует девять поэтических ошибок, узаконивая использование рифмы в поэзии *вака*, что является прямым калькированием китайских принципов стихосложения, что противоположно архаике. Сборник *Кинкафу* также не вписывается в хронологические рамки архаической поэзии, будучи достаточно «современным». Этот текст, согласно его внутренней датировке, был составлен в «четвертый год эры *Тэнгэн*, десятый месяц, двадцать первый день», то есть в 981 г. [Brannen 1968, p. 230] в *О:утадокоро* (Палате песен) в качестве придворного руководства по исполнению песен с инструментальным сопровождением. Во-первых, если мы принимаем аргументацию сторонников архаичности *Кинкафу*, необходимо признать, что эта антология содержит около десяти песен, не встречающихся в других источниках: песни могли быть заимствованы из неизвестных поэтических сборников, родственных тем, которые использовались при составлении *Манъё:сю:.* Во-вторых, музыкально-перформативная направленность *Кинкафу* подчеркивает единство стихов и музыки, типичное для примитивной (или) архаической поэзии. Что касается музыкальности *Кинкафу*, то есть исследования, которые указывают на то, что придворный ритуал исполнения песенной поэзии эстетически больше связан с китайской культурной традицией, чем с местной архаикой<sup>15</sup>.

Список Д. Филиппи мог бы быть всеохватывающим, если бы не стихи, записанные на деревянных табличках *моккан*, большинство из которых датируются серединой VII – серединой VIII в. Эти дощечки были широко распространены в официальном документообороте в тот период, когда использование бумаги для повседневных канцелярских нужд было слишком затратным. Первые *моккан* были найдены в 1920-х гг., а наиболее масштабные археологические находки сделаны в 1960-х, 1980-х и 1990-х годах. Американский японовед Дж. Пигготт одной из первых среди западных исследователей опубликовала обобщающе-описательное исследование этого феномена письменной культуры, однако она лишь упоминает, что *моккан* использовались в том числе и для упражнений в каллиграфии, и зачастую основой надписей служили стихотворные тексты [Piggott 1990, p. 463]. Д. Лурье также подробно не останавливается на поэтических текстах в корпусе *моккан* [Lurie 2011], что можно объяснить их ничтожным количеством (база данных *моккан*, созданная Национальным исследовательским институтом культурных ценностей Нара, содержит около 56000 табличек, классифицированных по нескольким категориям, и среди этих категорий поэтические тексты отсутствуют)<sup>16</sup>. Дж. Фридман разъясняет, что корпус *ута-моккан* содержит всего 39 наименований, большинство из которых являются повторением одного текста – так называемого стихотворения *Нанивадзу* или *Нанивадзу-но ута* [Frydman 2014, p. 17], цитируемого в предисловии Ки-но Цураюки в *Кокинсю:.* Все *ута-моккан*, упомянутые Фридманом, являются примерами поэзии *танка*, за исключением *Токуто садаэтэ-моккан* [Frydman 2014, p. 108], который, по-видимому, содержит фрагменты *нагаута*. Тем не менее, корпус *моккан* также не может стать основой для поисков следов архаической поэзии, дошедшей в форме *тё:ка*.

<sup>15</sup> Тацуми Масааки приводит многочисленные примеры того, как традиционные образы японской поэзии могут быть укоренены в китайской традиции: пример – буддийское сочинение (*Манъё:сю:.*, № 1594), которое исполнялась при императорском дворе [Tatsumi 2022]; есть и другие примеры того, как китайская придворная культура принесла в Японию практику исполнения песен, которые ошибочно можно считать исключительно наследием архаической поэтической культуры.

<sup>16</sup> *Мокканко нара бунка дзайкэнкю:дзо* [Mokkan collection. Nara National Research Institute for Cultural Properties]. (n.d.). Retrieved February 4, 2022, from <https://mokkanko.nabunken.go.jp> (дата обращения: 20.08.2023).



Обобщая наши рассуждения относительно перечисленных источников, дополним, что материал архаической «длинной песни» еще более ограничен: 46 песен в *Кодзики*, 48 в *Нихон сёки*, 2 в *Сёку нихонги*, 265 в *Манъё:сю*: и значительно меньше в антологии *Кокинсю*.

### Modernité «длинной песни»

Используя специфический термин *modernité*, который традиционно характеризует конкретный период западноевропейской истории второй половины XIX в., мы подчеркиваем, что на сопоставительной литературно-типологической шкале японские «длинные песни» настолько отстоят от архаики, насколько можно противопоставить европейский модерн классицизму. Разумеется, если охватывать весь литературный процесс, то ни о какой «современности» хэйанской поэзии, как и любой другой классической поэзии, нельзя вести и речи, однако она содержит видимые «модернизирующие» элементы, которые в целом делают возможным ее усвоение и современным читателем. В зависимости от наличия этого модернизирующего начала корпус «длинных песен» со всеми необходимыми и неизбежными упрощениями можно разделить на три неравные группы.

