

File ID uvapub:164846
Filename Xajku in Russische poezie
Version final

SOURCE (OR PART OF THE FOLLOWING SOURCE):

Type book chapter
Title V mire etom vse - kak kolence bambuka: japonskoe chajku v sovremennoj
 russkoj poezii
Author(s) A. Peeters-Podgaevskaja, S. Verhees
Faculty FGw: Amsterdam Center for Language and Communication (ACLC)
Year 2014

FULL BIBLIOGRAPHIC DETAILS:

<http://hdl.handle.net/11245/1.416973>

Copyright

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content licence (like Creative Commons).

В МИРЕ ЭТОМ ВСЁ – КАК КОЛЕНЦЕ БАМБУКА: ЯПОНСКОЕ ХАЙКУ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Алла Пеетерс-Подгаевская, Самира Ферхейс

Обращение к японской поэзии в России в конце XIX – начале XX вв. было проявлением общеевропейского *японизма*, увлечения восточной эстетикой и философией, а также модой на японскую экзотику. Вспомним описание квартиры Софьи Павловны Лихутиной в *Петербурге* Андрея Белого: “На стенах японские веера, кружева, подвесочки, банты, а на лампах: атласные абажуры развевали атласные и бумажные крылья, будто бабочки тропических стран...”.

В этом ключе и надо рассматривать первые переводы классической японской поэзии на европейские языки. Слабое знание японской национальной культуры, лишь поверхностное представление об особенностях японской поэтической эстетики, а также наличие совершенно иной стихотворной традиции (с ее изощренной рифмой, сложной композицией, богатством размеров и самых разнообразных тропов) приводили к тому, что поэты-переводчики, принимая строгую аскетичность японской поэтической миниатюры за бедность образов и метрической схемы, всяческим образом старались “оживить” их.

В России первые переводы японской поэзии минимализма принадлежали В. Брюсову и К. Бальмонту, виднейшим представителям русского символизма. Однако с самого начала переводные стилизации этих и других авторов содержали две главные особенности, которые сохраняются и в наши дни. При всей своей импрессионистичности, сближающей их с японской оригинальной поэзией, “символистские” переводы оставались по-европейски рационалистичными: из всякого наблюдения-наброска делался вывод и каким-то образом соотносился с лирическим героем, присутствие которого абсолютно чуждо восточному созерцанию мира (см. Орлицкий 1998). Другой особенностью русских стилизаций, рифмованных и нерифмованных, являлось сохра-

нение силлабо-тонического стиха, более привычного для русского читателя-современника, нежели соблюдение принципа силлабики, т.е. наличия определенного количества слогов в строке, являющегося важнейшей формальной особенностью японской поэзии. Интересно, что Брюсов, чувствуя “эстетическую значимость для японцев самого внешнего вида их каллиграфически начертанных стихотворений”, пытался передать это типографским способом: нечетные строки печатались с двойным отступом от левого края (см. об этом подробнее в Орлицкий (1998); Долин (2010а)).

В статье ‘О принципах перевода классической поэзии танка’ А. Долин, давая полный обзор переводчиков и направлений перевода восточной классической миниатюры в России в XX в., выделяет две характерные тенденции. С одной стороны, понимание глубинной сути эстетики японской поэзии, строгости и конкретности ее образов и сжатости формы, но элементарное неумение писать стихи. А с другой стороны, умение рифмовать, но полное непонимание внутренней гармонии, составляющей основу поэтики танка и хайку.¹ И в том, и в другом случае это порождало курьезные нелепицы, которые не только не убеждали читателя в совершенстве японского стиха, но вызывали прежде всего недоумение и разочарование (Долин 2010а).

Иллюстрируя первую тенденцию, Долин в той же статье разбирает перевод одного танка из знаменитого сборника *Кокинвакасю*, сделанный известным японоведом первой половины XX в. Н.И. Конрадом. Будучи прекрасным знатоком японского языка и культуры, заложившим основы японоведения в России, Конрад, к сожалению, не был поэтом, что и отражает его перевод, который напоминает скорее неумелый подстрочник, чем поэтическое произведение:

- (1) В мире этом все –
 Как коленце бамбука,
 Много дел и слов...
 На коленцах – соловей!
 В деле, слове – горечь, плач!

И хотя Конрад дает к переводу пояснение, отражающее глубокое знание японского языка и культуры, стихотворение от этого, к сожалению, не выигрывает.²

Другая тенденция представлена творчеством японоведа А.Н. Глускиной, стиль которой, несмотря на некоторые удачные переводы и стремление передать точный смысл и образы оригинала, отличается предельной упрощенностью и русификацией уникальной поэтической природы вака (Орлицкий 1998).³ Так, например, 2 более напоминает салонную поэзию начала XX в., чем строгое танка:

- (2) Ах, вишня та осталась без цветов!
 Цветы прекрасные у ней уже опали
 Все без следа...
 Для нежных лепестков
 Жить слишком сложно в мире горя и печали!⁴

Не вдаваясь далее в разбор проблематики перевода японской классической миниатюры на русский язык, отметим, что на протяжении всего XX в. поэты и переводчики пытались подобрать ключ к пониманию и выработать принципы перевода столь сложных канонических жанров, как хайку и танка.⁵ Однако процесс этот еще не завершен, что объясняется многими причинами как культурного, эстетического, так и собственно языкового характера. Остановимся на наиболее значимых из них.

