

ДАЛЬНЕВОСТОЧНЫЙ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

*Т. И. Бреславец*

---

**ОЧЕРКИ  
ЯПОНСКОЙ ПОЭЗИИ  
IX—XVII ВЕКОВ**



Москва

Издательская фирма  
«Восточная литература» РАН  
1994

ББК 83.3(0)4  
Б87

Редактор издательства

*Д.Ш.ХЕСИНА*

Б  $\frac{4703020200-052}{013(02)-94}$  89-93

ББК 83.3(0)4

ISBN 5-02-017448-3

© Т.И.Бреславец, 1994

## ВВЕДЕНИЕ

Американский поэт Эзра Паунд (1885—1972) воспринимал японские трехстишия хайку как «стихотворения одного имиджа», как воплощение своего поэтического идеала [11, с. 252—254]. Обращаясь к искусству японского стиха, поэты XX в., например поэты-имажинисты, получали мощный импульс к конструированию оригинальных эстетических систем. Во второй половине XX в. по-прежнему не ослабевает интерес поэтов и ученых к японскому поэтическому творчеству, к его традиционным жанрам — танка, рэнга и хайкай.

Избранный для исследования период IX—XVII вв. чрезвычайно важен для истории японского стиха и для осмысления японской художественной традиции. В фольклорных формах поэзии, предшествовавших формам письменным и литературным, зарождалась японская словесность. Поэзия оказывала воздействие на формирование художественной прозы в Японии, диктовала стилевые особенности прозы и драматургии, способствовала выработке художественных принципов и канонов поэтики, поэтические произведения включались в сочинения различных жанров.

Философско-эстетические основы японской литературы, как правило, освещались в поэтических трактатах крупнейших поэтов прошлого. Эстетические взгляды теоретиков стиха распространялись не только на литературную деятельность, они охватывали все виды искусства — «и живопись Сэсю и чайную церемонию Рикю».

Изучение японского стиха IX—XVII вв. — его философских обоснований, эстетических концепций, теоретических положений и поэтологического строя художественного письма — связано с широким кругом вопросов, решение которых способно вскрыть глубинные пласты японской культуры.

Выделенные жанры японской поэзии определили структуру данной книги, цель, которой, состоит в том, чтобы последовательно рассмотрены процессы развития японского стиха и поэтической мысли в названный период. Именно с IX в. в Японии наблюдается расцвет аристократической культуры, и поэзии в частности, а XVII век ознаменован новым уровнем художественных достижений, наметивших пути развития японской словесности на столетия вперед. Безусловно, работа не претендует на полноту охвата материала и всесторонность исследований, это лишь попытка набросать картину истории японских традиционных поэтических форм.

## ПОЭЗИЯ ТАНКА

Поэзия танка зарождается в далекой древности, и японская мифология называет ее создателем Сусаноо — бога ветра и водной стихии. В историко-мифологическом своде «Кодзики» («Записи о делах древности», 712) рассказывается о подвигах Сусаноо в стране Идзумо. Воздвигая дворец для своей молодой жены, он сложил первую танка (короткая песня) — пятистишие, состоящее из 31 слога с чередованием слогов по стихам: 5—7—5—7—7.

Якумо тацу  
Идзумо яэгаки  
Цума гоми-ни  
Яэгаки цукуру  
Соно яэгаки-о

Восемь облаков встают —  
В Идзумо восемь оград.  
Чтоб жену укрыть,  
Возвожу восемь оград,  
Эти восемь оград

[70, с. 89]

Своего расцвета поэзия танка достигает в IX—XII вв., в эпоху Хэйан, названную по имени столицы государства. В «столице мира и спокойствия» — Хэйанкё — развивались искусства, литература, ремесла. Этот период господства феодальной аристократии стал золотым веком японской культуры, особое место в которой отводилось придворной поэзии танка.

Уже в первой национальной поэтической антологии «Манъёсю» («Собрание мириад листьев», 759) танка выделяется в ведущий жанр. В 20 книгах памятника содержится 4516 песен, из них 4194 — танка. А.Е.Глушкина пишет по этому поводу: «Однако в "Манъёсю" эта форма не стабильна, бывают строфы типа 5—7—7—7 или 5—7—5—7—8 и др. В классической танка X в. цезура обычно бывает после третьей строки, а в песнях "Манъёсю" встречается после двух первых строк или перед последней строкой. Антология в данном случае отражает процесс постепенной стабилизации танка на пути к ее классической форме» [40, с. 8].

В последующих антологиях японской национальной поэзии танка утверждается как единственный жанр, ко-

торый культивируется в среде придворной аристократии на протяжении ряда столетий. Об этом свидетельствуют серии императорских антологий (тёкусэнсю), созданные в X—XV вв., авторские сборники (сикасю), сборники избранных произведений (сисэнсю), собрания из ста стихов (хякюсю).

После перенесения столицы из Нара в Хэйан (794 г.) около семидесяти лет японская аристократия чрезвычайно увлекалась китайской поэзией — канси (китайские стихи).

### СОБРАНИЕ КАНСИ

Еще ранее японцы имели возможность познакомиться с творениями выдающихся китайских поэтов — Ван Вэя (699—759), Ли Бо (705—762), Ду Фу (712—770), Бо Цзюйи (772—846). Неудивительно, что японские поэты начали слагать стихи на китайском языке и по законам китайского стихосложения. Появились первые сборники таких стихов — «Кайфусо» («Милый ветер поэзии», 751), «Рёунсинсю» («Новое выдающееся собрание», 814), «Бункасюрэйсю» («Собрание изящных сочинений», 818), «Кэйкокусю» («Государственное собрание», 827).

Авторы «Кайфусо» помещали свои стихи и в «Манъёсю». Например, в книге III «Манъёсю» есть стихотворение принца Оцу, сложенное им накануне смерти, такое же стихотворение обнаружено в «Кайфусо». Эта антология состояла из 120 стихотворений, принадлежащих 64 авторам. Ее стихи, хоть и написанные на хорошем китайском языке, носили подражательный характер [25].

В IX в. интерес к китайской поэзии усилился, были составлены три новые антологии — «Рёунсинсю», «Бункасюрэйсю», «Кэйкокусю», которые ознаменовали расцвет жанра канси в японской литературе.

Антология «Рёунсинсю», созданная по указу императора Сага (786—842), явилась первой императорской антологией китайской поэзии. Уже в самом названии антологии (рёун — «достигающий небес») высоко оценивается талант ее авторов, художественные достоинства поэтических сочинений.

Составителями «Рёунсинсю» стали поэты Оно Минэмури, Сугавара Киёкими, Исаёма Фумицугу. К этой

работе привлекли и поэта Кая Тоётоси. Когда поэты затруднялись в выборе стихов для антологии, они обращались за советом к императору.

В предисловии к «Рёунсинсю» сказано: «90 стихотворений 23 авторов собраны в один свиток», в действительности же антология включает 91 стихотворение 24 поэтов [85, с. 35]. Император Сага поместил в собрание 22 сочинения, Оно Минэмори и Кая Тоётоси — каждый по 13 стихотворений. Антология продемонстрировала утверждение придворной китайской поэзии в Японии. В основном все стихи написаны в 782—814 годы, время создания части стихов не установлено.

Произведения каждого автора в зависимости от его общественного положения распределяются по тематическому признаку (поездки, церемонии, скорбь, прощание, стихи смешанного содержания).

Будучи первой, императорская антология «Рёунсинсю» сыграла важную роль в истории японской поэзии. Следующие собрания канси («сibunсю») — собрания китайских стихов и прозы) также были составлены по указу императора.

В антологию «Бункасюрэйсю» вошли произведения почти всех известных поэтов конца VIII — начала IX в., хотя основную ее часть составляют стихи, созданные после появления «Рёунсинсю», среди которых выделяются стихи новых авторов — Косэ Сикихито, Кувахара Харасака. Ведущим составителем стал принц Накао.

143 стихотворения антологии расположились по 11 рубрикам в зависимости от характера и специфики. Так, в структуре императорских антологий утверждался принцип рубрикации в распределении поэтического материала, что важно для оценки методов составления стихотворных сборников.

Антология «Кэйкокусю» — крупнейшая среди трех императорских собраний канси. Она состояла из 20 книг, в которых насчитывалось 917 стихотворений, и охватывала 707—827 годы. Над ней работало пять поэтов во главе с Сигэно Садануси (785—852). В антологии представлено творчество 178 авторов, наибольшее число стихов принадлежит императору Сага (40), а вслед за ним — составителю Садануси (26). В собрание вошли также стихи поэтов, и впервые в императорских антологиях канси появились сочинения монахов и монахинь [85, с. 38].

Своеобразной оказалась структура антологии, материал которой был разделен на ряд ведущих жанров. В разделе смешанных стихов произведения организованы в соответствии с четырьмя временами года. Эта система в дальнейшем стала основополагающей при составлении императорских антологий японской национальной поэзии.

Как считает Иосикава Кодзио, исследователь китайской литературы, стихи этих антологий были подражательными и в большей своей части однообразными [25, с. 57]. Однако впоследствии японские поэты обращались к антологиям «Кайфусо», «Кэйкокусю» и др., заимствуя мотивы, образы, сюжеты. Кроме того, антологии китайской поэзии оказали значительное воздействие на принципы формирования собраний японских песен.

В IX в. в Японии создано шесть поэтических антологий жанра канси. Тогда же три выдающихся японских поэта писали на китайском языке — Кукай (Кобо-дайси, 774—835), Оно Такамура (801—852), Сугавара Митидзанэ (845—903). Последний испытал значительное влияние Бо Цзюйи, который в то время приобрел большую популярность в Японии.

С именем Кукай, знатока китайской литературы, основателя буддийской школы Сингон (Истинное Слово) в Японии, связаны события, вошедшие в историю японской литературы. Кукай известен как создатель японской азбуки — каны, или «ироха». Появление японского письма способствовало расцвету японоязычной литературы и разрушало ее зависимость от китайской письменности (камбун).

Так в истории японской литературы (в основном это касается поэзии, некоторых жанров прозы, трактатов по теории японского стиха) сложилось два потока словесности — на японском и на китайском языках.

### СОЗДАНИЕ ТЕОРИИ ПОЭЗИИ В ЯПОНИИ

Возникновение теории поэзии в Японии относят к концу VIII в. В первую очередь это связано с распространением поэзии канси и появлением крупных антологий этого жанра. Собрания канси включали предисловия на китайском языке, в которых излагались взгляды на поэзию, почерпнутые из китайских источников.