Первую из них мы назовем хроникальной «длинной песнью» по основному источнику, в котором ее можно встретить: это тексты первых мифо-исторических хроник. Именно эта группа *нагаута* наиболее полно соответствует критериям примитивизма М. Боура и содержит в себе параллелизм, являющийся общей чертой доклассической поэзии. Кониси Дзинъити доказал подлинность материала *Кодзики* и *Нихон сёки* [Konishi 1984], поэтому мы можем отбросить гипотезу о позднейших фальсификациях. За исключением формальных критериев, Кониси придерживается мнения Такэда Юкити, который утверждал, что архаическая песня сочинялась коллективно; была жизнерадостной и жизнеутверждающей; отражала красоту островной страны; была проявлением магической силы слов, будучи глубоко связанной с религиозными обрядами и ритуалами [Brannen 1968, p. 233]. Далее мы приведем некоторые поэтические иллюстрации и фрагментарно охарактеризуем аргументацию Кониси Дзинъити. На материале традиционных источников он демонстрирует, как поэзия прошла все пять стадий развития примитивной песни от бессмысленных звукоподражательных изолированных стихов, повторяющихся строк до сложной строфической организации.

Так, *Атимэ вадза* («Обряд переключки») из *Кагура-ута* является первой стадией развития песни по Боура.

Левая сторона: *Атимэ!*

*Ох, ох, ох, ох!*

Правая сторона: *Окэ.*

*Атимэ!*

*Ох, ох, ох, ох!*

Левая сторона: *Окэ.*

Вместе: *Ох, ох, ох!*

Правая сторона: *Окэ* [Konishi 1984, p. 87].

Поэтический диалог между божествам-прародителями Идзанами и Идзанаги (*Ана нияси / э отоко во / ана нияси / э отоме во*, «Поистине прекрасный юноша!», «Поистине прекрасная девушка»<sup>17</sup>) показывает, как повторение становится основным инструментом для ранней песни [Konishi 1984, p. 87]. Опуская различные примеры, перейдем к четвертой стадии (третья стадия по Боура представляет мало интереса для генезиса «длинной песни»), когда строфы соединяются в повествовательно-образное единство, что более важно для идентификации

<sup>17</sup> Русский перевод дается по [Кодзики 1993, с. 40].

архаических песен. 10-я песня в *Нихон сёки* является таким примером (*има ва ё / има ва ё / аасия-во / имадани мо / аго ё / имадани мо / аго ё*)<sup>18</sup>, она состоит из грубых воинских выкриков, уже несколько отличных от чистых междометий.

Будучи формально примитивными, такие песни уже отличаются от звукоподражания, что является шагом на пути литературно-эстетического «прогресса». Несмотря на то что *Има ва ё* приобретает некую стремящуюся к регулярному метру структуру, ее строки во многом денотативно бессмысленны, в то время как поэтическая организация текста основана даже не на истинном параллелизме образов и вторичном параллелизме просодии, а на прямом повторении строк. Эстетизированные образы отсутствуют, за исключением брутальности языка – если это можно трактовать как поэтический прием. Таким образом, текст иллюстрирует эволюцию примитивной песни, которая создает формальный инструментарий, необходимый для дальнейшего развития в поэзию: речь императора Дзимму, произнесенная для воодушевления его воинов, в основном является специфическим риторическим выделением.

В других сопоставимых хроникальных песнях поэтическое развивается в более сложных формах, например, в 7-й песне из *Кодзики* (*амэ нару я / ото-танабата-но / унагасэру / тамано ми сумару / ми сумару ни / ана-дама хая / ми тани фута ватарасу / адзисики / така-хиконэ-но / ками дзо я*, «О, жемчужина с отверстием, \ На нити жемчужин, \ На священной нити, \ Что надевает на шею \ Дева-ткачиха \ С небес, – \ Это он, \ Бог Адзисикитака \ Хиконэ-но нами, \ Что священные долины \ Пересекает по две!»)<sup>19</sup>. В этом тексте все специфические формальные черты архаики сохраняются в повторе (в виде псевдорифм<sup>20</sup>) как наследие более примитивных песен, основанных на непосредственном повторении строк<sup>21</sup>. Однако разнообразие поэтических выразительных средств резко возросло по сравнению с упомянутой 10-й песней в *Нихон сёки*, и в целом стихотворение приобретает каноническое чередование строк длиной в 5–7 мор.