Своеобразие японской поэтической эстетики и особенности японского языка

В основе японской поэзии минимализма, среди прочих, лежат такие категории классической восточной эстетики, как *ваби*, *саби* и *югэн*, не поддающиеся сжато описанию и не соотносимые с категориями европейской эстетики. Первая из них, *ваби*, используется для определения жизни, свободной от материальных тягот, направленной на постижение тайн реальности бытия и поиска гармонии.⁶ Понятие *саби* содержит в себе буддистское представление об изменчивости и непостоянстве жизни, очаровании тленности и смерти, сопровождаемом одиночеством. *Югэн* означает проникновение в сокровенную сущность объекта. Таким образом, эти понятия в совокупности описывают

интуитивное понимание преходящей красоты физического мира, которая является отражением необратимого течения жизни в мире духовном. Это труднооценимая красота, которая живёт в простых, несовершенных и даже разрушающихся предметах; эстетическая чувствительность, которая находит печальную красоту в недолговечности всех вещей.⁷

В поэзии же понятие ваби соотносимо с романтикой бедности и простоты (например, счастье жить затворником в отдаленной хижине, у которой протекает тростниковая крыша), а саби – с одиночеством, которое приносит наслаждение, с романтикой заброшенных мест и старых вещей. Типичным примером ваби-саби может явиться хайку знаменитого поэта XVII в. Мацуо Басё в переводе Брюсова:

- (3) О, дремотный пруд,
прыгают лягушки вглубь,
слышен всплеск воды.

которое рисует нам заброшенный пруд и одинокого странника, наслаждающегося тишиной, нарушаемой лишь всплеском воды.

Как видно из приведенного выше примера, в основе хайку, как жанра, заключены поэтика созерцательного лаконизма, прямое обращение к миру природы и демонстративный отказ от рационалистической логики (Орлицкий 1998). Поэт-хайдзин должен, пристально вглядываясь в окружающий его мир, увидеть

тот конкретный предмет, то единичное явление, которое станет центральным в его стихотворении, причем не просто увидеть, а подметить нечто необычное, новое в его обыкновенности, уловить элемент вечности, всеединства в определенности сиюминутного облика. (Соколова-Делюсина 1999)

Увидев некий предмет или явление в необычном для них ракурсе или сопоставив две вещи, обычно несопоставимые, поэт испытывает мощный творческий импульс, в результате которого и рождается хайку (Соколова-Делюсина 1999). Это так называемый *haiku moment*: “[...] that moment of absolute intensity when the poet’s grasp of his intuition is complete, so that the image lives its own life” (Yasuda 1957: xix). Таким образом, хайку – это не описание эмоции, а ее выражение, не разжевывание физического переживания путем различных

сравнений, а точный намек, помогающий установить связь между внешним, всегда конкретным, миром объектов и миром чувств и эмоций человека. Воздействие хайку на читателя строится на эффекте недостроенного моста: чувство не названо, есть только образ, и построение связи совершается исключительно в сознании читателя (Андреев 1999). Читатель вообще играет важную роль в японской поэзии минимализма: “только при его активном движении навстречу автору хайку обретает смысл” (Соколова-Делюсина 2003).

Понимание японской поэзии не возможно без знания сезонных слов, *киго*, обозначающих объекты или явления реального мира и соотносящихся с различными временами года. Так, например, лягушка из выше приведенного стихотворения Басё символизирует весну. Набор *киго* постоянно пополняется и “модернизируется”. Как отмечает Соколова-Делюсина (2003), в современных списках можно встретить такие *киго*, как *лимонад* (лето) или *коньки* (зима). Некоторые *киго* очевидны, иные нет. Но даже зная, что означают сезонные слова и с чем они соотносятся, переводчик и его читатель зачастую лишены знания более широкого и довольно своеобразного культурного контекста, который помогает вызвать единственно точное одномоментное восприятие художественного текста. В том же хайку Басё лягушка не только символизирует весну, но и намекает на весенний сад, буддистский храм (возле которого, как правило, всегда находится пруд) и одинокого монаха, погруженного в созерцание природы (Андреев 1999). Таким образом, у японского читателя сразу возникает определенное ощущение созерцательной отрешенности, просветленного одиночества, которые для человека, не знакомого со всем богатством культурного контекста, остаются за семью печатями. И лягушка тогда остается всего лишь лягушкой, далеко не столь поэтичной в других культурах. Не вдаваясь далее в анализ того, как влияет знание культурного контекста на качество перевода, и универсальность данной проблемы, отметим, что именно в японской поэзии малого жанра она проявляется с особой остротой, поскольку сжатость и компактность формы не оставляют места для разъяснения замысла поэта. И если переводчик сам не до конца понимает, о чем идет речь в оригинале, то для читателя, мало знакомого с японской традицией, смысл образов хайку еще более затемнен, и эффект переживания как

следствие соположения образов и возникающих при этом новых смыслов, может просто не возникнуть, а само трехстишие покажется нарочитым, бессмысленным или даже смехотворным.

Важной формальной особенностью хайку является ограничение количества слогов, сведенное к 17 морам,⁸ и деление их на 5–7–5. Это, однако, не означает, что все без исключения хайку содержат данную схему. Отклонения встречаются уже в поэзии Басё, но они не часты. Ограничение 17 морями некоторые исследователи объясняют тем, что хайку, представляя собой лирический экспромт, слагались и читались на едином дыхании: “[...] the length of the line for a haiku thought must have the same length as the duration of the single event of ‘ah-ness’, which is a breath’s length [...]” (Yasuda 1957: 30). Не исключено, что типичное соотношение мор-слогов 5–7–5 связано с ограниченными возможностями фонемных сочетаний и средней длиной слова в японском языке. В переводе эту схему традиционно передают тремя строками, поэтому хайку и называют трехстишем, хотя в самом японском языке хайку записывают в одну строку.