Так, в предисловии к «Кайфусо» содержится краткая, ориентированная на конфуцианство, история китайской поэзии, вероятно написанная по образцу «Вэньсюаня» («Литературный сборник», VI в.) [120, с. 312]. В предисловии к «Рёунсинсю» сделана попытка обозначить место поэзии в общественной жизни. Так, китайский поэт и теоретик стиха Цао Пи (187—226) писал о роли литературы в деле управления государством и в стремлении человека обеспечить себе бессмертие: «Изящная словесность — великое дело в управлении государством, нетленное, цветущее дело. Человеческий век имеет предел, слава и радость кончаются с уходом самого человека, они ограничены во времени, их не сравнишь с изящной словесностью, которая беспредельна. Вот почему писатели древности посвятили себя кисти и туши и мысли их запечатлены в их кнѣгах» [26, с. 98]. В предисловии к «Кэйкокусю», в цитатах из Цао Пи и ссылок на «Великое введение» к «Шицзиню» — «Книге песен», произведения которой относятся к XI—VIII вв. до н.э., проводятся те же конфуцианские положения [120, с. 312].

Первым сочинением по теории поэтического слова стал труд Кукая «Бункёхифурун» («Трактат о сокровенной сути зеркала литературы», 819), в котором излагались правила китайского стихосложения, с упором на тональную просодию и другие аспекты поэтики, объяснялось, как читать и понимать китайские стихи. Для японских поэтов эти сведения оказались чрезвычайно важными. Трактат состоял из шести разделов — Небо, Земля, Восток, Запад, Юг, Север, в каждом из которых выделялось несколько основных тем. Трактат был насыщен цитатами из китайских работ о поэзии и включал ранние стихи эпохи Тан (VII—X вв.) в Китае [85, с. 32].

Другое направление в создании теории поэзии в Японии связано с вака (японская песня) и также отмечено влиянием китайской литературной мысли. Это обнаруживается в произведениях, получивших общее название «Вакасисики» («Четыре руководства по японской поэзии»).

Первое из них — сочинение Фудзивара Хаманари (724—790) «Какёхёсисики» («Руководство по искусству поэзии», 772), в котором автор, опираясь на законы китайского стихосложения, анализирует стихи историко-мифологического свода «Кодзисики». Текст трактата напи-

сан на китайском языке, а для записи японских песен использована «маньёгана» — приемы письма, введенные в «Маньёсю».

Работа Хаманари открывается изложением мысли «Великого введения» о том, что поэзия трогает души умерших и небесных духов, а затем автор сосредоточивается на разработке правил, связанных с применением рифмы в вака. Хаманари одним из первых пытался приспособить рифму к языку японской поэзии, которой эта рифма совершенно не подходила. В своих исканиях он опирался на взгляды китайского поэта и ученого Шэнь Юэ (441—513) [120, с. 311]. Хаманари выделил также «семь болезней стиха» (нанацу ямаи) и сформулировал требования, которые помогут их избежать. Это касалось в первую очередь употребления рифмы. Например, нужно было рифмовать первую и вторую строки, повторять последний слог первой строки в третьем или шестом слогах второй строки и т.п. На поэтических состязаниях (ута-авасэ) при оценке стихотворений эти жесткие правила иногда вспоминали, но в целом концепция «ямаи» не повлияла на поэтическую практику японцев [120, с. 311].

Хаманари установил в поэзии вака десять «чистых стилей» (гатай) и семь стилевых групп (сатай) [16, с. 61]. Он стремился раскрыть суть поэзии и выявить ее истоки.

Начинания Хаманари были продолжены в работе «Кисэн сики» («Руководство Кисэна», IX в.), которая приписывается Кисэну, одному из «шести гениев» (роккасэн) японской поэзии. В ней разбираются вопросы, затронутые Хаманари, и выявляются четыре «болезни стиха» [16, с. 61]. Вместе с тем поэт предпринимает и попытку классификации японской песни.

Очевидно, что авторы названных сочинений во многом следуют китайским образцам без надлежащего внимания к своеобразию японского стиха и предлагают японской поэзии не свойственные ей понятия.

Наиболее зрелыми работами по теории поэзии вака, которая уже в IX в. связывалась исключительно с жанром танка, считаются два предисловия к поэтической антологии «Кокинвакасю» («Собрание старых и новых японских песен», 922), сокращенно — «Кокинсю».

Одно из предисловий написано на японском языке (канадзэ) Ки-но Цураюки (883—946) — поэтом, прозаиком и теоретиком классического стиха танка. Другое

предисловие написано на китайском языке (манадзё), его автор — Ки-но Ёсимоти (ум. в 919 г.), как и Цураюки, — выходец из рода Ки, ученый и поэт, глава придворного Ведомства образования и наставник наследного принца [15, с. 59].

Текстологический анализ предисловий показывает, что манадзё появилось раньше предисловия Цураюки [88, с. 45]. Хотя Ки-но Ёсимоти и являлся непосредственным автором сочинения на китайском языке, подпись в конце его труда гласит: «Цураюки и другие». По мнению японского исследователя Ота Сэйхё, можно говорить о том, что предисловие Ёсимоти стало осуществлением замысла Цураюки [88, с. 75]. Мэдзаки Токуэ добавляет, что такая подпись была сделана, «следуя общему убеждению, по которому имя Цураюки всегда и впрямь должно ассоциироваться с созданием этой антологии» [80, с. 94]. «На первый взгляд оба предисловия существенно не отличаются друг от друга, — продолжает Мэдзаки Токуэ, — но при внимательном, вдумчивом чтении бросается в глаза некоторая поверхностность, ограниченность предисловия на китайском языке. Думается, что тонкий психологизм, который свойствен предисловию на японском языке, мог быть привнесён только Цураюки» [80, с. 103].

Можно согласиться, что Цураюки прямо или косвенно повлиял на создание манадзё, а затем написал свое предисловие, дополнив первое, придав ему отточенность и совершенство, — так считает Нисисита Кёити [82, с. 7].

Предисловия отличаются цельностью авторского замысла и строгой архитектурной формой. Каждый из пяти разделов реализует свой круг вопросов. В предисловиях выявляется характер японского поэтического слова, его суть, социальные роль и значение, история развития, излагается тематика японской лирики и ее поэтика, представлена поэтическая критика. Из предисловий следует, что теория японского классического стиха включала в себя собственно теорию, изучающую своеобразие поэзии как вида литературной деятельности, историю поэзии и поэтическую критику. Эти три аспекта рассмотрения лирической поэзии нашли место и в последующих теоретических работах средневековых авторов.

Тем не менее по некоторым вопросам теории стиха в предисловиях обнаруживаются расхождения. Предис-

словие Ёсимоти сложилось непосредственно под влиянием литературной мысли древнего Китая, изложенной в «Великом введении» к «Шицзину», в то время как Цураюки переработал предисловие Ёсимоти, органично связав его с явлениями японской литературы [85, с. 63].

Что касается ранее отмеченных работ по теории поэзии кэнси и вака, то их воздействия в предисловии к «Кюкинсю» не ощущается, хотя истокам поэтического творчества, предназначению поэзии, стилевым и жанровым отличиям и здесь уделяется достаточно внимания. Закономерно исчезает проблема рифмы как чуждая японской поэзии и не затрагивается категория «болезней стиха», привнесенная изъне.

Вместе с тем целый ряд концепций предисловия Кино Цураюки почерпнут из китайского источника, что делает необходимым изучение путей заимствования и адаптации «чужого» в теории японского классического стиха. Прежде всего это касается «Великого введения» к «Шицзину», где осмысляются происхождение поэзии, ее общественное значение и жанровые категории.

Перед читателем «Великого введения» раскрываются истоки поэтического творчества, его первопричина: «Стих — вместилище устремлений. В сердце оно — устремление, воплощенное же в речи — стих. Чувства приходят в движение внутри нас и обретают формы в речах... Чувство изливается в звуках, звуки же образуют узор, и называется это мелодией» [37, с. 180].

С этим утверждением перекликается начало предисловия Цураюки: «Японская песня произрастает из семени человеческого сердца и превращается в мириады слов-листьев» [72, с. 49]. Как и автор «Великого введения», Цураюки указывает на внутреннюю основу литературного произведения — чувства, которые в поэзии находят словесное воплощение. Так возникает идея о двух сторонах художественного — содержании и форме, навеянная китайским источником. Причем утверждается приоритет содержания — сердца (коро) как причины, порождающей слова (котаба).

Аналогичным образом начинает свое предисловие и Ёсимоти: «Японская песня уходит корнями в почву сердца, и ее цветы в лесу слов распускаются» [72, с. 413]. Цураюки заменяет «цветы» на «листья», чтобы использовать игру слов — «кото-но ха» (слова-листья) и «котаба» (слово), что придаст стилю изящество и эlegant-

ность в соответствии со вкусами и нормами аристократического общества применительно к эстетическим потребностям своего времени.

И.С.Лисевич, останавливаясь на приведенном отрывке из «Великого введения», пишет: «Можно вспомнить немало высказываний, свидетельствующих о неразрывной связи, существовавшей в представлении древнего и средневекового китайца между сердцем, мыслью, чувством, звуком, духовностью ци, ее движением фэн, словом и произведением изящной словесности. Ибо все духовное исходит из сердца; оно же черпает из безграничного ци» [39, с. 94].

В предисловии Цураюки «сердце» отражает тот культ чувств, который сложился в японском аристократическом обществе. «Отношение к жизни у аристократии характеризовалось наличием особого культа любви и наслаждения (ирогономи), — пишет в исследовании о японском классическом стихе И.А.Боронина. — Это связано с возникновением сознания самоценности человека, сферой выражения которой становится эмоциональная сторона человеческой природы, прежде всего любовное чувство» [7, с. 13]. Культ чувств предполагал стремление к утонченному переживанию, чуткое восприятие окружающего, непосредственное и искреннее общение с миром. Происходила эстетизация эмоций, их облагораживание и отбор, введение в систему философско-эстетических представлений — аварэ (очарование) [7, с. 15].

Особая сенситивность, эмоциональность, присущая хэйанцам, восходит, по определению Н.И.Конрада, к «наивному оптимизму древних» [33, с. 33—34]. Здесь нельзя не увидеть и известного «переживания» синтоистского культа духов — kami, в котором выявляется преемственность аварэ с эстетикой макото (правда, искренность).

Н.И.Конрад проследил, в каком ключе японское общество — хэйанцы — восприняло достижения иноземной культуры, и пришел к выводу: «Единственное, что они смогли проделать, это — первобытное чувство "радости жизни" превратить в утонченную "эстетику жизни". Развившаяся культура, мощное влияние китайской художественной литературы и весь жизненный уклад аристократии не могли, конечно, оставить эту примитивную жизнерадостность в ее прежнем виде и заменили ее утонченными эмоциями эстетического порядка» [33, с. 34].