В целом песни этой группы могут значительно различаться по доле в них архаики и примет нара-хэйанской *modernité*, содержа больше или меньше элементов звукоподражания, систему поэтических образов на протяжении всего текста, регулярную форму и соответствие поэтическим нормам; однако все они имеют связь с повествовательной эпической формой. Таким образом, весь поэтический материал «Песен из “Записей о деяниях древности”» (*Кодзики каё*.) или «Песен из “Анналов Японии”» (*Нихон сёки каё*.) – не самостоятельные поэтические тексты в их чистой эстетической функции, а всего лишь риторическое выделение чьей-либо речи. Во многих досовременных текстах различие между прямой речью и косвенной повествовательной специальным образом не маркируется; авторское повествование и реплики персонажей с трудом различаются и в эпических мифологических сводах. Тем не менее

<sup>18</sup> Японский текст цитируется по [Konishi 1984, p. 91]. См. также анализ этого текста у [Ермакова 1995, с. 40].

<sup>19</sup> Японский текст цитируется по [Chamberlain 1919], русский перевод – по [Кодзики 1993, с. 80].

<sup>20</sup> Японская фонетика не позволяет использовать рифму как отличительную черту поэтического текста. Однако китайская поэзия, на которую и ориентировались все поэты эпохи Нара, обладала богатой рифмовкой, сложным метрическим рисунком из-за наличия развитой системы тонов, возможностью использовать звукопись, которую и стремились имитировать японские авторы.

<sup>21</sup> Поскольку проблема наличия рифмы в японской поэзии довольно разработана, отметим лишь, что в связи с «длинной песней» этот вопрос более сложен. Как утверждает Фудзивара-но Хаманари, «в последнее время поэты продемонстрировали превосходство в стихосложении, но, похоже, они ничего не знают об использовании рифмы» [Rabinovich 1991, p. 527]. Были ли его слова связаны с тем, что более раннее использование рифмы страдало «поэтическими дефектами», или же Хаманари, ориентированный на китайскую поэзию, пытался приписать рифму японской поэзии в качестве нового эстетического критерия, так или иначе старые тексты сохраняют такие окончания ритмических групп, которые напоминают рифмы. Однако этот путь размышлений ведет к возможным доказательствам фальсификации всей японской доклассической поэзии.

хроникальные песни указывают на то, что они использовались для выделения прямой речи исторических персонажей (на японском языке), в то время как собственно историко-нарративный текст хроник был составлен на китайском; песенные вставки могут быть неким рудиментом эпических сводов, возможно, ставших материалом для хроник. Даже если такие тексты, как 7-я песня *Кодзики* и другие, более похожие на «длинные песни» Какиномото-но Хитомаро, а не на примитивную *Има ва ё*, были поздними подражательными фальсификациями составителей хроник, эти стихи построены на принципах повествовательной архаической традиции.

Вторая группа «длинных песен» теряет нарративный элемент речевыделения. Это не означает, что они отрицают какую-либо внутреннюю «сюжетную» динамику, будучи исключительно лирическими, но их поэтическая форма не ставит во главу угла функцию риторического выделения. Эти тексты не столь многочисленны и представлены первыми песнями в Книге первой *Манъё:сю:*, содержащей так называемые «песни легендарной эпохи», датируемые началом VIII в., и в Книге тринадцатой, содержащей анонимные и недатированные «длинные песни» [Lurie 2011, p. 269]. Хотя (также следуя предположению Д. Лурье о том, что логографическое письмо предшествует фонографическому) наиболее древними книгами в поэтической антологии являются все, за исключением Книг пятой, четырнадцатой, пятнадцатой, с семнадцатой по двадцатую, поэзия легендарного периода представлена в Книгах с первой по четвертую, девятой [Lurie 2011, p. 269]. Однако «длинные песни» второй группы можно найти в Книгах первой и тринадцатой.

В какой-то степени по форме выразительности эта поэзия сопоставима с более сложными образцами из мифо-хроникальных текстов, но менее эстетически развита по сравнению с авторской поэзией третьей группы. Примером таких «длинных песен» является первое стихотворение в *Манъё:сю:* – песнь, сочиненная императором Юряку («Ах, с корзинкой, корзинкой прелестной в руке / И с лопаткой, лопаткой прелестной в руке, / О дитя, что на этом холме собираешь траву, / Имя мне назови, дом узнать твой хочу! / Ведь страну Ямато, что боги узрели с небес, / Это я управляю и властвую я! / Это я здесь царю и подвластно мне всё, / Назови же мне дом свой и имя своё!») [Манъёсю 1971, Т. 1, с. 67].