Как правило, но отнюдь не всегда, первые пять мор представляют собой назывное предложение, задающее пространственный или временной ориентир. От последующего текста оно отделяется *киреджи* (‘режущее слово’), как бы разрезающим хайку на две части.⁹ Киреджи может стоять и в конце второй синтагмы, но главное – режущее слово маркирует смысловую цезуру, момент-размышление (*thought pause*), за которым следует конкретный образ-намек, порождающий ассоциацию-ощущение (ср. Yasuda (1957: 58)). Например:

(4) a meigetsu ya tatami-no ue-ni matsu-no kage
(Takarai Kikaku),¹⁰

где киреджи *ya* в значении ‘о!’, ‘смотри!’, ‘увидь!’, ‘взгляни!’ отделяет первую синтагму-экспозицию с пространственно-временным ориентиром от конкретного наблюдения последующих синтагм. Сравните перевод, в котором точка, как знак препинания, выполняет ту же функцию:

(4) б Полнолуние.

На циновках

Тень сосны.

(Константин Бальмонт)

Киреджи, таким образом, придает всему стиху ритмическую завершенность и распределяет внутреннее дыхание трехстишья (Соколова-Делюсина 2003). Важно, что первая и вторая части не вытекают одна из другой, не определяют одна другую, но сопологаются, примыкают друг к другу.

Наряду с эстетическими и структурными особенностями японской поэтической миниатюры, огромную роль играет и своеобразие системы письма. Эффект омонимии (*какэкотоба*) или двойного прочтения иероглифов широко используется в хайку для создания двойственности восприятия и двусмысленности. Зачастую *какэкотоба* ('поворотные слова') образуются омофонами с разными тоновыми характеристиками или даже словами, не совсем похожими по звучанию, но всегда таким образом, чтобы читающий или слушающий был способен реконструировать подразумеваемое слово (см. подробно об этом в Ермакова (2008)). Например:

(5) а nagaki jo wo akasi-no ura-ni jaku siho-no keburu wa sora-ni tati ja
poborani

(5) б В долгие ночи
От соли, что жгут
В бухте Акаси,
Дым в небе
Стоит, не поднимаясь.¹¹

Как отмечает Ермакова (2008), омонимы *akasi* 'встречать рассвет' и топоним *Akasi*, а также *jaku* 'жечь соль' и 'сгорать от любви' придают стихотворению второй, дополнительный смысл: "Долгие ночи провожу я, встречая рассвет, сгорая от любви к тебе, и, превратившись в дым, неужто я застыну в небе? Конечно, я улечу ввысь". Понятно, что сохранение подобной омонимии в переводе, из-за значительных различий между языками, не возможно. Более

того, сжатость формы не оставляет места для создания второго плана, рождения иных ассоциаций в рамках одного и того же текста путем применения других художественных приемов.

Многозначность интерпретаций хайку усугубляется и особенностями самого японского языка, в котором отсутствие таких обязательных для европейских языков грамматических категорий, как число, род, лицо, аспект, значительно расширяет границы понимания одного и того же текста. И хотя Сато (Sato 1983: 147-148) считает, что в трехстишье Басё описывается одна лягушка, знать это достоверно мы не можем, как не можем знать и того, описывает ли поэт само действие или его результат. Получается, что то, что остается невысказанным в оригинале, придавая ему емкость смыслов, не может остаться не обозначенным в переводе. Переводчик с японского вынужден быть неточным. Все это порождает переводы, значительно отличающиеся друг от друга в способах выражения самых элементарных и обязательных грамматических категорий. А это не может не влиять на раскрытие образности и понимание общей идеи поэтического текста.

Таким образом, с одной стороны, все перечисленные особенности японского языка и культуры, а также серьезные отличия восточной поэтической эстетики и формы от европейской приводят к тому, что перевод классической японской поэзии малого жанра остается делом трудным, требующим высокого профессионализма и переводческого мастерства. Удачных переводов, передающих не только дух, но и форму хайку или танка, крайне мало. Однако, как отмечает Долин (2010а), хотя

создать адекватную оригиналу поэтику вака со всеми ее обертонами невозможно ... по степени приближения к идеалу русский язык, без сомнения, лидирует среди прочих европейских языков с большим отрывом. Огромное богатство метрики и ритмики, филигранная нюансировка смысла слова за счет префиксов, суффиксов и флексий, свобода ударения, свобода расположения слов в предложении и легкость инверсии – все это позволяет передать в переводе множество “поэтических ходов” вака.

С другой стороны, несмотря на глубинное своеобразие японской классической поэзии, ее основные эстетические установки являются универсальными, а

образы – общечеловеческими, и могут быть без затруднений освоены поэтами и поняты читателями, принадлежащими к любой культуре. Именно краткость формы, емкость смыслов, конкретность образов, а также направленность на активное взаимодействие с читателем, привлекают профессиональных поэтов и поэтов-любителей к созданию собственных оригинальных стихотворных миниатюр.¹²

Японское хайку на русской почве

Популярность данного жанра в России в последние десятилетия заметно выросла. Наряду с переводными трехстишиями современный поэтический ландшафт все больше и больше обогащается оригинальными русскими хайку, публикуемыми прежде всего в интернете, на персональных сайтах и блогах, а также на сайтах таких интернет-журналов, как *Аромат Востока*, *Арион*, *Лягушатник*, *Улитка*. В последние годы появились и бумажные издания, как, например, альманах *Хайкумена* или антология *Сквозь тишину*, составленная одним из ведущих поэтов-хайдзинов Михаилом Бару.