Возвращаясь к вопросу о заимствованиях, можно сказать, что в межлитературных контактах Японии и Китая японская сторона как воспринимающая не лишалась творческой индивидуальности, напротив, заимствованное обретало актуальный смысл в новых условиях. По мысли А.Н.Веселовского, «заимствование предполагает встречную среду» [10, с. 506]. Такую «встречную» среду китайская литературная мысль нашла в Японии.

Далее Цураюки развивает концепцию «сердца» как эмоционального содержания поэзии, вызванного открытием внешнего мира и участием в нем: «У людей, живущих в этом мире, множество забот — о виденном и слышанном они высказывают то, что чувствуют в сердце» [72, с. 49].

Этот фрагмент заставляет обратиться к другому китайскому трактату — «Вэньсинь дяолун» («Резной дракон литературной мысли», V в.), принадлежащему Лю Се (ок. 465—522), который замечает: «Чувства приходят в движение благодаря предметам и явлениям внешнего мира, слова же порождаются чувствами... поэтому, когда предметы и явления воздействуют на человека... тысячи образов обступают его, и он погружается в воспевание виденного и услышанного» [38, с. 99].

Для Цураюки, как и для Лю Се, окружающий конкретный мир генерирует душевные порывы и движения. Эмоции человека возникают от соприкосновения с вещами (моно) и очарованности (аварэ) ими. Так в предисловии выводятся эстетические основы творчества, приведшие к появлению концепции «моно-но аварэ» — очарованности вещами.

Анализ приведенного пассажа из предисловия Цураюки дал основание американскому исследователю Э.Майнеру выделить такую особенность японской классической поэзии, как экспрессивность [83, с. 105]. Это качество присуще раннему художественному творчеству с его искренним, непосредственным изъятием чувств. Более определенно оно обозначено в словах Ёсимоги: «Люди, живущие в этом мире, не могут быть равнодушными к нему. Их мысли непрестанно меняются, между печалью и радостью нет границ. Чувство рождается в сердце, песня проявляется в слове. Поэтому у счастливого человека голос радостный, у несчастного песня печальна. В песне можно высказать любовь и можно обнаружить гнев» [72, с. 413].

Чувства и высказывания появляются лишь в результате непосредственного контакта со слышимым и видимым миром. Момент достоверности, личного опыта, связи с действительным осознается как основа лирической поэзии. Отсюда возникает требование правдивости событий и чувств, которое предъявлял Цураюки. По мысли Уэда Макото, в теории поэзии Цураюки нет дискуссии о существующей объективной реальности и мироощущении поэта. Поэтическая и жизненная практика не различаются качественно, правда в поэзии и в жизни одна и та же [128, с. 19]. Поэзия, как это представлял себе Цураюки, должна показывать чувства такими, какие они есть на самом деле, т.е. Цураюки следует принципу макото.

В X в., как явствует из этого предисловия, принцип макото еще не утратил своего первоначального смысла — непосредственного, искреннего отклика человеческого сердца на конкретные ситуации и явления жизни и правдивости в выражении эмоциональной стихии, к чему обратилось поэтическое искусство в IX—XII вв. Говоря о конкретности, достаточно вспомнить обычай сочинять стихи к случаю, процветавший в эпоху Хэйан. Однако содержание эстетики макото не могло не подвергнуться трансформации в соответствии с новыми эстетическими потребностями общества — ведь внимание поэтов сосредоточилось на чувствах, движениях души, а не на явлениях внешнего мира.

В предисловии Цураюки не только теоретически осмысливается «правдивое», но и впервые употребляется сам термин «макото» [36 с. 626] — в разделе поэтической критики, где оценивается творчество шести выдающихся поэтов IX в. К примеру, о священнослужителе Хэндзё (Ёсиминэ Мунэсада, 816—890) Цураюки пишет: «У преподобного Хэндзё форма песен упорядочена, но правдивости (макото) им не хватает. Словно бы смотришь на женщину, нарисованную на картине, и впустую она тревожит твое сердце» [72, с. 57]. Хотя Хэндзё и был искусным мастером слова, его произведения, по мысли критика, не оставляли впечатления достоверности. В предисловии на китайском языке также употреблено слово «макото», но, как считают японские комментаторы, несколько в ином смысле — оно просто указывает на содержание поэзии Хэндзё [63, с. 626]: «Содержание (макото) бедное» [72, с. 416].

Изучая классический японский роман и сравнивая теорию художественной прозы и теорию поэзии, И.А.Боронина останавливается на проблеме макото: «В соответствии с концепцией лирического естества японской поэзии, предложенной Цураюки, поэт отображает не предмет, ставший объектом его внимания, но свои эмоции, пробужденные этим предметом. Для него истина не дуальна, она одна — и в стихе и в сердце поэта» [6, с. 124].

Подобная позиция Цураюки неизбежно, должна была привести к противоречию теории и практики, что сказалось в творчестве поэта, а также в его поэтической критике. Не случайно некоторые из последующих поэтов и теоретиков стиха высказывали неудовлетворенность взглядами Цураюки.

Прежде всего это касается оценки творчества поэта Аривары Нарихира (825—880), о котором Цураюки писал: «У Аривары Нарихира слишком много души (кокоро амаритэ), слов не хватает. Подобно увядшим цветам, у которых исчезли краски, но аромат остался» [72, с. 57].

Цураюки как наблюдательный критик обнаруживает суть поэзии Нарихира, которая заключается в избыточности эмоционального содержания его произведений. Однако для Цураюки стихотворение имело значение лишь в связи с тем чувством, которое его породило, вне же этого чувства оно не существовало, а потому сложность и многоплановость его содержания (т.е. насыщенность подтекстами) не могли считаться достоинством. Стремление к правдивости литературного творения, к отображению пережитого чувства таким, каким оно было на самом деле, привело Цураюки к неприятию недосказанности, свойственной поэзии Нарихира.

Справедливо наблюдение Нисио Минору, согласно которому недосказанность во времена Цураюки в достаточной степени противоречила духу макото [81, с. 57]. Видимо, стараясь смягчить возникающее противоречие, Цураюки невольно корректирует себя, настаивая на важности поэтической техники. Ощущения поэта и настроение, которым пронизаны его стихи, будут весьма близки, если поэт пользуется совершенной техникой стихосложения [128, с. 16].

В японской литературе феномен недосказанности получил название «ёдзэ». Как пишет Т.П.Григорьева, «красоту извлекали особым приемом, намеком — ёдзэ, которое создает настроение, вызывает "сверхчувство"»



("ёдзэ" переводится еще и как "эмоциональный отклик" или "избыточное чувство"). Недосказанность оставляет простор воображению, которое позволяет постигать невидимое, "красоту Небытия"» [19, с. 256]. Об этой красоте сказал в своем стихотворении монах Иккю (1394—1481):

Кокоро то ва  
Иканару моно-о  
Иу я ран  
Сумиз-ни какиси  
Мацукадзэ-но ото

Душа —  
Что этим словом  
Назовешь?  
На картине сумиз  
В соснах ветра шум  
[113, т. 4, с. 31]

Образ природы — шум ветра в соснах — заключает для поэта сокровенную суть мироздания, которая проявляется в творении искусства — становится его «душой» (кокоро).

Обращение Цураюки к поэзии Аривара Нарихира говорит о попытках критика осознать это явление — «слишком много души» (кокоро амаритэ) — то эмоциональное содержание, для которого не хватает слов и которое остаётся в сфере ассоциаций. Достоверности противостоит фантазия, домысливание — как на картине шум ветра в соснах.

Нельзя не признать, что «ассоциативность творчества и восприятия заложены в самом существе поэзии. Но значение их неуклонно возрастало вместе с индивидуализацией контекста» [13, с. 357]. Применительно к японской поэзии можно сказать, что в лирике IX в. впервые с наибольшей силой проявилось это свойство. Цураюки выделяет его не только у Аривара Нарихира: «У монаха Кисэна с горы Удзи слова сдержанны, начало и конец песни непонятны. Иначе говоря, смотришь на осеннюю луну, а принимаешь ее за рассветное облако» [72, с. 58—59]. Цураюки вновь настаивает на определенности и ясности в выражении поэтического чувства, чего избегал Кисэн. Сохранилось лишь три стихотворения Кисэна, одно включено в антологию «Кокинсю»:

Вага ио ва  
Мияко-но тацуми  
Сика дзо суму  
Ё-о Удзияма то  
Хито ва иу нари

Хижина моя стоит  
К юго-востоку от столицы.  
Здесь живу сродни оленю.  
Горою Удзи — приютом бранным  
Называют это место люди

[72, № 983]

Предисловие Цураюки свидетельствует о том, что «избыточное» содержание, свойственное японской поэзии, во времена «Кокинсю» еще не нашло своего теоретического осмысления и сама поэтика ёдзё находилась в процессе формирования. Первым к толкованию ёдзё обратился поэт Фудзивара Кинто (966—1041). В дальнейшем японские поэты и теоретики стиха уделяли большое внимание этой категории и выявили ее модификации, доказав, что сущность ёдзё непосредственно соответствует буддийскому мировосприятию.

Японская эстетическая мысль под влиянием буддизма пришла к представлению о прекрасном как невысказанном, сокровенном, и суггестивный фактор стал расцениваться как ведущее качество поэзии. Истина не транслируется словами, сказать — уже создать другое. Американские исследователи пишут: «Цураюки был бы потрясен, увидев, что его критика Нарихира преобразована в поэтический идеал» [115, с. 270].

В эстетических воззрениях Цураюки обнаруживается и воздействие японской национальной религии Синто (Путь Богов) с ее анимистическими представлениями. Для него поэзия связана не только с человеческими переживаниями. Область поэзии мыслится обширной, включающей всю живую природу, которая наделена поэтическим чувством: «В цветах поет соловей, в воде живет лягушка; услышишь их голоса и спросишь: кто же из живых существ не поет своей песни?» [72, с. 49].

Возможно, что китайский источник косвенно влияет на стиль и язык данного пассажа. Соответственно в предисловии Ёсимоти обнаруживаем: «Поет соловей среди весенних цветов, трещит цикада на осеннем дереве; хоть безыскусна их мелодия, но каждый выражает себя в песне» [72, с. 414]. Некоторые исследователи соотносят образность этого фрагмента с отрывком из китайского трактата «Шипинь» («Критика стихов», VI в.) Чжун Жуна (ок. 469—518): «Весенний ветер и весенние птицы, осенняя луна и осенние цикады, летние облака и душные дожди, зимняя луна и пронизывающий холод — эти приметы четырех времен года пробуждают поэтический дар» [120, с. 313]. Однако у Цураюки исчезает «цикада», вместо нее входит образ природы — «лягушка», свойственный японской поэзии как символ весны. Этот пример, как и другие возможные сопоставления

канадзё и манадзё, говорит об умении Цураюки выделить в японской поэзии ее особые черты.