Песня основана на повторах, параллелизме, псевдорифмах и существует в относительно деидеологизированном контексте (по сравнению с поэзией исторических сводов), будучи свободной от функции риторического выделения. Кроме того, текст очевидно отсылает к ритуально-сакральной роли ранней поэзии (в древности имя человека имело сакральную силу, и не могло быть названо незнакомому человеку).

Песни этой же категории можно найти далее в Книге первой (№2, 3, 5, 13, 16, 17, 25) до № 26, после чего в корпусе появляются стихи крупнейшего поэта эпохи Нара Какиномото-но Хитомаро. Все упомянутые *нагаута* основывают свою выразительность на истинном параллелизме. Например, в песне № 5, приписываемой принцу Икуса, образы природы следуют его причитаниями, взаимосвязаны с физическим и психическим состоянием лирического героя. В других перечисленных стихотворениях пейзаж также передает эмоции персонажа, но метонимии мы здесь не находим (если лирический герой и природа мыслятся единым целым, что является базисом архаического мировоззрения).

Другие примеры из *Манъё:сю:* имеют очевидные признаки более поздних «реставраций» архаического текста. Есть несколько песен, которые являются модифицированными версиями из *Кодзики* и *Нихон сёки*. Например, песня № 114 из *Нихон сёки каё:* была довольно значительно переработана как № 4323 из *Манъё:сю:*<sup>22</sup>:

<sup>22</sup> Японский текст цитируется по [Philippi 1968, p. 108, 218], русский перевод песни из *Манъё:сю:* – по [Манъёсю 1993, Т. 3, с. 273], из *Нихон сёки* – по [Нихон сёки 1997, Т. 1., с. 335].

<i>Нихон сёки</i>		<i>Манъё:сю:</i>	
<i>Мото-гото-ни</i>	Прекрасны цветы!	<i>Токи-доки-ни</i>	Осенью, зимой, весной и летом
<i>Хана ва сакэдомо</i>	Как люблю я эту сакуру,	<i>Хана ва сакэдомо</i>	Разные цветы цветут кругом,
<i>Нани то ка мо</i>	Так и тебя люблю.	<i>Нани сурэ со</i>	Но скажите, почему не расцветает
<i>Уцукуси имо га</i>	Жаль, что не мог я любить тебя раньше,	<i>Хаха тофу хана-но</i>	Тот цветок,
<i>Мата саки-дэ кону</i>	Любимая моя!	<i>Саки-дэ кодзу-кэму</i>	Что называют «мать»?

Хотя метрическая, а также синтаксическая организация остались неизменными, псевдорифмовка стала богаче (в трех ритмических группах в *Нихон сёки* вместо двух в *Манъё:сю:*), а разработка поэтической темы усложнилась. Аналогичный структурный сдвиг можно найти во всем корпусе «длинных песен» *Манъё:сю:*, даже в наиболее древних *нагаута*.

Во-первых, в «длинных песнях» самых архаических книг (в основном, Книги девятой) присутствуют многочисленные элементы поздней литературной редакции текста. Так, стихотворение № 1738 непривычно изящно в восхвалении красоты госпожи Тамана, хотя употребление устойчивых тропов «яшмовое копье» (*тамахоко*) и «лук из катальпы» (*адзуса юми*), как и многочисленные сравнения, можно интерпретировать как формулы по Пэрри–Лорду. № 1740, переложение легенды об Урасима Таро, содержит образ помахивания рукавом (что является устойчивым тропом более позднего периода и связано с распространением китайского танского костюма, который в Японии стал традиционной одеждой на долгие века) и буддийские реминисценции. Ту же модернизацию можно увидеть в «длинных песнях» Книги пятнадцатой, в которых архаическая элегия *банка* (№ 3625) заканчивается образом неразделенной постели, что более характерно для поздней любовной лирики. № 3811 из Книги шестнадцатой ведет речь о гадании на костях, что является следствием рецепции китайской ритуальной культуры.

Во-вторых, в тексте открывающих песен из Книги первой (даже если избежать такой субъективной оценки, как степень эстетизации) можно выявить более поздние элементы. В упомянутом стихотворении, приписываемом принцу Икуса (№ 5), есть сцена выжигания соли из морских водорослей (как в № 3627, датируемом VIII в.), а этот способ добычи соли стал известен в Японии позднее. Однако корпус Книги первой не является однородным. Даже если отвергнуть тот тезис, что она находилась под эстетическим влиянием Какиномото-но Хитомаро, мы находим там песни такого «примитивного» качества, как № 1 или № 25, соседствующие с более поздней авторской поэзией.