Интересно, однако, отметить, что, несмотря на все возрастающее число поэтов, как профессионалов, так и любителей, сочиняющих хайку на русском языке, в России, в отличие от многих других стран Европы и Америки, до сих пор не существует какой-либо организации, которая бы формально объединила русских хайдзинов.¹³ Российские поэты хайку отсутствуют и на международных форумах, хотя в России уже давно ежегодно проводятся всероссийские конкурсы и международные конкурсы поэзии хайку на русском языке. Как правильно отмечает Wasserstrom (2005), российских хайдзинов объединяет прежде всего язык и интернет, который остается главным местом общения любителей японской поэзии минимализма. Здесь проходят оживленные дискуссии о месте хайку в русской современной поэзии, создаются разные online-сообщества и клубы, как, например, *Haiku-Do* или *Японская поэзия*, где публикации переводных и собственных, оригинальных, хайку находят живой отклик не только у читающей публики, но и у поэтов-профессионалов, литературных критиков, японоведов.

Если попытаться охарактеризовать русские хайку в целом, то здесь про-

слеживаются две основные тенденции: ориентация на классические образцы, с одной стороны, а с другой – вольная интерпретация хайку как жанра, не придерживающаяся строгих канонических предписаний ни в форме, ни в приемах, ни в содержании. Как считает Кудря (2001), несмотря на ряд интересных стилизаций, “стремление приблизиться к духу хайку через уподобление форме (число слогов или строк) или содержанию (моментальная зарисовка с натуры) не порождает значительных поэтических открытий”, делает русские хайку явлением зачастую ученическим. В то же время стихи, не вписывающиеся в каноны, находящиеся в “отдаленном родстве с предполагаемым источником”, поэтически убеждают (Кудря 2001). Между этими двумя крайностями располагается основной массив оригинальных хайку, которые более “следуют общим принципам этой поэтической техники, чем жесткому соблюдению ее формальных правил” (Суховой 2007).

Некоторые формы и поэтические решения, сложившиеся в переводческой практике, остаются актуальными и для оригинального современного русского хайку. Так, приверженность строгой слоговой структуре стиха (5–7–5), совершенно не характерной для русской поэзии, представляет собой скорее исключение, чем правило. Некоторые поэты настойчиво придерживаются семнадцатисложной схемы (как, например, в 6), большинство же свободно варьирует количество слогов, стараясь все-таки соблюдать принцип эквисилабики: в трехстишье первая и третья строки должны быть короче, а вторая – длиннее (как в 7):

(6) бреется старик,
 пляшет за его спиной
 солнечный зайчик
 (Бата Мухараев, II ВКХ)¹⁴

(7) лиловый вечер
 ее обтягивающий свитер
 почти невидим
 (segosha, VI МКХ)

Отметим, однако, что в оригинальных русских хайку выработанный принцип нотации в три строки, а тем более соотношение длины строк соблюдаются далеко не всегда. Сравните, например:

(8) в тетради детский пейзажик
горизонт по линейке
(карра, *Хайкумена 2*)

(9) в тени ветвей
скачет
тень воробья
(Марина Хаген, *Лягушатник 9*)

(10) Март, голову запрокинув,
по капле выдавливая из себя
снега...
(Алексей Глухотов, *Haiku-kampai*)

Как и основной корпус переводных хайку и танка, современные оригинальные русские миниатюры представляют собой прежде всего свободный стих, верлибр, который наиболее точно передает прихотливо-изменчивую, по крайней мере, в восприятии европейского читателя, ритмику японских образцов (Орлицкий 1998). Однако, по сравнению с ними, русский верлибр гораздо более афористичен и сентенциозен.

Как и традиционные хайку, русские трехстишья стараются сохранять смысловую цезуру, делящую стихотворение на две части. Как правило, в первой строчке задается некая пространственно-временная рамка, последующие же две строки содержат или природную зарисовку-наблюдение, или бытовую сценку, или экспрессивное высказывание, построенное на конкретных образах. Иногда экспозиция представляет собой самостоятельное (назывное) предложение, но чаще всего является просто отдельной синтагмой (обстоятельством места, времени, образа действия и т.д.). Отступления от этого канона не редки, как, например, отсутствие экспозиции в 11 или перенос ее в конец в 12, где она является одновременно и смыслозаклчением:

(11) Ласточка хвостом
Воздух подстригает,
Как голубой газон.
(Людмила Горлова, *Лягушатник* 9)

(12) Каркнула птица в саду.
Каркнул и я ей в ответ.
Поздняя осень...
(Игорь Ермаченко, *Сквозь тишину*)

Для большинства русских хайку, и в этом они также следуют японским образцам, не характерно использование различных эпитетов и стилистических фигур. Сравнения и повторы, однако, не редки (см., например, 11 и 20).