Вслед за автором «Великого введения» критик останавливается и на общественной роли поэзии. Однако интенциозный смысл поэтического слова он также выводит в соответствии с жизнью японского общества — культом чувств и синтоистскими верованиями: «Песня, не прилагая усилий, колеблет Небо и Землю; волнует души умерших, невидимых глазу; смягчает отношения мужчин и женщин; смиряет сердца отважных воинов» [72, с. 49].

А вот как «Великое введение» излагает мысль о социальной значимости поэзии, ее творческой роли в людских судьбах: «Итак, обретения и утраты правды колеблют Небо и Землю, не оставляют равнодушными умерших и небесных духов — а ведь стихи куда ближе! Древние государи использовали их, чтобы связать нитями супругов, взрастить сыновнюю почтительность и уважение к вышестоящим, укрепить основы человеческих взаимоотношений, возвеличить учение и благие влияния, изменить нравы и обычаи» [37, с. 181]. Очевидно, что Цураюки воспринял и проводит концепцию о дидактической функции литературы, которую наиболее ярко выразило «Великое введение» к «Шицзину» (см. [39, с. 80—87]).

Идеи Цураюки вскрывают своеобразие ранней японской лирики, ее искренность и непосредственность, направленность на высокое творчество, на раскрытие эмоциональной жизни человека и тайнств его души.

«Оно-но Комати — последовательница древней Сотоори-химэ, — пишет Цураюки. — У нее, кажется, есть очарование (аварэ), но нет силы. Иными словами, это прекрасная женщина, которая словно бы страдает от болезни. Отсутствие силы свойственно песням женщин» [72, с. 59].

Сотоори-химэ была дочерью императора Ингё (512—553), в антологии «Манъёсю» встречаем ее стихотворение:

Кими-га юки  
Кэнагаку нарину  
Яматадзу-но  
Муказ-о юкаму  
Мати-ни матадзи

Так много дней прошло,  
Как ты ушел, любимый...  
Ведь тянется у яматадзу лист к листу,  
И я пойду к тебе скорей навстречу,  
Все ждать и ждать я больше не могу  
[74, № 90]

*Перевод А.Е.Глускиной*

Поэтесса выступает одной из зачинательниц поэзии «страстного стиля», который в IX—XII вв. распространился в литературе женского потока. В раннем комментарии (котю) к предисловию Цураюки помещено стихотворение Сотоори-химэ, в котором воплощена основная направленность ее лирики:

Вага сэко-га	Мой возлюбленный
Курубэки ёи нари	Должен прийти
Сасагани-но	В сумерках наступивших.
Кумо-но фурумаи	Маленький паучок
Канэтэ сируси мо	Подал знак хороший!

[72, с. 59]

Поэзия Комати, как и Сотоори-химэ, переполнена чувствами, личными переживаниями. Ее любовная лирика окрашена элегическими настроениями, романтикой сновидений, грез, тоской о возлюбленном. В своих стихах Комати выражала страдания женской души. Однако Цураюки как бы порицает ее за отсутствие силы, хотя тут же оговаривается, что это в целом свойственно поэзии женского потока.

При оценке дарования Комати критик употребил понятие «аварэ». Это первое свидетельство формирования эстетической категории «моно-но аварэ», которая стала ведущей в художественном творчестве IX—XII вв. Наиболее раннее упоминание моно-но аварэ обнаружено у Цураюки — в прозаическом сочинении «Тоса никки» («Дневник путешествия из Тоса», X в.) [73, с. 168].

Слово «аварэ» передает состояние человеческого духа и происходит от междометия «аппарэ» (ах!), выражающего радостное удивление, умиление, восторг и другие эмоции [61, с. 72]. Хисамацу Сэньити подсчитал, что в «Манъёсю» это слово употреблено 9 раз, но уже в «Гэндзи моногатари» («Повесть о Гэндзи», XI в.) — 1044 раза. В антологии «Кокинсю» оно встречается в 20 случаях [73, с. 168].

Аварэ передает различные эмоциональные состояния — печаль, радость, наслаждение, негодование [73, с. 175]. В эстетическом смысле оно становится обозначением глубокого проникновенного чувства, вызванного переживанием прекрасного. В эпоху Хэйан (794—1185) идеал красоты вбирал в себя элегическое начало — и в содержании аварэ выделилось чувство печали. Вместе с тем аварэ рассматривают и как состояние гармонии чувств и очарования, отсюда характеристиками аварэ выступают изящество, утонченность, изысканность [82,

с. 361]. Закономерно, что в итоге обнаруживается селективный смысл категории.

Поэзия Комати была воплощением не просто страстного чувства, но печали и грусти, сокрытых, как правило, в иносказательной канве стиха. В оценке Цураюки отмечаются как раз эти качества ее поэзии — чувство и страдание.

В предисловии Цураюки уже выделяются основные черты эстетической концепции моно-но аварэ — проникновенное переживание, окрашенное печалью, его непосредственность, достоверность и полнота. Избыточность переживания ведет к поэтике намека и недосказанности, а творения лучших поэтов IX в. — Аривары Нарихира и Оно-но Комати — лучшее тому подтверждение.

Авторитет Цураюки как теоретика был в свое время очень высок, и ряд выдвинутых им положений оказался плодотворным для развития теории японского стиха. В первую очередь это касается учения о гармонии. В поэтической критике Цураюки, посвященной «шести гениям» поэзии, автор выразил свое представление о гармонии, раскрыв соотношение содержания и формы в произведениях каждого из шести поэтов. Выделение таких категорий, как котоба (слово) — формальной стороны поэзии и кокоро (сердце) — ее смысловой наполненности, поиски соответствия между ними выявляют пути разработки учения о гармонии, ставшего главным в теории японского стиха. Оба литературно-критических термина — котоба и кокоро — широко употреблялись в дальнейшем в поэтических трактатах. Они многозначны, содержание их связано с рядом аспектов художественной речи.

Идеал равновесия между содержанием и формой был популярен в Китае в период Шести династий (IV—VI вв.). Цураюки применил его весьма убедительно для критики творчества японских поэтов [120, с. 314].

«В художественной литературе, — замечал Б.В.Томашевский, — слово не является внешним и безразличным знаком мысли. Замысел писателя и его словесное выражение представляют собой нерасторжимое единство» [50, с. 326]. Вопрос о единстве содержания и формы возникает и при обращении к предисловию Цураюки. Какая связь между кокоро и котоба? Э.Майнер видит ее в метафоре «семя» и «листья», высказанной Цураюки. «Семя» тождественно «сердцу», а

«листья» — «словам». «Листья» не могут появиться без «семени» — эта каузальность естественно объясняет концепцию Цураюки о «семени» как необходимом и главном элементе, который можно назвать причиной. Причина порождает следствие. Так закономерно американский исследователь приходит к мысли о карме — законе причин и следствий в буддийском учении [83, с. 105]. Безусловно, поэтическое искусство Японии соотносится с этой идеей.

Итак, в учении Цураюки о гармонии выделяется приоритет содержания над формой. Согласно японским источникам, эстетика гармонии достигла высот во времена составителей «Кокинсю» [72, с. 31], что и выразил Цураюки, оценив с позиций свершенного наследие творцов поэзии IX в. В разделе поэтической критики в творчестве каждого поэта исследуется прежде всего содержание, а затем — форма.

Японские и зарубежные исследователи возводят этот раздел предисловия Цураюки к трактату «Шипинь» Чжун Жуна, где даны литературные портреты. Высказывается мнение о том, что Цураюки, вероятно, выделил шесть японских поэтов IX в. с индивидуальным поэтическим стилем и достаточной выразительностью, чтобы использовать применительно к ним разнообразный комментарий Чжун Жуна. Приводятся следующие примеры соответствий из китайского трактата в связи с Хэндзэ, Аривару Нарихира и Оно-но Комати.

«Язык Ван Цаня превосходен, но его поэзии не хватает духовности».

«Мысли Лю Чженя подавляют его язык, и его риторика несовершенна».

«Стиль Чжан Хуа великолепен, но ему недостает оригинальности. Слишком много внимания отдано любовной лирике... и не хватает силы» [120, с. 314— 315].

Очевидно, что этот комментарий преобразуется в предисловии Цураюки в меру требований японского аристократического вкуса, и суждения критика облекаются в элегантные, изысканные фразы. Цураюки выделяет как достоинства, так и недостатки каждого поэта, рисуя индивидуальность поэтической личности.

Учение о гармонии заставляет обратиться к эстетическому понятию мияби — элегантность, утонченность, которое освещает одну из сторон прекрасного — аварэ. По словам американских исследователей, «эстетический

идеал мяяби, заимствованный поэтами "Кокинсю" из китайской литературы Шести династий, придав танка аристократический характер и приобрел силу литературной традиции, которая могла длиться века» [115, с. 26]. Сам слог предисловия Цураюки выдержан в духе мяяби — чрезвычайно отточен, изыскан, виртуозен. Аристократизм определяет творческую манеру поэта. Исигами Катаси считает, что именно Цураюки стал основоположником эстетизма в литературе эпохи Хэйан — поисков изящного и утонченного в повседневности придворной жизни [61, с. 26].

В критике Цураюки проявляется ассоциативно-образный характер мысли: автор прибегает к метафорическому стилю речи, чтобы выразить свое впечатление. В приемах «импрессионистической» критики [33, с. 118], избранных Цураюки, угадывается стиль изложения китайских литературных трактатов, который впоследствии распространился и в Японии. Например, в «Шипине» говорится: «Легкий, воздушный стиль Бан Юэ напоминает нам крылья птицы в полете или развевающиеся одежды» [120, с. 315].

Предисловие Цураюки как первая серьезная работа по теории японского стиха положило начало изучению стилей и жанров японской национальной поэзии. «Теперь видов песен стало шесть (ута-но сама)», — пишет критик [72, с. 51]. Категория сама включает средства выражения художественного содержания и приближается к понятию формы. Цураюки первым в истории литературной мысли Японии использовал этот термин [76, с. 61]. В дальнейшем Фудзивара Кинто заменил слово «сама» (образ) словом «сугата» (облик). Японские комментаторы также обозначили раздел предисловия, посвященный шести видам песен, словом «сугата», приравняв оба термина в этом значении [72, с. 51].