Индивидуальная неэпическая авторская поэзия, отличающаяся сложной образной системой, составляет третью группу *тё:ка* в *Манъё:сю:*. Она представлена творчеством знаменитых Какиномото-но Хитомаро и Ямабэ-но Акахито, а также Каса-но Канамура, Отомо-но Саканозэ, Тадзихи-но Касамаро и др. Здесь нужно отметить два факта. Во-первых, несмотря на усложнение поэтического языка, основным направлением поэзии Хитомаро были элегии (*банка*), чуждые «жизнерадостного духа» архаической поэзии. Во-вторых, если форма *тё:ка* вторгается в сферу, отличную от чистого лиризма, как в элегиях и любовной лирике Хитомаро или придворно-ритуальной поэзии (одах), то она мимикрирует под гражданскую поэзию, полную острой критики социальных проблем. «Диалог бедняков» (№ 892) Яманозэ-но Окура, по-видимому, является первым и последним прецедентом в этой ранней поэзии (этот жанр был



нетипичен для поэзии *вака*, а сюжет объясняется тем, что Окура был знаком с аналогичной гражданской поэзией Дун Си) [Долин 2022, с. 28].

Таким образом, выделение по меньшей мере трех слоев в корпусе архаической «длинной песни» демонстрирует, что, несмотря на архаическую силлабическую форму, *нагаута* отлично подходит для выделения особых повествовательных фрагментов в эпической мифологической «поэзии». В более поздних текстах возникают многочисленные элементы хэйанской *modernité*, которые приводят к дальнейшей модернизации *нагаута*, которая превращается в *тё:ка* в китайском чтении.

### Редукция в «длинной песне»

Мы попытались очертить схему «модернизации» *нагаута*. Хотя и представляется (особенно в отношении второго и третьего типа «длинных песен»), что они содержат немало «модернизирующих» элементов, сама форма *нагаута* более архаична и представляет переходную стадию между архаической и классической поэзией, существенно отличаясь от примитивной песни. Примитивная песня, которая не может быть сама по себе отнесена именно к поэзии, по многим причинам развивалась путем аккумуляции строк, эволюционируя от простого повтора к параллелизму образов и синтаксическому и ритмическому параллелизму. А развитие архаической поэзии, по-видимому, шло по противоположной траектории.

Нашим основным предположением является гипотеза о редукционистской природе «длинной песни». Ее генезис можно уместить в такой умозрительной схеме. Если брать во внимание гипотезу об аккумуляции строк М. Боура, некоторые «длинные песни» отличались от разговорной речи особой метрической организацией текста. Эпическая песня, содержащая в себе концентрированную функцию наррации, требовала формульной структуры, чтобы обеспечить функцию стабильной передачи социально значимого текста от одного рассказчика к другому через его сборку из готовых устойчивых семантических элементов, устных формул. В устно-формульной теории большие тексты запоминаются не как они есть, а как последовательность типичных готовых формул. И до стадии, когда по каким-либо причинам возникает эстетическое чувство, будь то появление избыточного прибавочного продукта (когда появилась сама возможность существования такой «непродуктивной» деятельности, как мифотворчество, а позднее и поэзии, удовлетворявшей эстетическую потребность) или эволюция примитивных анимистических верований в развитое язычество, в культуре уже имеется допоэтическая форма ритмически организованного текста, но без развитой системы неденотативной художественной выразительности. Однако, когда эстетическая потребность проникает в первобытные общества, открывая путь превращения фольклора в литературу, поэзия обособляется от музыкально-песенной культуры. Песенная культура является более древней (антропология утверждает, что голосовые связки неандертальца были способны производить музыкальные звуки), и просодические находки первобытной песни послужили основой для дальнейшего формально поэтического развития. Однако любая архаическая форма слишком длинна для эффективного устного сочинения без письменной фиксации. В бесписьменной культуре эффективное сочинение, (а не запоминание) длинных стихотворений с эстетической точки зрения невозможно по нескольким причинам. Во-первых, трудно сочинять стихи «в уме», а тем более редактировать их, сравнивая разные варианты. Во-вторых, более крупные формы требуют изощенного использования художественных образов во избежание текстуального хаоса, ведущего к хаосу восприятия и хаосу удовольствия; упорядочивания достичь невозможно без «методологической» помощи канона, который все еще формируется. В Японии длинные песенные эпические тексты должны были быть сведены к достаточно компактной и удобной форме (то же самое можно увидеть в рюкюской примитивной поэзии,

произведения которой обычно не длиннее 50 строк [Konishi 1984, p. 43]). «Длинные песни» хроник являются примерами такого вынужденного усечения эпической песни. Во-первых, они намного короче, чем *тё:ка* из авторской письменной поэзии *Манъё:сю:*. Во-вторых, коль скоро хроникальные песни в основном выполняют речевыделительную функцию, они кажутся фрагментами некоего эпического материала, который был использован в качестве повествовательной основы. Аналогично развивалась форма *танка*, перенесенная в канон не из повествовательного эпоса, а из повседневных лирических песен.

