

Стрелков А.М. В пещерах тибетских йогов // Восточная Коллекция. 2007. Осень.

Сухарева О.А. Ислам в Узбекистане. Ташкент, 1960.

Хьюбнер К. Истина мифа. М., 1996.

Чаттерджи С., Датта Д. Индийская философия. М., 1994.

Элиаде М. История веры и религиозных идей. М., 2002. Т. II.

Якубов Ю. Хазрати Бурхи Сармасти Вали (Святой Бурх Сармаст Вали) // Чахордах мазор (Четырнадцать мазаров). Душанбе, 2001.

А.Ю. Синицын

ТРИ МАСКИ ТРАДИЦИОННОГО ЯПОНСКОГО ТЕАТРА (ПРЕДСТАВЛЕННЫЕ В ЭКСПОЗИЦИИ ЗАЛА «ЯПОНИЯ») И ИХ СВЯЗЬ С АРХАИЧНЫМИ ФАЛЛИЧЕСКИМИ КУЛЬТУРАМИ

В экспозиции зала «Япония» в разделе «Театр» представлены деревянные маски, среди которых есть те, которые иллюстрируют популярных в японском фольклоре и народном театре персонажей: краснолицый длинноносый демон Тэнгу (№ 2072-311), женская маска Окамэ-сан (№ 2072-316) и маска Хётгоко (2072-315) — мужчина с выпученными глазами и вытянутыми в трубочку губами. Эти маски в составе обширной коллекции (свыше 400 предметов) были привезены из Японии и переданы в МАЭ в 1912 г. профессором Алексеем Ивановичем Ивановым (1877-1937), выдающимся петербургским востоковедом, заведующим отделом культурных стран Азии в 1908-1925 гг. Им же и была составлена краткая опись этой коллекции, получившей инвентарный номер 2072.

Что касается указанных масок, Иванов не уточнил, к какому именно театру они относятся ввиду краткости своих комментариев. На экспозиции они указываются как «маски театра Но», что не совсем соответствует истине. Дело в том, что маски Кагура — это все-таки массовые типовые ремесленные изделия, отражающие народную традицию и относительно простые в изготовлении. Настоящие же маски Но являют собой настоящие шедевры высокого художественного искусства, каждая в высшей степени «индивидуальна» и неповторима; они выполнены по особой технологии и имеют ряд характерных признаков. К сожалению, в собрании МАЭ подобных масок нет. Принадлежность указанных трех масок к аксессуарам театра Но была решительно опровергнута группой специалистов-театроведов в 2003 г., членов делегации префектуры Хиросима, от имени главы которой музею были подарены современные маска и костюм театра Кагура. В числе подарков от делегации были и книги таких известных исследователей театральной традиции Кагура, как «Исследование традиции Кагура западной Японии» Исицука Сонсюн и фотоальбом «Мир мифа: Кагура-Гёсэй» Ватабэ Юкити. В последнем можно найти точные аналоги масок, представленных

на японской экспозиции МАЭ, на что членами делегации и было обращено наше внимание.

Следует отметить, что древняя традиция Кагура не есть нечто единое; она имеет много локальных вариантов и к тому же представляет собой не только и не столько профессиональный театр, сколько множество разновидностей ритуальных танцевальных форм (включая и т.н. «деревенских» пляски), исполняемых во время местных праздников *мацури* как форма поклонения божествам-ками и отражающих в том или ином ракурсе синтоистские мифы. Впоследствии многие эти танцы, равно как и характеризуемые ими персонажи, после определенного видоизменения были «востребованы» в средневековом театре Саругаку, трансформировавшемся из жреческих танцев в театр бродячих актеров-профессионалов и ставшем затем основой комического театра Кёгэн. Из Кёгэн после дальнейшей трансформации (в дзэнском ключе) эти персонажи «просочились» и в театр Но.

Ниже пойдет речь уже не о самих масках, а об отражаемых ими персонажах и их связях с архаичными фаллическими культами, которые зародились гораздо раньше, чем сам японский синтоизм, и стали его неотъемлемой составляющей. Несмотря на то, что в период Мэйдзи (1868-1912) правительство Японии целенаправленно боролось с наиболее «зримыми» проявлениями фаллических культов жесткими запретительными методами, огромное количество фаллических артефактов до сих пор продолжает «украшать» японский культурный ландшафт; разнообразные фестивали *мацури*, связанные с поклонением фаллическим формам, впечатляют масштабностью использования таких «форм» в качестве массового аксессуара даже в XXI в.