Интересно отметить, что в отличие от японских миниатюр, которые компенсируют отсутствие полной рифмы разнообразными полурифмами, русские хайку довольно бедны примерами аллитерации, ассонанса и т.д. Создается впечатление, что русские авторы, сконцентрировав свое внимание на максимальной конкретности и созерцательности образов, слишком буквально поняли установку на минимализацию стилистических фигур и других поэтических приемов,¹⁵ хотя их использование, безусловно, обогащает смысловую и звуковую ткань стихотворения, как, например, в 13, где повторение слогов *ва* и *во* создает эффект текучести, наполненности, “водности”:

(13) *Ванна готова.*
В зеленоватой воде
Плавает волос.
(Владимир Герцик, *Сквозь тишину*)

Переходя к содержательной стороне, отметим, что русские хайку прежде всего опираются на образный мир русской культуры. Стилизации, как мы уже говорили, возможны, но редки. Большинство русских авторов в своих миниатюрах отступает от принципа использования сезонных слов. Однако это не значит, что в русских хайку не встречается конкретных, повторяющихся образов, которые символизируют определенные времена года и состояния природы.

ЯПОНСКОЕ ХАЙКУ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Так, осень соотносится с грибами, дачами, пожелтевшим кленом (как в 14), а зима – со снегом, морозным дыханием людей (см. 15):

(14) станция дачная
толкует об опятах
платформа с платформой
(Константин Микитюк, *Хайкумена 2*)

(15) Морозное небо.
Из трубы небоскреба –
дыхание людей.
(Феликс Тамми, *Хайкумена 3*)

Японские киго заменяются в русских хайку типичными русскими реалиями, за которыми стоит целый ряд знакомых ассоциаций, порождающих переживания, порой присущие любому носителю русской культуры, а порой связанные только с определенной группой людей, с определенным поколением читателей. Так, в 16 образы запустения, захолустья, выжженной травы на обочинах вдоль железнодорожных путей, запах гари знакомы каждому русскому, хотя бы раз путешествовавшему по России на поезде:

(16) запах горящей травы
на заброшенных путях
старой железной дороги
(Сергей Зорохович, *Лягушатник 9*)

Образ же трехкопеечной монеты и связанная с ней ностальгия по детству, навсегда ушедшему прошлому, могут быть скорее прочувствованы тем, кто помнит то время, когда проездной билет в трамвае стоил три копейки:

(17) В ночном трамвае
В город детства вернуться
Нет трех копеек...
(DIMM, *Хайкумена 1*)

Одна из важнейших особенностей жанра, практически не воспроизводимая в других языках двусмысленность образов, прием какэктоба, реализуется в русском хайку не столько на семантическом, сколько на синтаксическом уровне, путем неожиданного соположения и переноса сочетаний слов. Конструктивный перенос как отдаленный аналог какэктоба усложняет смысл, создает особое напряжение между строками, помогая актуализировать ритм хайку. Как правило, вторая строчка синтаксически амбивалентна, входя в два различных смысловых единства или предложения (1–2) и (2–3):

- (18) первый снег
 обсуждают дворники
 вчерашние новости

(Николай Гранкин, VI МКХ)

Отсутствие знаков препинания, характерное для японского языка и невозможное в русском, а потому использующееся как особый прием, а также падежная омонимия, рождают двойное прочтение этого трехстишья: *первый снег* можно рассматривать как экспозицию к последующему тексту, а можно и как предмет обсуждения дворников, и тогда уже *вчерашние новости* представляют собой некое подытоживание бытовой зарисовки. Этот прием крайне плодотворен и встречается довольно часто в русских хайку (см. также 14 и 27).

Другой возможностью создания эффекта двусмысленности является актуализация в одном тексте многозначной семантики слов, как, например, в 19:

- (19) все проходит
 только не это старое кресло
 в балконную дверь

(Евгений Плеханов, VI МКХ),

где глагол *проходить* имеет значения ‘миновать’ и ‘помещаться, вмещаться’. Неожиданное соположение образов, явный конфликт между сентенциозным характером первой строчки и крайней приземленностью бытовой зарисовки последующих строк создает диссонанс смыслов и, соответственно, иное прочтение всего хайку. То же нарушение ожидания в предугадывании смысла мы

встречаем и в 20:

(20) Дорога домой
петляет, петляет, петляет...
Нет, я завяжу.

(Михаил Бару, *Лягушатник 12*),

хотя эффект неожиданности строится здесь не столько на многозначности глагола *завязать*, обозначающего здесь 'бросить пить', сколько на открытости и двусмысленности порожденного в первых двух строках образа и на столкновении перспектив читателя как стороннего наблюдателя и лирического героя.

Однако наиболее полно прием какэктоба реализуется в тех случаях, когда поэту удастся совместить два плана: текстовой план, рождающий конкретный зрительный образ, и ассоциативно-ситуативный план, который не прочитывается в самом стихотворении, но воспроизводится на субъективном уровне, за текстом:

(21) разбитая чашка
как просто было
тебя удержать

(Кира Ивановна, VI МКХ)

Так, в буквальном прочтении данное хайку – выражение сожаления по поводу разбитой чашки, которую легко было удержать в руках, но которая все-таки упала и разбилась. Возможно, она являлась неким напоминанием о прошлом, теперь уже навсегда ушедшем, вместе с самим артефактом. Но за текстом рождается совершенно иной смыслообраз: образ драматичного расставания двух людей, свидетельницей и жертвой которых оказалась разбитая чашка. И тогда обращение *тебя* уже относится не к чашке, но к тому, кто находится за текстом, кто порожден только фантазией читателя и поэта.