Поскольку корпус «длинных песен» ограничен, примеры такой поздней редукции редки, однако это предполагаемое превращение в поэзии *танка* может быть реконструировано по аналогии. Первым примером возможной редукции в меньших формах является упомянутая *Нанивадзу-ута*, найденная на табличках *моккан*, представленная в многочисленных версиях, одна из которых была идентифицирована как фрагмент «длинной песни» [Frydman 2014]. Л.М. Ермакова в исследовании мифологических истоков поэзии *вака* приводит крайне интересное наблюдение: № 3154 из *Манъё:сю:* (*танка*) аналогичен *сайбара* № 12 из «Собрания древних песен» (*Кодай кайо:сю:*) [Ермакова 1995, с. 145], но без повторов и восклицаний *хаяси-котоба*. Это свидетельствует о том, что поэтическая выразительность была достигнута за счет иных средств, характерных для более «современных» текстов.

Все эти довольно скудные свидетельства не могут служить аргументами, так как не доказывают гипотезу, а лишь в терминах статистики Байеса делают ее истинность более вероятной. Канонические тексты *Нанивадзу* в форме *танка* более распространены среди найденных *моккан*, а фрагмент возможной «длинной песни», содержащий *Нанивадзу-ута*, кажется статистическим выбросом и на данный момент не может быть объяснен. Редукция песни *сайбара* также может быть истолкована по-разному. Оба текста относятся к одной и той же исторической эпохе (форма *сайбара* в целом более современна, чем основной корпус поэзии *Манъё:сю:*), поэтому упомянутая *сайбара* может быть не только примером более поздней редукции, но и модификацией *танка* ради более удобной для песенного исполнения формы. Таким образом, дошедший до нас древний классический канон не дает достаточного материала для более основательной аргументации.

## Заключение

Целью статьи было продемонстрировать неоднозначную природу архаизма «длинной песни» *нагаута*, которая, однако, не была изолирована от литературного процесса в переходном архаическом обществе, хотя современные исследователи и характеризуют ее как тупиковую ветвь японской поэзии.

Во-первых, было необходимо прокомментировать скептическое отношение к самой возможности изучения архаического общества и его культуры, когда все существующие дискурсы были нераздельны. С развитием эстетического чувства, основанного на потребности в развлечении и получении эстетического удовольствия, был проложен путь к превращению архаической песни в поэзию, формально сложную и имеющую развитую образность.

Во-вторых, корпус архаической поэзии в тех источниках, которые доступны исследователям, недостаточен для оценки архаичности «длинной песни». Поэтому необходимо определить по крайней мере три слоя *нагаута* (исключая примитивную песнь): повествовательные фрагменты эпоса, выделяющие прямую речь в исторических хрониках, не повествовательную анонимную «длинную песню» и пик развития жанра в форме индивидуальной сложнообразной неэпической авторской «длинной песни». Если архаические элементы, которые позже превратились в устойчивые тропы, такие как *макуракотоба*, присутствуют во всех формах *нагаута*, то даже в текстах хроник можно найти элементы модернизации. Кроме того,

размышления о регулярности просодии, имитации рифмы как заключительной стадии развития примитивного повтора в форме рефрена через усложнение параллелизма указывают на то, что «длинная песня» могла быть довольно современной формой, которая развивалась под влиянием китаеязычной поэзии.

В-третьих, если процесс формирования примитивной песни посредством аккумуляции строк кажется приемлемым, то *нагаута* не могла быть сформирована таким образом. В статье была выдвинута гипотеза о ее редуccionистской природе. Она основана на метрически параллельно организованной формульности возможных эпосов, (существовавших вне специфической поэтической эстетизации), так как в бесписьменной литературной среде было невозможно достичь должной степени эстетизации и выразительности, пользуясь длинной эпической формой. Таким образом, эта форма сводится к приемлемому минимуму теста, которым поэт оперирует, не имея «методологической» помощи канона.

### БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Боронина И.А. Поэтика классического японского стиха (VIII—XIII вв.). Москва: Наука (ГРВЛ). 1978.
- Веселовский А.Н. Избранное: Историческая поэтика. Москва: Российская политическая энциклопедия. 2006.
- Долин А.А. Японская поэзия древности и раннего Средневековья. *Большая библиотека японской поэзии в переводах Александра Долина*. Т. 1. Японская классическая поэзия VI–XII вв. Москва: Наука – Восточная литература. 2022. С. 11–54.
- Дьяконова Е.М. Канон и комментарий. К вопросу истолкования классической японской поэзии // *Studia Litterarum*. 2020. Т. 5. №3. С. 104–127.
- Ермакова Л.М. Речи богов и песни людей: (Ритуально-мифологические истоки японской литературной эстетики). Москва: Восточная литература. 1995.
- Кодзики. Записи о деяниях древности: Свиток 1-й / пер., коммент. Е.М. Пинус. Санкт-Петербург: Шар. 1993.
- Лорд А.Б. Сказитель / пер. и комм. Ю.А. Клейнера и Г.А. Левинтона. Москва: Восточная литература. 1994.
- Маклакова Н.В. «Параллелизм» и «поэтическая функция» Р. Якобсона в теории повтора // *Известия Российского Государственного Педагогического Университета им. А.И. Герцена*. 2010. № 12. С. 143–153.
- Манъёсю («Собрание мириад листьев»): в 3-х томах. Т. 1 / пер. и коммент. А.Е. Глускиной. Москва: Главная редакция восточной литературы. 1971.
- Манъёсю («Собрание мириад листьев»): в 3-х томах. Т. 3 / пер. и коммент. А.Е. Глускиной. Москва: Главная редакция восточной литературы. 1993.
- Нихон сёки. Анналы Японии: в 2-х томах. Т. 1. / пер. и коммент. Л.М. Ермаковой и А.Н. Мещерякова. Санкт-Петербург: Гиперион. 1997.
- Якобсон Р. Новейшая российская поэзия: набросок первый. Подступы к Хлебникову. 192). [http://russianway.rhga.ru/upload/main/084\\_Yakobson.pdf](http://russianway.rhga.ru/upload/main/084_Yakobson.pdf). (дата обращения: 19.02.2023).

### REFERENCES

- Boronina, I.A. (1978). *Poetika klassicheskogo yaponskogo stikha* [Poetics of Japanese Classical Verses]. Moscow: Nauka. (In Russian).
- Dolin, A.A. (2022). Yaponskaya poeziya drevnosti i rannego Srednevekov'ya [Japanese Poetry of Antiquity and the Early Middle Ages]. In *Bol'shaya biblioteka yaponskoi poezii v perevodakh Aleksandra Dolina*