Обращаясь к систематизации видов японской песни, Цураюки сослался на классификацию из шести категорий (рикуги), представленную в китайской поэтической антологии «Шицзин»: «В китайской поэзии существуют такие же виды песен» [72, с. 51]. Это лукавое заявление говорит о стремлении Цураюки поставить японскую словесность вровень с китайской литературой, восславить ее. Схема, предложенная теоретиком, носит подражательный характер, но имеет обоснование в японской поэзии, поддержана соответствующими иллюстрациями. «Стихи бывают шести категорий, — говорится в "Вели-

ком введении". — Первая категория именуется фэн — "веяние", вторая фу — "изложение", третья би — "сопоставление", четвертая син — "ассоциация", пятая я — "ода" и шестая сун — "гимн"» [37, с. 181]. Цураюки дал свои обозначения типов песен и привел примеры стихов на каждый из них. Однако примеры были не всегда удачны, недостаточно иллюстрировали дефиниции, что и отмечено в раннем комментарии к предисловию, который в изданиях антологии обычно публикуется с основным текстом.

### 1. *Соз-ута (песня-сопровождение)*

Это песни, сложенные по какому-либо поводу и обращенные к определенному лицу. Как правило, они содержат намек, иносказание, аллегорию, потому что конкретный случай, которому посвящена песня, непосредственно в тексте не отражается. Японские комментаторы относят сюда песни типа хиюка — «песни-сравнения» самого разнообразного содержания [71, с. 39]. Примером может служить пятистишие поэта Вани в честь восшествия на престол императора Нинтоку (313—399) в Нанивадзу, где тот основал свою резиденцию:

Нанивадзу-ни	В Нанивадзу
Саку я ко-но хана	Зацвели деревья цветы!
Фукогумори	После зимних холодов
Има ва харубэ то	Нынче с наступлением весны
Саку я ко-но хана	Зацвели деревья цветы!

[72, с. 51]

Начало правления Нинтоку сравнивается с наступлением весны, пробуждением природы после зимней стужи. В стихотворении не названы причины лирического переживания, песня в целом иносказательна.

### 2. *Кадзоэ-ута (песня-перечисление)*

Это песни, в которых «перечисляются» вещи и явления без использования сравнений, метафор, иносказаний. Главная цель таких песен — «назвать вещи». В предисловии Цураюки примером кадзоэ-ута служит песня-шарада. Эти песни были популярны в аристократической среде и требовали виртуозной поэтической техники, поскольку зашифровывали слова, которые надо было отыскать в тексте. Песни-шарады собраны в книге X «Кокинсю» — «Моно-но на» («Имена вещей»).



Саку хана-ни  
Омоицуку ми-но  
Адзикинаса  
Ми-ни итацуки-но  
Иру мо сирадзутэ

На прекрасные цветы  
Пристально смотреть  
Скучно стало мне.  
Так не лучше ль подстрелить  
Вон того дрозда?

[72, с. 52]

Во второй строке танка звуковой комплекс «цукуми», частично созвучный слову «цугуми» — «дрозд». В стихотворении обнаруживаются и другие «имена птиц»: в третьей строке часть слова «адзикинаса» — «адзи» — название водяной птицы; в четвертой строке часть слова «итацуки» — «тацу» частично совпадает по звучанию «тадзу» — журавль».

Однако этим не исчерпывается многозначность лексики танка. Слово «итацуки» имеет еще два значения — «болезнь» и «лук» (оружие), «иру» — «входить» и «стрелять». Последние две строки танка могут быть восприняты как речь героя о том, что его охватила болезнь от углубленного созерцания вишневых цветов.

Несмотря на сложность технических средств, содержание стихотворения не кажется глубоким, как это и свойственно шарадам, которые слагались для развлечения и демонстрации поэтической техники. Однако песня трудна для понимания, и автор раннего комментария возражает Цураюки, предлагая ее отнести к пятому типу — тадагото-ута [72, с. 52]. Действительно, заключенная в танка игра слов едва ли подходит для иллюстрации простого изложения того, что видишь и слышишь.

### 3. Надзураз-ута (песня-уподобление)

Так названы песни, содержащие уподобление чему-либо, сравнение, иносказание, намек.

Кими-ни кэса  
Асита-но симо-но  
Окитэ инаба  
Коисики гото-ни  
Киэ я ватараму

Когда уходишь,  
Выпадает утром иней.  
И от любви,  
Подобно инею,  
Я умираю!

[72, с. 52]

Стихотворение обращено к возлюбленному, который уходит на рассвете, и женщина сравнивает себя с тающим инеем. Это распространенное в классической поэзии сравнение приобрело устойчивый смысл. Слово «киэру» — «таять» (об инее, росе) переносится на человека и получает значение «умирать». Исходя из этого примера, можно считать, что песни-уподобления содер-

жат сравнение косвенного порядка. Однако средневекового комментатора не удовлетворяет приведенное стихотворение, и он выдвигает другое:

Таратимэ-но	Скрытой в коконе всегда,
Оя-но кау ко-но	Грустно куколке червя,
Маюкомори	Что вскормившая меня выкормила мать моя,
Ибусэку мо ару ка	Грустно сердцу моему —
Имо-ни авадзутэ	Ведь не вижу я тебя!

[74, № 2991]

*Перевод А.Е.Глускиной*

В этом стихотворении косвенное сравнение, характерное для надзураэ-ута, образуется с помощью приема дзё (введение), основанного на образном параллелизме, и используется ведущий принцип надзураэ-ута — уподобление.

#### *4. Татоз-ута (песня-аллегория)*

Обычно эти песни обладают внутренним смыслом, который проявляется в аллегорической форме:

Вага кои ва	Мои думы о тебе
Ёму то мо цукидзи	Считать — не сосчитать,
Арисо уми-ни	Хотя на побережье
Хама-но масаго ва	Залива Арисо
Ёмицукусу томо	Песок пересчитаешь весь

[72, с. 51]

В стихотворении говорится о неисчерпаемой силе любви и приводится косвенное сравнение с песком, который, несмотря на свою бесконечность, уступает необъятности любви. Эта песня сходна с предыдущей, оба типа отличаются лишь нюансами поэтической организации. Цураюки не старается разграничить их характеристики, поэтому комментатором в предисловии предлагается более выразительный пример:

Сума-но ама-но	В Сума рыбак
Сию яку кэбури	Соль выжигает.
Кадзэ-о итами	Дым сильным ветром
Омовану ката-ни	В другую сторону
Танабикиникэри	Относит!

[72, с. 53]

Песня от начала до конца аллегорична. Она говорит о любовной тоске, сжигающей человека, чье сердце обращено к возлюбленной. Однако дым унесло в другую сторону — чувства любимой отданы другому.

Аллегорический образ рыбака был достаточно распространён в классической поэзии, к нему, например, обращалась поэтесса Оно-но Комати, чтобы выразить своё ироническое отношение к поклоннику:

Мирумэ наки	Водорослей нет, как нет свиданий.
Вага ми-о ура то	Не знаешь разве ты,
Сиранэба я	Что я залив печали?
Карэнадэ ама-но	Но неотступно рыбак ходит,
Аси таюку куру	Неустанно

[72, № 623]

Образ рыбака — человека, ищущего свидания с возлюбленной, предстает и в аллегорическом стихотворении Фудзивара Сюдзэя (1114—1204):

Ама-но кару	Водоросли,
Мирумэ-о нами-ни	Что рыбак срезает,
Магаэцуцу	В волнах сокрыты.
Нагуса-но хама-о	Побережье Нагуса
Тадзунэвабинуру	Ищу, страдая

[94, № 1078]

Слово «мирумэ» означает «водоросли», а также «встреча», «свидание»; «нами-ни» — «в волнах» (созвучно отрицательной форме глагола «миру» — «видеть»); значение топонима Нагуса — «название травы». Итак, внутренний смысл стихотворения: герой не знает имени своей возлюбленной, ищет с ней встречи, но его усилия напрасны. Стихотворение предваряется вступлением, помогающим понять аллегорический замысел автора: «Сердце, обращенное с любовью к неизвестной». В классической поэзии танка были распространены песни-аллегии, выражающие любовные чувства.

##### 5. Тадагото-ута (простая песня)

Эти песни отличаются строгим содержанием, приподнятостью тона и в то же время не включают сложных метафорических образов:

Ицувари-но	Если б ложь
Наки ё нарисэба	Исчезла в этом мире,
Ика бакари	Как радостно
Хито-но кото-но ха	Твои слова
Урэсикарамаси	Мне было б слышать

[72, № 712]

Стихи, выбранные Цураюки, выдвигают требование искренности в отношениях влюбленных. По своему содержанию они просты, но приподнятости или торже-

ственности им недостает, поэтому в комментариях приводится еще одно стихотворение:

Ямадзакура	Прекрасными цветами
Аку мадэ иро-о	Горной вишни
Мицуру кана	Любовался вволю!
Хана тирубэку мо	Чтобы цветы осыпались —
Кадзэ фукану ёни	И ветерка не пролетело

[72, с. 53]

Любование цветами вишни воспевается в этом торжественном стихотворении, в восхищении перед вишневыми цветами замерла вся природа.

#### 6. Иваи-ута (песня-чествование)

Это песни-панегирики, восхваляющие кого-либо, славословящие:

Коно того ва	Этот дворец
Мубэ мо томикэри	Воистину прекрасен,
Сакикуса-но	Возведен
Мицуба ёцуба-ни	Подобно дереву —
Тонодзукури сэри	С тремя и четырьмя ветвями

[72, с. 53]

В раннем комментарии встречаем возражение относительно этого примера Цураюки. Автор полагает, что песни иваи-ута должны прославлять власть императора и возносить молитвы к богам. Тем самым он пытается ограничить тематику иваи-ута:

Касуга но-ни	На поле Касуга
Вакана цумицуцу	Молодую зелень собираю,
Ёродзуё-о	Века призывающее
Ивау кокоро ва	Мое сердце
Ками дзо сиураму	Да услышат боги!

[72, с. 53]

Молодую зелень преподносят в подарок с наступлением Нового года в надежде на долголетие. Танка считается образцом поздравительной песни, они собраны в отдельной книге «Кокинсю» под названием «Га-но ута» — «Песни-поздравления».

Виды песен, выделенные Цураюки, изучались и уточнялись теоретиками японского стиха, ими вносились дополнения и коррективы в предложенные Цураюки характеристики.