Самые ранние артефакты, характеризующие эти культы, представляют собой стилизованные изображения мужских и женских детородных органов, так называемые *иваибо*, или *сэкибо* («каменные песты»), и *сэкидзара*, или *ису* («каменные ступы»), и датируются периодом Средний Дзёмон (примерно III тыс. до н.э.) [Киддер 2003: 76, 89]. Некоторые древние погребения этой эпохи также маркированы каменными фаллоидными столбиками.

В настоящее время культовые изображения мужских и женских гениталий довольно часто встречаются в синтоистских святилищах — они почитаются как одна из многочисленных разновидностей *синтай* — «тела божества» во время его нисхождения к людям. Наиболее часто такие изображения — это символы божеств плодородия, в разных районах Японии являющихся под разными именами, но чаще всего — под собирательным именем Досодзин.

Этим божествам посвящено множество локальных *мацури*, во время которых используются фаллоидные жезлы или песты; существует свыше десятка их локальных названий. Один из способов использования этих жезлов — ритуальное «избиение» молодых женщин и девушек, что, с одной стороны, благотворно сказывается на будущем урожае, с другой — помогает «избиваемым» в самое ближайшее время выгодно выйти замуж и родить много здо-

ровых детей. Такие действия называются в разных местах по-разному: *ёмэ-татаки* («избиение девушек»), *охарамэ-одори* (танец «охарамэ» — от гл. *хараму* — «быть беременной»), *харамэ-сэкку* — «праздник зачатия» [Сакаи Усаку 1958: 45-47].

Традиционные деревянные куклы *кокэси*, в настоящее время воспринимающиеся исключительно как сувенирная продукция, сохраняют фаллоидный контур, хотя в значительной степени утрачена их связь с древними магическими ритуалами, восходящими к представлениям о сакральном участии в зарождении человеческой жизни.

Самый известный праздник, связанный с поклонением детородным органам, — это *Химэ-но мия хонэн мацури* — «Праздник богиня урожайного года», ежегодно проводящийся 15 марта в городе Инуяма (префектура Айти) при святилище Огата. Во время этого праздника выносятся паланкин *микоси* с гигантским деревянным фаллосом. Также выкатывается повозка с конструкцией, имитирующей женский детородный орган. Она то открывается, то закрывается, и сидящая внутри красавица бросает в толпу рисовые лепешки [Маркарьян, Молодякова 1990: 88].

Функция деторождения рассматривалась как одна из важнейших «божественных» обязанностей. Свод синтоистских мифов, Кодзики, неоднократно возвращается к этой теме, выделяет несколько десятков божественных супружеских пар и иногда довольно подробно описывает, как именно они создавали своих детей (нередко — довольно экзотическими способами, с использованием широкого инвентаря подручных средств, как то: копье, гребень, меч, яшмовое ожерелье, зеркало и др.). Первые шесть пар небесных богов являлись, похоже, только для того, чтобы произвести потомство. Четой седьмого поколения небесных богов, Идзанаги и Идзанами, были в буквальном смысле рождены Японские острова. Сложилась и целая традиция изображения различных персонажей синтоистского пантеона, служащая в ряде случаев существенным дополнением к мифологическому тексту; при этом детородные функции некоторые из *ками* иногда подчеркиваются или даже гиперболизируются в их иконографии. Такие изображения есть и в собрании МАЭ РАН.