По своей тематике современные русские хайку в основном урбанистичны (Суховой 2007). Действительно, образы поездов, трамваев, троллейбусов, такси, городских многоэтажек и даже кошки как основного животного индустриального пейзажа встречаются довольно часто:

(22) вечер в чайхане –
за окном плывут усы
не нашего троллейбуса
(Алексей Андреев, *Хайкумена 3*)

(23) дом на снос
окотилась в углу
блудная кошка
(Александр Шитковский, VI МКХ)

Присутствие природы в городе сведено к минимуму, она слаба (см. 24), жалка, ущербна (как в 25):

(24) жмуримся на солнце
в трещине асфальта
кособокий одуванчик
(Наталья Елизарьева, VI МКХ)

(25) В грязной лужице
С арбузными корками
Отрызок луны.
(Александр Врублевский, *Сквозь тишину*)

“Пейзанские” мотивы, хотя и встречаются, представляют собой скорее скрещивание городского и деревенского, получившего свое выражение в очень русском образе дачи:

(26) одни на даче
загляделись друг в друга
поле и небо
(Галина Кальжанова, VI МКХ)

(27) белый налив
покачивается на ветру
пустой гамак
(Мира Михайлова, III ВКХ)

ЯПОНСКОЕ ХАЙКУ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Возможно, самой русской темой, часто с неприкрытой иронией и даже ерни-
чеством, является тема алкогольного опьянения и похмелья:

(28) пробка в бутылке
 плавает... ниже... ниже... –
 ужин в одиночку
 (Наталия Стрелец, *Лягушатник 12*)

(29) утро понедельника
 плюс двадцать три
 минус пиво
 (олала, *Хайкумена 3*)

И именно здесь, гораздо чаще, чем в других хайку, ощущается присутствие
лирического героя, зачастую отождествляемого с самим автором, иронично
относящимся к самому себе, посмеивающимся над собой:

(30) Что же я выпил тогда.
 В сорок девятом году?
 Руки дрожат до сих пор...
 (Игорь Ермаченко, *Улитка 3*)

Подобный отчетливый субъективизм присущ европейскому сознанию и не
возможен в классическом хайку, хотя потребность выхода за пределы канона
насушна и для современных японских поэтов, испытывающих влияние запад-
ной культуры (Кудря 2001).

Отметим, что для большинства русских хайку не характерна игра с текстами
или подтекстами. Если же литературные аллюзии встречаются, то относятся
они либо к общеизвестным для русской культуры текстам, как, например, в 31,
где явно обыгран главный философский вопрос романа Достоевского *Пре-
ступление и наказание*:

(31) тварь ли я дрожащая
 или право имею
 ничего не делать?
 (И. Ахметьев),¹⁶

либо к наиболее известным японским поэтическим первоисточникам. Так, отдаленное указание на ворона и позднюю осень из знаменитого хайку Мацуо Басё мы встречаем у Игоря Ермаченко (см. 12), а ироническая связь с лягушкой и прудом, о которых уже шла речь в начале статьи, прочитывается в 32:

(32) Спаси меня, Басё!

Табуны противных лягух

плещутся в пруду!

(Алексей Андреев, *Хайкумена 3*)

И здесь, как и в “хмельных” трехстишьях, очень четко ощущается авторская ирония, “приземление” философского смысла и поэтичности источника литературной аллюзии.

Как видим, главным источником образной системы русских хайку является повседневный быт. В большинстве их он крайне скуп и беден яркими, необычными деталями: телефон, компьютер, сосед за стенкой, сигареты, стакан, окно. Если дерево, то дуб или клен, если птица, то в основном ворона или воробей. В приземленности образов, их тесной связи с предметным, вещным миром видится, безусловно, продолжение традиции классического японского хайку. Через соположение подобных предметов-образов, а иногда и их столкновение рождается ассоциация, вызывающая, если эта ассоциация не искусственна, не тривиальна, новое видение и переживание окружающего мира.

Однако не всякие три строки являются хайку, и не всякий образ способен приобщить душу, пусть и на мгновение, к иному плану бытия. Подметить в обыкновенном нечто необычное и передать читателю чувство, им вызванное, удастся далеко не всем и не всегда. Иллюзия формы порождает зачастую иллюзию содержания. Как справедливо замечает Кудря (2001), некоторые авторы наивно полагают, что, если они изложат некоторое наблюдение или зарисовку в трех строках, то сразу получат “нечто, так или иначе сохраняющее ориентацию на” настоящую хайку. Однако для того, чтобы создать хайку-момент, нужно гораздо больше.

Довольно сравнить два стихотворения, приведенных ниже, для того, что-

бы увидеть всю разницу в воздействии “получившегося” хайку. Одно заставляет читателя увидеть самого себя прикованным к компьютеру и испытать то же чувство, которое испытывает всякий, кто живет в виртуальном мире социальных сетей (33), и через это задуматься над смыслом жизни. Другое – просто набор слов (34), представляющий собой даже не предложение, а лишь банальную констатацию факта:

(33) В Вконтакте сижу
Читаю чужие комменты
Так и кончилась жизнь...
(Roman Sunny, *Цветущая сакура*)

(34) по осени
собирают грибников
в лесу грибы.
(А1, *Хайкумена 2*)

Зачастую в приверженности сохранить форму, авторы лишают читателя возможности достроить образ самостоятельно, ощутить и пережить то, что поэт не сказал или сказал только намеком. Этой недоговоренностью и многоуровневостью отличается двухстишие 35:

(35) чай без сахара –
чтоб тишину не спугнуть
(Ореховая Соня, *Хайкумена 3*),

от трехстишья 36:

(36) Чайная ложка
Бьется в стакане, звенит.
Поезд качает.
(Владимир Герцик),¹⁷

где избыточность третьей строки нарушает лаконизм и емкость смысла первых двух. Поясняя, она отнимает у читателя возможность, ухватившись за образ,

мгновенно вытянуть целую цепь ассоциаций: увидеть мчащийся поезд и себя в нем, пассажиров в купе, пьющих чай из стаканов с подстаканниками, услышать звон чайных ложек, размешивающих сахар и бьющихся о стенки стаканов, т.е. пережить столь знакомое и привычное каждому русскому чувство нахождения в пути.