О системе шести категорий говорилось и в последующих работах японских авторов. Например, Фудзивара Сюдзэй в трактате «Корайфутайсё» («Записки о традиционных стилях», 1201) говорил, что она не утратила

своего значения и по прошествии веков. Синкэй (1406—1475), разрабатывая теорию поэзии рэнга, доказал в трактате «Сасамэгото» («Робкие слова», 1463), что система деления поэзии на шесть категорий присуща и рэнга.

На ва такаку  
Коз ва уз наси  
Хотоогису

Имя высокое,  
Голос негромкий —  
Кукушка

[92, с. 98]

Трехстишие рэнга поэта Гусая (1281—1376) — аллегорическое, оно обращено к поэту Нидзё Ёсимото (1320—1388) и говорит о славе его имени и его скромности. По этим признакам отнесено к типу соэута.

Классификация Цураюки касается лишь некоторых аспектов японского классического стиха. Это первая попытка систематизации ранней японской лирики по ее выразительным и изобразительным признакам.

Ранние работы по созданию теории поэзии в Японии выявили ее определенную зависимость от литературной мысли Китая, но показали и своеобразие теоретического осмысления национального художественного творчества.

### НОВЕЛЛЫ «КОКИНСЮ»

Поэтическая антология «Кокинсю» была первым собранием японских песен, составленным по указу императора. В 905 г. император Дайго (885—930) поручил поэта объединить в один сборник лучшие произведения, написанные после «Манъёсю». Над антологией работали четыре поэта — Ки-но Цураюки, Ки-но Томонори, Осикоти Мицунэ, Мибу Тадаминэ. Собрание завершено в 922 г. Оно состоит из 20 книг и включает 1100 стихотворений.

Так было положено начало серии императорских антологий японской национальной поэзии, которая состоит из 21 тома. Книги создавались в течение X—XV вв. Наиболее известными стали две — первая и восьмая, «Кокинвакасю» и «Синкокинвакасю» («Новое собрание старых и новых японских песен», 1205).

Первая императорская антология заложила традиции составления подобных собраний, оказала влияние на структуру и принципы отбора материала в произведе-

ниях иных жанров. Так, Фудзивара Тэйка (1162—1241) в работе над поэтической антологией трактата «Киндайсюка» («Прекрасные песни нашего времени», 1209) руководствовался правилами «Кокинсю» [116, с. 28—36]. Известно, что «Исэ моногатари» («Повествование об Исэ», X в.) возникло благодаря тем особенностям композиции «Кокинсю», которые позволили объединить ее произведения в повесть с единым авторским замыслом. Поэзия рэнга своими принципами связи стрóf также в определенной степени обязана «Кокинсю».

Значительное место в «Кокинсю» занимает любовная лирика — пять книг. Ее выдающимися поэтами считаются Оно-но Комати и Аривара Нарихира. Их стихи полны искреннего, пылкого чувства, глубина переживаний, их недосказанность проявляются в естественной и взволнованной поэтической речи.

### Оно-но Комати

Омоицуцу  
Нурэба я хито-но  
Миэцураму  
Юмэ то сирисэба  
Самэдзарамаси о

В мечтах заснула?  
Вот он  
Появился!  
Ах, если б знала: это сон,  
Не стала б просыпаться!

[72, № 552]

Утатанэ-ни  
Коисики хито-о  
Митэси ёри  
Юмэ тэу моно ва  
Таномисомэтэки

Вдремнула —  
И любимый  
Появился.  
Всего лишь сон,  
А сразу сердце верит

[72, № 553]

Ито сэмэтэ  
Коисики токи ва  
Убатама-но  
Ёру-но коромо-о  
Казитэ дэо киру

Когда беспредельны  
Чувства любви,  
Ночью черной, как ягоды тута,  
Наизнанку вывернув,  
Надену я одежды!

[72, № 554]

Обращает на себя внимание отсутствие в этих стихах риторики, ограниченное применение специфических средств поэтической техники. Лишь в последнем стихотворении использован особый прием макура-котоба (слово-изголовье) как разновидность постоянного эпитета: «убатама» — «ягоды тута» вводится для образного

описания ночи. Ночь, как ягоды тута, черная, непроглядная. Эпитет выбран не случайно, он отсылает к другому стихотворению Комати:

Хито-ни аваму  
Цуки-но наки ё ва  
Омохи окитэ  
Мунэ хасириби-ни  
Кокоро якзори

С любимым встретиться  
Нельзя безлунной ночью:  
Встаю в мечтах о нем —  
Огонь горячих углей волнует грудь,  
И в пламени сгорает сердце

[72, № 1030]

Во времена Комати существовало поверье, по которому добрым помощником в любви может быть только ясная лунная ночь; в глухую, темную пору влюбленные не решались на встречу [79, с. 204]. Поэтому женщина разочарована и иронизирует над своей страстью. Эта ироническая насмешка над безумием любви позволила составителям «Кокинсю» отнести пятистишие в раздел «Хайкайка» — «Шуточных песен».

Слово «хайкай» — «шутка», «юмор» — употреблялось в китайской поэзии и воспринято японцами для обозначения шуточных стихов. Однако песни, подобные приведенной, встречаются и в других разделах антологии, поскольку шутка, насмешка, ирония характеризуют стиль «Кокинсю», в первую очередь — ее любовную лирику. Этот стиль предполагает использование сложной поэтической техники, что иллюстрирует стихотворение Комати, в котором употребляются многозначные слова, вызывающие разнообразные ассоциации.

Выражение «цуки-но наки» имеет два значения: «нет возможности» и «безлунная» (о ночи); слово «омохи» — «мечты» (о возлюбленном) содержит компонент «хи» — «огонь» и используется как метафора «огня любви» [7, с. 253]; «окитэ» — «вставать» частично совпадает по звучанию с «оки» — «горящая зола», «тлеющие угли», которые женщина раздувает, чтобы осветить тьму ночи; глагол «хасири» означает «волноваться» и одновременно является частью сложного слова «хасириби» — «пламя». Приведенные примеры иллюстрируют особый прием японской поэтики — какэ-котаба (поворотное слово), когда обыгрываются омонимия, омофония и полисемия слов. «Огонь», «угли», «пламя», «сгорать» (якзори) формируют цепь энго (родственные слова) — ассоциативно связанных слов, которые служат метафорическим фоном стихотворения [72,

с. 385—386]. Все это придает пятистишию изящество и изысканность.

Р.Броуэр и Э.Майнер предлагают разграничивать поэзию формальную, созданную для широкого круга читателей, и поэзию неформальную, предназначенную для немногих. Последняя может изобиловать поразительными метафорами и сложными аллегориями, но проста по технике исполнения и является непосредственным выражением чувств говорящего [115, с. 171]. Стихотворения Комати показывают, что поэтесса искусно владела тем и другим стилями.

Стихотворение «В мечтах заснула?» Мибу Тадаминэ привел в своем поэтическом трактате «Вакатэйдзиссю» («Десять стилей японской песни», X в.) в качестве примера «стиля, фиксирующего чувства» (сяситэй). В стихотворении нет риторических украшений, в нем откровенно описывается душевное состояние женщины. Песня считалась образцом поэзии «шести гениев» и была помещена в «Исэ моногатари» [72, с. 236].

Пятистишия Комати можно рассматривать как связанный поэтический ряд, в котором одно стихотворение дополняет другое [72, с. 236]. В первом рассказывается о том, как, увидев на миг возлюбленного, женщина досадует на пробуждение; во втором — хочет осмыслить сновидение, иронизирует над своей верой в сон; в третьем — вновь желает увидеть возлюбленного во сне.

Так складывается единое поэтическое повествование — новелла «Кокинсю», вдохновенно рассказывающая о душевных переживаниях. Чувства, выраженные поэтессой, сильны и непосредственны, сиюминутные движения души Комати изливает откровенно, искренне. Она точна и правдива в передаче эмоций, стихи предстают картиной самоанализа и самонаблюдений.

Ямагути Хироси считал, что, поскольку Комати находилась в ранге удзимэ, одном из низших придворных рангов для женщин, и была лишена права иметь возлюбленного, ее любовная лирика — плод богатого воображения [109, с. 191]. Японский исследователь высказал мысль о несоответствии содержания поэзии Комати истинному положению поэтессы при дворе.

Если принять во внимание это суждение, то можно увидеть пути формирования эстетических представлений японцев в IX в. В лирике осуществился переход к умозрительности, отвлеченности художественного мышления, изменилось отношение к действительности. Правда



(макото) лирического переживания обрела изысканность в соответствии с эстетическими требованиями времени. Мэдзакки Токуэ отмечает, что в придворной поэзии для обозначения возлюбленного стало часто использоваться слово «хито» (человек), тогда как в «Манъёсю» были распространены способы непосредственного обращения — «имосэ» (супруг), «кими» (ты) [79, с. 179].

В японской литературе становится популярным сочинение произведений мужчинами от имени женщин. Ки-но Цураюки, желая скрыть свое авторство, писал в дневнике «Тоса никки»: «Слышала, что дневники — их так называют — пишут мужчины, но вот и женщина попыталась это сделать» [66, с. 27]. Приведем еще пример:

### Аривара Нарихира

Кадзу-кадзу-ни

Омои омавадзу

Тоигатами

Ми-о сиру амэ ва

Фури дзо масарэру

Действительно любишь

Или не любишь, —

Спросить трудно,

А дождь, что знает обо мне,

Льет все сильнее

[72, № 705]

Из предисловия к стихотворению выясняется, что Фудзивара Тосиюки был увлечен женщиной из дома Нарихира. Он прислал ей записку о том, что не может прийти на свидание, потому что идет дождь. Услышав об этом, Аривара Нарихира написал танка от имени женщины [72, с. 280].

Дождь в этом стихотворении — символ печали, грусти и слез, эмблема страданий и отчаяния женщины, своеобразная «эмоциональная метафора» [7, с. 65]. Фраза «дождь, что знает обо мне» заставляет обратиться к синтоистским представлениям средневековой Японии, в соответствии с которыми поэт воспринимает природу как «активный одухотворенный субъект» и еще не приходит к идее персонификации природы как художественному приему [15, с. 217].

Специфика эстетического сознания японцев заключалась в том, что «правдивое» (макото) и «печальное очарование» (аварэ) складывались в концепцию красоты, несущей мысль о восприятии сокровенной сути вещей, — моно-но аварэ. Однако поэзия сохраняла отзвуки синтоистских верований, что проявилось в стихах Оно-но Комати, посвященных снам.