Одним из наиболее распространенных «фаллических» божеств считается, как уже упоминалось, Досодзин, который имеет и целый ряд других имен, в частности, Кунадо-но ками, «божество места, куда нет доступа» (он же Фунадо-но ками, Тигаэси-но-оомиками, Саяримасуёмидо-но оомиками). Последний появился из каменного жезла бога Идзанаги, которым тот запечатал вход в подземный мир, откуда стремилась вырваться его бывшая супруга Идзанаги, превратившаяся в божество смерти с подвластным ей сонмом демонов бездны. Следует отметить, что Идзанаги использовал множество магических предметов, чтобы остановить демонов, включая три персика. Что касается каменного жезла, то он имеет явно фаллоидную форму, соответствующую древним сэкибо и ставшую символом бога Кунадо. Следует обратить внимание и на тот мотив, что фаллос воспринимается как

магическое средство, обращающее вспять «темные силы» [Ксенофонта 1981: 75; Aston 1905: 93-94; Кодзики 2000: 76]. Примечательно, что многие черты Кунадо имеют параллели с популярнейшим в Японии божеством Фукурокудзю, одним из семи богов счастья, что восходят к образу китайского бога долголетия и бессмертия, Шоу Сину, воплощению «Южной звезды долголетия» с характерными атрибутами: посохом (он же жезл), плодом персика (символ бессмертия) и фаллоидной «шишкой мудрости» на лбу. Эта «шишка мудрости» очень напоминает так называемые «каменные шапки» эпохи Дзёмон, имевшие откровенно фаллический характер и надевавшиеся на лоб покойного во время погребального обряда [Киддер 2003: 89]. Похоже, что со временем эти «каменные шапки» превратились в маленькие налобные шапочки *токин*, которые носили и до сих пор носят монахи *ямабуси*, адепты древнего синкретического учения *сюэндо*.

Примечательно, что облик ямабуси имеет и другое важнейшее фаллическое божество, а именно Саруда-бико-но kami (буквально — «бог — юноша обезьяньего поля», его также называют и Досодзин), чьи функции во многом перекликаются с функциями Кунадо, в том числе в сфере покровительства странникам и защиты дорог от демонов. Связь фаллического божества с полем, дорогами и обезьянами не случайна: дороги суть межи между полями; пересечение двух «дорог» образует четыре «поля» и символизирует пять направлений, включая важнейшее — центр. Обезьяна, существо энергичное и весьма похотливое, в Японии считается благожелательным символом. В некоторых районах Японии начало работ по посадке риса обозначалось выражением «пришла обезьяна сажать рис» [Сакаи Усаку 1958: 94-95].

Не случайно, что «обезьяний бог» Саруда-бико считался защитником полей от всяческих сельскохозяйственных напастей. С ним связан и древний японский символ, три обезьянки, одна из которых зажимает уши, вторая — глаза, третья — рот (т.е. важнейшие отверстия в голове), согласно древней синтоистской традиции, защищают восемь направлений, «восемь небесных перекрестков» (представляется, что еще одна, четвертая обезьянка, «защищающая» последние два отверстия, была «потеряна» в ходе исторического развития). Кстати, «перекресток дорог», яп. *тимата*, является омонимом словосочетания *ти-мата*, т.е. «промежность земли». Поэтому не удивительно, что в самый центр этой «промежности» помещается изображение фаллоса, символа Саруда-бико [Casal 1949: 41-21].

Саруда-бико иногда ассоциируется и с другим важнейшим синтоистским божеством, Оокунинуси-но микото, потомком великого бога Сусаноо-но микото, мятежного, но родного брата богини Аматэрасу-но оомиками. Символами Оокунинуси являются фаллоидный столб, пест, огниво (палка для получения огня путем сверления), а также обезьяна. В сфере его «компетенции» находится, в частности, и защита от недугов [Ibid: 8-9].

Представляется, что оба эти божества восходят к одному и тому же древнему синтоистскому персонажу, а разделились они из-за локальных раз-