Порой та же текстовая избыточность является следствием не столько желания следовать форме, сколько стремлением, характерным для многих русских хайку, к логической завершенности, выводу, подытоживающему наблюдение. Оставьте автор только две первые строчки в

(37) еще дымится
телефон и сигарета
поговорили...

(Додо, *Хайкумена I*),

и хайку-момент состоялся бы. Ведь сравнение дымящейся телефонной трубки и незатушенной сигареты, передающее жар и разрушительную силу состоявшегося разговора (что осталось теперь: только пепелище вместо отношений?), найдено удачно. Но поэт лишил читателя возможности самому воссоздать ассоциативную цепь и пережить чувство, сокрытое в конкретных образах.

В заключение отметим, что массовое увлечение хайку в России связано с поисками современного человека способов “одухотворенно преодолевать напряжение” жизни. Кроме того, как справедливо отмечает Суховой (2007),

русские хайку, пожалуй, одна из немногих поэтических форм, у которой нет идеологической биографии. Больше того, они в стороне и от интриг литературной жизни. [...] В советской поэзии оригинальные хайку практически отсутствовали, да и в баталиях интернет-эпохи они, пожалуй, никогда не становились яблоком раздора и темой для жестких споров. [...] В отношении хайку в современном обществе (сообществе, среде) скорее наблюдается деятельность, направленная на изучение разных этапов его истории и на совершенствование поэтической техники...

Амстердамский университет

Примечания

- 1 Танка и хайку – наиболее древние поэтические формы, получившие свое распространение и признание в европейской поэзии. Танка состоит из 31 слога с чередованием 5–7–5–7–7. Хокку или хайку состоит из 17 слогов (5–7–5).
- 2 “Прекрасным символом горести жизни является ‘коленце бамбука’: с одной стороны, своими короткими размерами как будто наглядно напоминающее о краткости как жизни, так и всякого счастья, а с другой – благодаря своему японскому названию *фуси* ассоциируемое с другим выражением – *укифуси*, что означает ‘горестные перипетии’, горести. Прямой смысл этого стихотворения усугубляется еще тем, что здесь упомянут соловей. Соловей же ‘поет’, японски *наку*, что значит, кроме того, еще и ‘плачет’.” (цитируется по Долин (2010а)).
- 3 Первоначально *вака* (‘японская песнь’) представлял собой традиционный средневековый поэтический жанр, из которого впоследствии произошли танка, хайку и некоторые другие поэтические формы. В наше время *вака*, как термин, используют в качестве общего названия традиционной японской поэзии (см. Долин (2010а)).
- 4 Цитируется по Долин (2010а).
- 5 Более подробно о положении дел в области перевода японской поэзии на русский язык можно прочитать в Долин (2010б).
- 6 См. главу 5 из ‘Японская эстетика. Краткий курс ваби-саби’: <http://all-japan.livejournal.com/38180.html>
- 7 См. главу 6 из ‘Японская эстетика. Краткий курс ваби-саби’: <http://all-japan.livejournal.com/38180.html>
- 8 Мора – единица, выделяемая в фонологии японского и ряда других языков. Мора равняется открытому слогу с краткой гласной или компонентам слогов более сложного состава (см. ЛЭС 1990: 310).
- 9 *Киреджи* или *кирэджи* представляют собой своего рода частицы или междометия с широким набором функций и значений, которые фигурируют в поэтическом тексте прежде всего как своеобразные знаки препинания. В стихотворениях допустимо не более одного киреджи.
- 10 Стихотворение Такарай Кикаку (1661-1707), одного из наиболее талантливых учеников Мацуо Басё: <http://kobun.weblio.jp/content/%E3%82%81%E3%81%84%E3%81%92%E3%81%A4%E3%82%84>
- 11 Цитируется по Ермакова (2008). Данное танка входит в памятник классической японской поэзии Х в. *Ямато-моногатари*, автор которого остался не известен.
- 12 Популярность данного жанра в наше время неуклонно растет как в Западной Европе и Америке, так и в Восточной Европе. Искусство хайку становится всемирным. Интересно, однако, что поэты-хайку чувствуют себя обособленной группой в традиционном поэтическом «эстаблишменте», создают свои собственные ассоциации, проводят поэтические конкурсы. “A number of wonderful haiku journals, both in print and online, are presently being published in many languages, usually with English translations. There are also many fine international haiku anthologies. There is a number of industrious international haiku clubs. And there are frequent international haiku meetings and contests.” (Ross 2003)
- 13 Так, например, *Американская ассоциация хайку* насчитывает более 800 официальных членов.
- 14 Во всех приводимых в данной статье хайку сохраняется авторская пунктуация. В круглых скобках указываются автор и источник, откуда взято стихотворение.
- 15 Вспомним Андреева (1999), который призывает при создании оригинальных хайку исключить из художественного текста эпитеты, сравнения, метафоры и т.д.
- 16 Цитируется по Кудря (2001).
- 17 Цитируется по Орлицкий (1998).