- [A Large Library of Japanese Poetry Translated by Alexander Dolin] (Vol. 1, pp. 11–54). Moscow: Nauka – Vostochnaya literatura. (In Russian).
- Dyakonova, E.M. (2020). Kanon i kommentarii. K voprosu istolkovaniya klassicheskoi yaponskoi poezii [Canon and Commentary. To the Interpretation of Japanese Classical Poetry]. *Studia Litterarum*, 5 (3), 104–127. (In Russian).
- Ermakova, L.M. (1995). *Rechi bogov i pesni lyudei: (Ritualno-mifologicheskiye istoki yaponskoi literaturnoi estetiki)* [Gods' Speech and People's Songs: (Ritual and Mythological Origins of Japanese Literary Aesthetics)]. Moscow: Vostochnaya Literatura. (In Russian).
- Ermakova, L.M., & Meshcheryakov, A.N. (Trans.). (1997). *Nihon shoki. Annaly Yaponii* [*Nihon Shoki. Annals of Japan*]. Vol. 1. Saint Petersburg: Giperion. (In Russian).
- Gluskina, A.E. (Trans. and comm.). (1971). *Man'yōshū* ("Sobranie miriad list'ev") [*Man'yōshū* (Collection of Ten Thousand Leaves)]. Vol. 1. Moscow: Glavnaya redaktsiya vostochnoi literatury. (In Russian).
- Gluskina, A.E. (Trans.) (1972). *Man'yōshū* ("Sobranie miriad list'ev").= [*Man'yōshū* (Collection of Ten Thousand Leaves)]. Vol. 3. Moscow: Glavnaya redaktsiya vostochnoi literatury. (In Russian).
- Maklakova, N.V. (2010). «Parallelizm» i «poeticheskaya funktsiya» R. Yakobsona v teorii povtora ["Parallelism" and "Poetic Function" by R. Jacobson in the Theory of Repetition]. *Izvestiya Rossiiskogo Gosudarstvennogo Pedagogicheskogo Universiteta im. A. I. Gertsena*, 120, 145–153. (In Russian).
- Pinus E.M. (Trans.). (1993). *Kojiki. Zapiski o deyaniiakh drevnosti*. [Kojiki. Scripts on Ancient Deeds]. Vol. 1. Saint Petersburg: Shar. (In Russian).
- Veselovsky, A.N. (2006). *Izbrannoye: Istoricheskaya poetika*. [Collected Studies: Historical Poetics]. Moscow: Rossiiskaya politicheskaya entsiklopediya. (In Russian).
- Yakobson, R. (n.d.). *Noveishaya rossiiskaya poeziya. Nabrosok pervyj. Podstupy k Khlebnikovu* [The Latest Russian Poetry. The First Sketch. Approaches to Khlebnikov]. Retrieved February 19, 2023, from [http://russianway.rhga.ru/upload/main/084\\_Yakobson.pdf](http://russianway.rhga.ru/upload/main/084_Yakobson.pdf) (In Russian).
- \* \* \*
- Aston, W.G. (1899). *A History of Japanese Literature*. London.
- Bing, P. (2008). *The Well-Read Muse: Present and Past in Callimachus and the Hellenistic Poets*. Gottingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Bowra, C. M. (1968). *Primitive Song*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- Brannen, N.S. (1968). The Kinkafu Collection of Ancient Japanese Songs. *Monumenta Nipponica*, 23(3/4), 229–273. <https://doi.org/10.2307/2383494>
- Chamberlain, B. H. (Trans.). (1919). *The Kojiki. sacred-texts.com*. Retrieved February 18, 2022, from <https://www.sacred-texts.com/shi/kj/kj038.htm>
- Foley, J.M. (2009). *The Theory of Oral Composition: History and Methodology*. Indiana University Press.
- Frydman, J. (2014). *Uta Mokkan: A History of Early Japanese Poetry Through Inscription*. Dissertation. Yale University.
- Isomae, J. (2000). Reappropriating the Japanese Myths: Motoori Norinaga and the Creation Myths of the Kojiki and Nihon Shoki. *Japanese Journal of Religious Studies*. <https://doi.org/10.18874/jjrs.27.1-2.2000.15-39>
- Kato, S. (1979). *A History of Japanese Literature: The First Thousand Years*. Tokyo, New York: Kodansha International.
- Konishi, J. (1984). *A History of Japanese Literature. Volume 1: The Archaic and Ancient Ages* (E. R. Miner, Ed.; A. Gatten, Trans.). Princeton University Press.
- Lurie, D. B. (2011). *Realms of Literacy: Early Japan and the History of Writing*. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press.
- Mokkanko nara bunka zaikenkyūjo [Mokkan collection. Nara National Research Institute for Cultural Properties]. (n.d.). Retrieved February 4, 2022, from <https://mokkanko.nabunken.go.jp> (In Japanese).



- Morrison, A.D. (2002). *The Narrator's Voice: Hellenistic Poetry and Archaic Narrative*. Doctoral dissertation. London: University of London.
- Ong, W. (1982). *Orality and Literacy*. London.
- Philippi, D.L. (Trans.). (1968). *This Wine of Peace, This Wine of Laughter; a Complete Anthology of Japan's Earliest Songs*. Mushinsha.
- Piggott, J.R. (1990). Mokkan. Wooden documents from the Nara period. *Monumenta Nipponica*, 45(4), 449–470. <https://doi.org/10.2307/2385379>
- Rabinovitch, J. (1991). Wasp Waists and Monkey Tails: A Study and Translation of Hamanari's Uta no Shiki (the Code of Poetry, 772), also known as Kakyō Hyōshiki (a Formulary for Verse Based on the Canons of Poetry). *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 51(2), 471. doi:10.2307/2719287
- Tatsumi, M. (n.d.). *Chuugokubungaku no shiten kara | manyōshū ni o ke ru joji oouta no keisei—chuugoku seinan shousuuminzoku no oouta to no kankei kara* [Study on how *Man'yōshū* was formed as a long epic, by comparison with a long epic created by the minority people in the China Southwest region]. Nara Prefecture Complex of Man'yo Culture. Retrieved February 5, 2022, from [http://www.manyo.jp/ancient/report/pdf/report3\\_18\\_jojitaika.pdf](http://www.manyo.jp/ancient/report/pdf/report3_18_jojitaika.pdf) (In Japanese).
- Theodore, D.B.W. (Ed.). (2001). *Sources of Japanese tradition. From Earliest times to 1600*. Columbia University Press.

---

Поступила в редакцию: 24.04.2023

Received: 24 April 2023

Принята к публикации: 11.07.2023

Accepted: 11 July 2023