Синто допускает общение с духами природы (ками) или духом человека во время сна. Существовала вера в сон и как в предзнаменование — вещий сон. В стихах поэтессы используются народные поверья о том, что во сне можно увидеть возлюбленного или присниться ему, если надеть ночную одежду, вывернув ее наизнанку.

Сон становится воплощением мысли об иллюзорности бытия. «Поэтесса сновидений» рисует свою жизнь как иллюзию, существующая предрешенность — карма — не позволяет ей встретиться с возлюбленным наяву. Лишь сон оказывается реальностью встреч — так в этой поэзии находят место и буддийские представления.

Лирическое повествование получает продолжение в следующей группе пятистиший:

Уцуцу-ни ва  
Са мо косо араме  
Юмэ-ни саз  
Хитомэ-о ёку то  
Миру га вабисиса

Наяву  
Так, верно, и должно быть,  
Но и во сне  
Людских бежишь ты глаз.  
Печально видеть

[72, № 656]

Кагиринаки  
Оmoi-но мама-ни  
Ёру мо кому  
Юмэдзи-о саз-ни  
Хито ва тогамэдзи

В бесконечных  
Думах о тебе  
Приду и ночью я —  
Дорогой сновидений.  
Никто тогда не упрекнет

[72, № 657]

Юмэдзи-ни ва  
Аси мо ясумэдзу  
Каёэдомо  
Уцуцу-ни хитомэ  
Миси гото ва арадзу

Дорогой сновидений,  
Ногам покоя не давая,  
Хоть и брожу,  
Но наяву  
Не виделась ни разу

[72, № 658]

Ожидания женщины увидеть возлюбленного во сне не сбылись, потому что он страшится людской молвы и не является к ней даже в сновидениях. Тогда она решает прийти к нему дорогой снов, освещая путь огнем любви. Ведь за это ее не могут упрекнуть люди. Здесь вновь используется метафора «омохи» — «огонь любви», которая благодаря лексической емкости расширяет содержание танка. Блуждание во мраке и встречи с возлюбленным на дорогах снов не приводят к свиданиям наяву. И снова звучит насмешка над собственной верой в пустой сон.

Стиль любовной лирики Комати определяется как «страстный» и возводится к творчеству поэтессы Сотори-химэ. Свое развитие этот стиль находит в поэзии женского потока, представительницами которой кроме Комати были поэтессы Исэ (ум. в 939 г.), Идзуми-сикибу (966—1030), Сагами (998—1068), Сикиси (ум. в 1201 г.), Эйфуку (1271—1342). Поэзия «страсти» проходит через всю историю японского классического стиха танка.

«Страстный стиль» предполагает самоанализ, самопознание, в которых гордость часто оказывается смешанной с жалостью к себе. Эта поэзия отмечена высоким накалом чувств, но юмору, лукавству, а также рефлексивному состоянию духа порой придается первостепенное значение. Нередко этот стиль чрезвычайно эротичен, и им пользовались мужчины для создания любовной лирики, передающей женские чувства. Стиль отличала крайняя экспрессивность. По мере перехода от неформальной поэзии к формальной стиль утрачивал некоторые специфические качества [115, с. 222].

Любовная лирика Аривары Нарихира рефлексивна, при этом во многих стихотворениях рефлексия приобретает философское звучание [115, с. 432]:

Цуки я арану  
Хару я мукаси-но  
Хару нарану  
Вага ми хитоцу ва  
Мото-но ми-ни ситэ

Луна, иль нет тебя?  
Весна, иль прежняя  
Весна не наступила?  
Лишь я один  
Все тот же...

[72, № 747]

Воспоминания и сожаление о прошлом наполняют стихотворение. Кавалер пришел к дому, где когда-то жила его возлюбленная, но увидел лишь запустение вокруг: «Слезы полились, поник на грубый пол дощатой галереи кавалер и пробыл так, доколе не склоняться начал месяц; в тоске любовной о минувшем он сложил» [27, с. 40]. Обращаясь к природе — луне, весне, кавалер вспоминает утраченную любовь и видит, что все невосвратимо. Смена времен года закономерна, однако не может повториться прежняя весна и свет луны уже иной. Его охватывает сомнение в собственной неизменности, и тогда фраза обрывается на полуслове. Так в стихотворении появляется буддийская идея бренности всего сущего, изменчивости бытия, непостоянства.

За словами поэта, находящегося в состоянии душевного смятения, скрывается содержание этим словам про-

тивоположное, т.е. поэт употребляет их в ироническом смысле, что вызывает комический эффект, поскольку герой хочет найти постоянство там, где его нет.

Нарихира использует и различные виды параллелизма. В двух первых фразах синтаксический параллелизм в единстве с вопросительной интонацией придает ироничность высказыванию. Этому способствует также звукоповтор — эпифора (арану-нарану), лексическая анафора (хару), синтаксическая анафора (цуки я — хару я).

Другой вид параллелизма обнаруживается при сопоставлении трехстишия и двустишия танка. Это прием цуйку, пришедший из китайской поэзии. Он заключается в противопоставлении одной части стихотворения другой. Здесь изменчивости природы противопоставляется постоянство человека.

В целом стихотворение имеет романтическую тональность и воспринимается как греза, видение, в которых смешаны временные и пространственные пласты. Построенное на невысказанных, подразумеваемых значениях, стихотворение как нельзя лучше выражает суть суггестивной лирики. Оно не отягощено сложными приемами риторики, непритязательно по лексическому составу, звучит легко и естественно, как поток внутренней речи. Эта речь взволнованна. Чувство столь цельно и всеобъемлюще, что не находится средств для его адекватной передачи. Так возникает тавтология — расточительная в 31-сложной танка. Но благодаря несвязности, невнятности этой речи до читателя легче донести смятение, душевный порыв, боль переживаний.

Немало стихотворений Нарихира обнаруживаем в лирической повести «Исэ моногатари». Считается, что основу этого сочинения составили дневники поэта, сохраненные и преобразованные в повесть его сыном Аривару Сигэхару. Однако все эти стихотворения входят и в «Жокинсю» с предисловиями или послесловиями к ним — «хасигаки». Откроем третью книгу «Песен любви».

### Аривару Нарихира

*В первых днях третьего месяца сказал женщине что-то украдкой, а после, глядя на моросящий дождь, сложил и послал ей:*

Оки мо сэдзу  
Нэ мо сэдэ ёру-о  
Акаситэ ва

Не вставал, да и не спал.  
Так ночь сменилась утром.  
Весна уж, говорят,

Хару-но моно тотэ  
Нагамэ курасицу

А я задумчиво смотрю,  
Как долгий дождь идет  
[72, № 616]

### Фудзивара Тосиюки

*Написал и послал для женщины из дома Нарихира:*

Цурэдзурэ-но  
Нагамэ-ни масару  
Намидагава  
Содэ номи нурэтэ  
Ау ёси мо наси

В тоске сердечной  
На долгий дождь смотрю.  
Полнеет Слез Река, —  
Лишь омочил рукав,  
А случая увидеться все нет  
[72, № 617]

### Аривара Нарихира

*Вместо этой женщины ответ сочинил:*

Асами косо  
Содэ ва цицурамэ  
Намидагава  
Ми саз нагару то  
Кикаба таномаму

Должно быть, мелка,  
Раз только рукав улажняешь,  
Та Слез Река.  
Когда же услышу: и тело  
Теченье уносит — доверюсь  
[72, № 618]

### Неизвестный автор

Ёрубэ нами  
Ми-о косо тооку  
Хэдэтэцурэ  
Кокоро ва кими-га  
Кагэ то нариники

Покинутый,  
Я от тебя далек  
В разлуке.  
Душа же образ твой  
Запечатлела  
[72, № 619]

### Неизвестный автор

Итадзурани  
Икитэ ва кинуру  
Моно юэни  
Ми-маку хосиса-ни  
Идзанаварэцуцу

Напрасно  
Ухожу... возвращаюсь  
Все же...  
Тебя увидеть, верно,  
Желание влечет  
[72, № 620]

### Неизвестный автор

Авану ё-но  
Фуру сираюки то  
Цуморинаба  
Варэ саз томо-ни  
Кэнубэки моно о

Не встретились в ту ночь,  
Когда шел белый снег  
Обильно.  
Теперь со мною вместе,  
Наверно, он растает!

*Эта песня, как один человек передавал, принадлежит Какино-мото Хитомаро [72, № 621]*

### Аривара Нарихира

Аки-но но-ни  
Саса вакэси аса-но

В осеннем поле  
Бамбук раздвинул поутру

Содэ-ёри мо  
Авадэ коси ё дзо  
Хитимасарикэру

Рукав мой.  
А что без встречи ночь прошла,  
Он больше увлажнился

[72, № 622]

### Оно-но Комати

Мирумэ наки  
Вага ми-о ура то,  
Сиранэба я  
Карэнадэ ама-но  
Аси таюку куру

Водорослей нет, как нет свиданий.  
Не знаешь разве ты,  
Что я залив печали?  
- Но неотступно рыбак ходит,  
Неустанно

[72, № 623]

Стихи Комати, взятые в единстве, могут составить связное повествование, как и было показано. Что касается поэзии Нарихира, то идея создания стихотворной повести осуществилась в «Исэ моногатари».

Теперь же рассмотрим другой аспект — связь последовательно расположенных строф антологии, написанных разными авторами. Стихотворение Нарихира (№ 616) воспринимается как обычное любовное послание, отправленное на рассвете после расставания влюбленных. Однако следующая танка Фудзивара Тосиюки убеждает в том, что встречи не произошло. Мэдзаки Токуэ предполагает, что у влюбленных было назначено свидание, но не состоялось потому, вероятно, что с наступлением весенних дождей начинался период поста и свидания запрещались. Могли возникнуть и другие обстоятельства. Танка Нарихира передает раздражение мужчины, его подавленное настроение [79, с. 26]. «Сказал женщине что-то украдкой» — может быть, что и назначил ей свидание.

В стихотворении Нарихира грань между сном и действительностью стерта, все как бы погружено в дрему. Омонимы «нагамэ» — «долгий дождь» и «задумчиво смотреть» — усиливают впечатление призрачности. Ночь сменяется днем, зима — весной, однако субъективно время словно остановилось, пребывает в неподвижности.

Поэт иронизирует над своей отстраненностью от действительности, употребляя излюбленный прием риторики — синтаксический параллелизм с двукратным отрицанием (окимосэдзу нэмосэдэ).

Лирика Нарихира заложила основы суггестивной поэзии в Японии, которые были восприняты и развиты другими поэтами. Свообразие Нарихира заключалось в том, что насыщенность внутренними подтекстами танка

связывалась с «печальным очарованием вещей», которое выливалось в меланхолические размышления о бренности, изменчивости, эфемерности бытия, его иллюзорности. Любовное переживание сочеталось с ироничным к нему отношением.