Использованные сокращения

II ВКХ – *Второй Всероссийский конкурс хайку.*

III ВКХ – *Третий Всероссийский конкурс хайку.*

VI МКХ – *Шестой международный конкурс хайку на русском языке.*

ЛЭС – *Лингвистический энциклопедический словарь.*

Литература

Андреев, А. 1999. 'Русские хайку'. *Арион*, 2:

<http://magazines.russ.ru/arion/1999/2/andreev.html>, 22.12.2013.

Бальмонт, К. 1923. *Зовы древности*. Берлин: Слово.

http://az.lib.ru/b/balxmont_k_d/text_0880.shtml, 22.12.2013.

Бару, М. (ред.) 2006. *Сквозь тишину: антология русских хайку, сенрю и трехстиший:*

<http://haiku-anthology.livejournal.com/>, 05.06.2013.

Белый, А. 1994. *Петербург*. Paris: Booking International.

Брюсов, В. 1913. *Сны человечества*: http://www.gramotey.com/?open_file=1269060560, 16.04.2013.

Долин, А. 2010а. 'О принципах перевода классической поэзии танка'. *Stixi.ru*:

<http://www.stihi.ru/2010/12/29/2931>, 20.12.2013.

Долин, А. 2010б. 'Судьба японской поэзии в России'. *Stixi.ru*:

<http://www.stihi.ru/2010/01/07/1353>, 20.12.2013.

Ермакова, Л. 2008. *Ямато-моногатари как литературный памятник*:

http://bookz.ru/authors/ludmila-ermakova/amato-mo_615/page-5-amato-mo_615.html, 27.12.2013.

Кудря, Д. 2001. 'Хайку Plus, или несколько слов о "русских хайку"'. *Арион*, 1:

<http://magazines.russ.ru/arion/2001/1/kudr.html>, 20.12.2013.

Кудря, Д., Н. Седенкова (ред.) 2003. *Хайкумена. Альманах поэзии хайку*, 1. Москва:

Российский институт культурологии. <http://haikumena.haiku-do.com/issue1/index.php>, 05.06.2013.

Кудря, Д., Н. Седенкова (ред.) 2004. *Хайкумена. Альманах поэзии хайку*, 2. Москва:

Российский институт культурологии. <http://haikumena.haiku-do.com/issue2/index.php>, 05.06.2013.

Кудря, Д., Н. Седенкова (ред.) 2007. *Хайкумена. Альманах поэзии хайку*, 3. Москва:

Российский институт культурологии. <http://haikumena.haiku-do.com/issue3/index.php>, 05.06.2013.

Орлицкий, Ю. 1998. 'Цветы чужого сада. Японская стихотворная миниатюра на русской почве'. *Арион*, 2: <http://magazines.russ.ru/arion/1998/2/orl.html>, 21.12.2013.

Соколова-Делюсина, Т. 1999. *Ёса Бусон. Луна над горой*. С.-Петербург: Кристалл.

http://lib.ru/INPROZ/BUSON_P/buson1_1.txt_with-big-pictures.html, 04.01.2014.

Соколова-Делюсина, Т. 2003. 'Поэзия хайку в Японии в XX веке'. *Хайкумена. Альманах*

поэзии хайку: http://haikumena.haiku-do.com/issue1/japanese_haiku.php, 20.12.2013.

Суховой, Д. 2007. 'Сквозь тишину: антология русских хайку, сенрю и трехстиший'. *Арион*, 2:

<http://www.arion.ru/mcontent.php?year=2007&number=99&idx=1890>, 20.12.2013.

Ярцева, В.Н. (ред.) 1990. *Лингвистический энциклопедический словарь*. Москва: Советская энциклопедия.

Ross, B. 1993. *An Anthology of Contemporary North American Haiku. "Haiku moment"*:

<http://www.netslova.ru/ross/haiku.html>, 04.01.2014.

Sato, H. 1983. *One hundred frogs. From renga to haiku to English*. New York-Tokyo: Weatherhill.

ЯПОНСКОЕ ХАЙКУ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Wasserstrom, E. 2005. 'Russian haiku'. *Simply haiku*, 3/2:

http://simplyhaiku.com/SHv3n2/showcase/russianHai_Wasserstrom.html, 18.12.2013.
Yasuda, K. 1957. *The Japanese haiku*. Rutland-Vermont: Charles E. Tuttle Company.

Интернет-источники

Второй Всероссийский конкурс хайку: <http://www.aif.ru/dosug/article/27838>, 07.06.2013.

Лягушатник 2001, 9: <http://haiku.ru/frog/aif.htm>, 03.06.2013.

Лягушатник 2003, 12: <http://haiku.ru/frog/rusku.htm>, 03.06.2013.

Третий Всероссийский конкурс хайку: <http://haiku3.ru/final/>, 05.06.2013.

Улитка 2006, 3: <http://www.ulitka.haiku-do.com/rus/2006-12/>, 05.06.2013.

Цветущая сакура: <http://vk.com/club2273365>, 15.12.2013.

Шестой международный конкурс хайку на русском языке: <http://haiku6.ru/krit6/>, 18.12.2013.

Японская эстетика. Краткий курс ваби-саби: <http://all-japan.livejournal.com/38180.html>, 27.12.2013.

Найки-кампаи – Иллюстрированные хайку мастеров портала хайку-конкурс:

<http://www.haiku-kampai.ru/haiku/haiku.htm>, 10.06.2013.