ночтений мифа и обилия имен, сопутствующих любому сколь-нибудь значимому *ками*. Согласно Кодзики, Оокунинуси правил Страной тростниковых равнин, а потом [почти] добровольно передал ее Ниниги-но микото, внуку Аматэрасу-но оомиками, которого та «командировала» управлять землей и от которого произошла династия японских императоров. В Кодзики имеются смутные намеки, что «передача властных полномочий» прошла не так уж гладко и что «бог восьми небесных перекрестков», т.е. Саруда-бико, не пускал Ниниги и его свиту. Для его усмирения была отправлена богиня Амэ-но Удзумэ (о ней речь пойдет ниже); увидев противника, она ринулась в бой, обнажив грудь, но Саруда-бико, очарованный ее прелестями, предпочел не драться, а жениться на ней, и после этого стал служить Ниниги в качестве проводника. В Кодзики также упоминается, что, исполняя задание своей жены, Саруда-бико вышел в море, чтобы заставить морских обитателей присягнуть на верность Ниниги-но микото, но был утащен на дно гигантской раковиной [Кодзики 2000: 154-159]. Заметим, что раковина в японской традиции прочно ассоциируется с женскими детородными органами. От брака Саруда-бико и Удзумэ произошел древний аристократический и жреческий род Сарумэ-но кими. Кроме того, *сарумэ* называли дворцовых жриц, исполнявших ритуальный танец с элементами трансовых действий, в т.ч. демонстрации интимных частей тела. Считается, что от этих плясок и произошло сценическое искусство *саругаку*, разновидность Кагура, развившееся со временем в комический театр Кёгэн.

В иконографии Синто Саруда-бико изображается как могучий мужчина — и не юноша, а скорее старец, облаченный в одеяние монаха *ямабуси*, с упоминавшейся шапочкой *токин* на лбу; в руке он держит волшебный веер из перьев, которым постоянно обмахивается, ибо от тела его исходит огненный жар. У него красное лицо и длинный мясистый нос откровенно фаллоидной формы. Саруда-бико называют также Великим тэнгу (*Дайтэнгу*), повелителем лесных демонов *тэнгу*. В этой ипостаси (*ямабуси-тэнгу*) он выполняет функции инициатического божества (похищение детей, обучение молодых самураев боевым искусствам). В собрании МАЭ есть картина на фарфоре (№ 2932-22), изображающая Дай-тэнгу, посвящающего юного самурая Усивака-мару (будущего Минамото Ёсицунэ, сокрушителя могущественного военного дома Тайра) в тайны древнего свитка военной магии.

Маски, аналогичные № 2072-311, используются в театре Кагура и для образа Тэнгу, и для образа Саруда-бико — все зависит от того, как именно называется исполняемый танец. Что касается маски Хёттако — персонажа, раздувающего огонь, — то, как представляется, он отражает еще одну ипостась Саруда-бико, а именно божества огня и домашнего очага. Полное имя Хёттако — Хи-отоко, «огненный муж»; так обращались к божеству очага Камадо-но kami (как след табуации названия божества «главным» именем), его также почитали в виде фаллоса. Так, в коллекции 2072 есть маленький деревянный киот бога очага, в котором раньше находился деревянный фаллос, к сожалению, утраченный. Примечательно, что существуют

многочисленные примеры того, что бог плодородия и бог огня и очага суть один и тот же персонаж. Так, во многих японских деревнях в день, когда поклонялись Камадо-но ками, поклонялись и божествам полей — а именно осенью, когда урожай был собран; лучшие свежесрезанные колосья риса клали у очага в качестве подношения; в этот день молодые люди обвязывали голову белыми платками и отправлялись в ближайшие «веселые дома» [Сакаи Усаку 1958: 246-251].

Камадо-но ками почитается вместе со своей супругой, богиней рек, Кава-но гами, что заставляет вспомнить о параллели с Саруда-бико, утащенным в воду «раковиной». Раньше во многих японских деревнях изображения обоих божеств подвешивались в доме к центральной колонне или около домашнего алтаря *камидана*. В настоящее время их вытеснили популярные сувениры-амулетки в виде Хёттако и его жены Окамэ-сан, изображаемой то как пышная молодка, то как полная и очень довольная жизнью пожилая дама, называемая также Отафуку. В описи коллекции 2072 маска Окамэ-сан (№ 2072-316) названа собирателем «Vulva», а маска Хёттако (Хи-оттоко) — «Fallis» [Опись № 2072. С. 14].

Окамэ-сан — это «бытовое» имя славной богини Амэ-но Удзумэ. Ее имя можно перевести как Небесная (*амэ-но*) Женщина (*мэ*) — Ступа (*удзу* или *усу*) [Пинус 2000: 383-384; Casal 1950]. Она прославилась тем, что сумела выманить из «небесного грота» затворившуюся там солнечную богиню Амаэруса-но оомиками, оскорбленную ее братом Сусаноо-но микото, чем спала мир от холода и голода. «Выманивание» было осуществлено тем, что Амэ-но Удзумэ, напившись вина, обнажилась и стала танцевать на пустом чане, исполняя непристойные движения, отчего все боги хохотали. Некоторые японские авторы предпочитают говорить о шаманской трансовой пляске, неотъемлемая часть которой — срывание одежд и обнажение. По этому поводу В.М. Мендрин во II томе своей фундаментальной работы «История сигуната в Японии (Нихон гайси)» писал так: «И в последующие времена вся соль плясок, исполнявшихся перед императорами, состояла в некоторых случаях именно в реализации этого порнологического элемента, <...> например, исполнители пляски поднимали до пояса свои одежды и, выставив напоказ половые органы, совершали разные телодвижения; это было забавно, и император “много смеялся”. С течением времени порнологический элемент стал понемногу ступшеваться в Кагура, и теперь он почти неощутим, <...> но тем не менее он лежит в основе Кагура. Предание освятило Кагура, эту забаву богов; она стала священной, религиозной пляской с забытым первоначальным значением, но идеология ее именно такова» [Мендрин 1999: 363].

Итак, древние фаллические боги, представленные этими тремя масками, олицетворявшими архаичные культы плодородия с оргаистическими формами их отправления, в настоящее время почти утратили свои «коитальные» функции и превратились в довольно невинные благопожелательные амулеты.

Библиография

- Киддер Дж. Э. Япония до буддизма. Острова, заселенные богами. М., 2003.
- Кодзики. Записи о деяниях древности / Перевод и комментарии Е.М. Пинус. СПб., 2000.
- Ксенофонтowa P.A. Фольклорно-культовые образцы японской гончарной продукции начала XX в. // Материальная культура и мифология. Сб. МАЭ. Л, 1981.
- Маркьян С.Б., Молодякова Э.В. Праздники Японии. М., 1990.
- Мендрин В.М. История сёгуната в Японии (Нихон гайси). М.; СПб, 1999. Т. 2.
- Пинус Е.М. Словарь имен богов и топонимов // Кодзики. Записи о деяниях древности. СПб., 2000.
- Сакаи Усаку. Инэ-но мацури (Поклонение рису). Токио, 1958.
- Aston W.G. Shinto (The Way of the Gods). N.Y., 1905.
- Casal U.A. Inari-sama. The Japanese rice-deity and other crop-divinities // Ethnos. 1949. Vol. 14.
- Casal U.A. Ramblings in Chinese and Japanese Lore (Otafuku) // Ethnos. 1959. Vol. XV, № 1-2.

Е.С. Соболева

ГОА: ЕВРАЗИЙСКОЕ ПРОСТРАНСТВО КУЛЬТУРЫ

В последние годы осуществлено несколько международных проектов, имевших целью выявить и зафиксировать этнокультурную специфику Гоа — бывшей португальской колонии на западном побережье Индостана. Благодаря своей красоте и уникальной истории эта полоска суши длиной 100 км и шириной 40 км между Аравийским морем и цепью невысоких гор Западные Гаты привлекает массу туристов. И индийцам, и иностранцам интересен феномен Гоа, где цивилизации Востока и Запада вырабатывали модели взаимопонимания. Почти 450 лет Гоа был центром Португальского Государства Индия, охватывавшего огромные пространства от восточно-африканского побережья до Дальнего Востока. В XVII в. этот процветающий город называли «Золотым Гоа», «Лиссабоном Востока», «Восточным Римом».

Свой вклад в гоанскую культуру внесли самые разные народы. В древности Гомантака (Гоа) входила в состав индусских государств Хойсала и Виджаянагар, позднее — в Биджапурский султанат. Португальское присутствие в Индии фактически начинается со второго взятия Гоа Афонсу ди Албукерки 25 ноября 1510 г., хотя впервые португальский флот под командованием Васко да Гамы прибыл в порт Калкут на Малабарском побережье 20 мая 1498 г. Гоа — остров в дельте р. Мандови, расположенный достаточно далеко от воинственных княжеств Малабарского побережья, но относительно близко от центров торговли пряностями на западном побере-