Танка Фудзивара Тосиюки (№ 617) продолжает тему стихотворения Нарихира — тему любовной тоски, вызванной невозможностью свидания. Очевидны лексические переключки между строфами: выражение «цурэдзурэ-но нагамэ» — «в тоске сердечной на долгий дождь смотрю» передает атмосферу предыдущего пятистишия. Танка Тосиюки использует новый мотив, вводя метафору «Намидагава» — «Слез Река», которая стала традиционным символом пролитых слез и сочетается с метафорой «увлажненный рукав», имеющей тот же смысл — «слезы пролиты в разлуке с любимой». При этом выстраивается ряд ассоциативно связанных слов (энго), который формирует метафорическое содержание стихотворения — «долгий дождь», «Слез Река», «омочил».

Следующее стихотворение Нарихира (№ 618), написанное от лица женщины, — непосредственный ответ на предыдущую танка. Составители «Кокинсю» представляют здесь распространенный во времена Хэйана обычай любовной переписки в стихах. Женщина с иронией относится к излияниям поклонника, к его просьбе о встрече, не верит в искренность и глубину его чувств. Требовать от мужчины истинных проявлений любви свойственно любовной лирике того времени, поскольку культ чувств предписывал мужчине непостоянство, поиски новых наслаждений. Страдания кавалера преднамеренно умаляются, и от него требуются постоянные доказательства любви. Литота, гипербола, иносказание сообщают стихотворению откровенно насмешливую интонацию.

Пятистишие неизвестного автора (№ 619) взято из авторской антологии поэта «Нарихирасю» («Собрание Аривару Нарихира», 880). Отвергнутый поклонник скорбит о своей участи, но и в разлуке с любимой помнит ее образ. Автор использует популярный мотив поэзии танка: расстояния не служат преградой в любви, душа полна воспоминаний о любимой и устремляется к ней.

Кульминационный момент поэтического повествования фиксирует другая танка неизвестного автора (№ 620). Взволнованное чувство выливается в прерывистую речь — «слов не хватает». Простота лексики, уме-

лое использование служебных слов продуцируют атмосферу недосказанности в стихотворении, рассчитанную на ответный эмоциональный всплеск.

«Обычный способ создания художественной речи, — писал Б.В.Томашевский, — это употребление слова в необычной ассоциации. Художественная речь производит впечатление некоторой новизны в обращении со словом, является своеобразным невообразованием. Слово как бы получает новое значение» [51, с. 13]. В поэзии танка привычная лексика с ее признаками повторяемости обретает дополнительный смысл в кругу новых ассоциативных связей. Эти связи расширяются, если танка представить не отдельно, а в последовательности поэтического рассказа с присущими ему закономерностями развития сюжета и особенностями композиции.

Кавалер надеется на встречу, настойчиво ищет ее. Он не хочет покинуть возлюбленную, уверяет ее в искренности чувств.

Стихотворение Какиномото Хитомаро (№ 621) органично входит в канву повествования и по содержанию продолжает предыдущее. Мольба влюбленного осталась не услышанной, и он предается отчаянию, погружается в размышления о тщете своих усилий.

Однако стиль танка Хитомаро выделяет ее из ряда приведенных пятистиший и возвращает нас из хэйанского времени в эпоху Нара (VIII в.). В стихотворении непосредственно, сильно, искренне выражена вся полнота страданий влюбленного. Танка отличает эмоциональный накал, энергичность и прямота высказывания, свойственная эстетике макото.

Вместе с тем присутствуют и художественные средства, характерные для более позднего времени. Это прием семантического сходства лексики — энго, включающий группу слов: «белый снег» (сираюки), «обильно» (цуморинаба), «растает» (киэнубэки), причем оба последних слова относятся к первому.

Откровенная горечь стихотворения Хитомаро сменяется изысканным самоанализом в духе «печального очарования вещей». В танка Нарихира (№ 622) вновь предстает хэйанский кавалер, ищущий утонченных наслаждений. Разлука с возлюбленной придает прелесть любовному чувству, своеобразное очарование. Кэнко-хоси (1283—1350) писал о влюбленном: «Это так интересно — бродить, не находя себе места, вымокнув от росы или инея, когда сердце твое, боясь родительских



укоров и мирской хулы, не знает и минуты покоя; когда мысли мечутся то туда, то сюда; и за всем этим — спать в одиночестве и ни единой ночи не иметь спокойного сна!» [36, с. 46].

В стихотворении Нарихира раскрываются перипетии любовных отношений, однако не без насмешливой интонации. «Увлажненный рукав» — привычная метафора слез разлуки вводится в составе гиперболы-сравнения, что в данном случае сообщает стихотворению юмористический оттенок.

Пыл незадачливого влюбленного остужает надменная отповедь женщины. В стихотворении Комати (№ 623) звучит холодный и решительный отказ, оно перекликается с танка Нарихира, написанной от имени женщины (№ 618). Стихотворение аллегорично и содержит ряд специфических приемов японского классического стиха, виртуозно использованных поэтессой. Какэкотаба «мирумэ» имеет два значения — «встреча» и «морская трава», «ура» — «печальный» и «залив», глагольная форма «карэ» входит в выражение «ёгарэ» — «постоянно приходиться к дому возлюбленной ночью». С аллегорическим смыслом танка связано другое значение глагола — «не отходить от залива». Поэтесса называет себя печальным заливом, а влюбленного в нее кавалера — рыбаком.

Вероятно, в связи с этой танка родилась легенда о трагической гибели влюбленного в поэтессу придворного Фукакуса-сёсё. Легенда получила название «Постоянство ста ночей Фукакуса-сёсё». Придворный, чтобы доказать свою верность, каждую ночь приходил к дому возлюбленной и оставлял зарубки на столбе у входа, но в сотую ненастную ночь, делая зарубку, он замерз. Потрясенная случившимся, поэтесса оставила дом, и больше ее никто не видел [72, с. 256].

В «Исэ моногатари» стихотворение Комати и предыдущая танка объединены в одном отрывке как переписка кавалера с дамой. Такова версия автора повести, однако она не поддерживается японскими исследователями [109, с. 28].

Примечательно течение времени в приведенной новелле «Кокинсю». Открывается она весной, началом третьего месяца по лунному календарю. Это пора зарождения любви. Однако неудачи повергают кавалера в печаль, и он мечтает растаять вместе с выпавшим снегом. Год прошел. Следующее стихотворение приводит

нас на осеннее поле — вот и еще один год кончается. Поэтому так убедителен образ рыбака в последней танка, который неотступно и неустанно добивался расположения своей дамы.

Тематический принцип расположения материала, избранный составителями «Кокинсю», давал возможность разработать сюжетные линии в каждой из книг антологии. Это начинание успешно развивалось в других императорских собраниях, а затем реализовалось и в иных жанрах.

## ЭСТЕТИКА ЮГЭН

В истории средневековой японской эстетики югэн связан с целым рядом понятий, которые отражают те или иные стороны эстетического идеала японцев. В XIII—XV вв. все развитие японской литературы и искусства прошло под знаком югэн. Так сложился театр «Но» и его драматургия, появилась поэзия рэнга, совершенствовалось искусство танка. В XVII в. югэн стал одним из источников формирования эстетики саби в поэзии хайкай.

Значение слова «югэн» — «сокровенное», «таинственное», «скрытое содержание», «внутренняя глубина».

Понятие «югэн» — китайского происхождения, однако на японской почве оно получило новый смысл и трактовалось как «высшая красота искусства» [8, с. 40]. Эта красота основана на буддийской философии проникновения в суть вещей, буддийской созерцательности и воспринимается как «красота Небытия», говорящая об иллюзорности здешнего мира [20, с. 256—257].

По словам Д.Т.Судзуки, «таинственное» называют югэн и все великие произведения искусства воплощают югэн. Это мимолетный взгляд на вечные явления, существующие в изменчивом мире, проникновение в тайну бытия [95, с. 153].

Как определял этот термин Н.И.Конрад; «югэн — очень сложное и емкое понятие даосской философии в Китае, встречающееся и у буддистов; и значит оно — "таинственное", "сокровенное"» [34, с. 270]. Т.П.Григорьева писала: «Понимание смысла искусства как поиска внутренней сути, а внутренней сути — как красоты, принимающей облик то "очарования вещей" (моно-но аварэ), то "таинственного" (югэн), то "печального" (саби), определило структуру художественного мышле-

ния» [18, с. 191]. А.Е.Глускина называет «югэн» идеей «сокровенной сути» и «скрытой красоты». Она обращает внимание на соотношенность этого понятия с идеями дзэн-буддизма [14, с. 286—287].

## Зарождение эстетики югэн

### I

Основоположником эстетики югэн в теории японского стиха танка является поэт и теоретик поэзии Фудзивара Сюдзэй. Однако у него были предшественники, и среди них в первую очередь нужно назвать Ки-но Ёсимоти, автора предисловия на китайском языке к антологии «Кокинсю». Большой знаток китайской культуры, Ёсимоти в своем предисловии обращается к источникам на китайском языке — и в трактате, посвященном теории японского стиха, появляется понятие «югэн».

Оно было введено для характеристики песни ученого и поэта Вани, которую он сложил, как уже говорилось, в честь восшествия на престол императора Нинтоку:

Нанивадзу-ни  
Саку я ко-но хана  
Фууюгомори  
Има ва харубэ то  
Саку я ко-но хана

В Нанивадзу  
Зацвели дерева цветы!  
После зимних холодов  
Нынче с наступлением весны  
Зацвели дерева цветы!

[72, с. 51]

Ёсимоти упоминает песню, сложенную для принца-регента Сётоку-тайси (574—622) голодающим человеком, которого тот не оставил в беде:

Икаруга я  
Томиноогава-но  
Тазба косо  
Вага оокими-но  
Мина-о васурэмэ

Икаруга!  
Лишь когда иссякнет  
Река Томиноо,  
Я твое имя  
Смогу забыть

[72, с. 415]

Об этих двух стихотворениях Ёсимоти писал: «Их содержание удивительно и таинственно. Их прелесть заключена в югэн» [72, с. 415]. Японские комментаторы истолковали фразу Ёсимоти так: «...содержание их принадлежит сверхъестественному, суть их уловить трудно» [72, с. 415]. Здесь же значение слова «югэн» дается как «глубокое», «неизвестное». При этом отмечают, что Ёсимоти первым употребил слово «югэн» в японской ли-

тературе, однако в ту пору оно не являлось литературоведческим термином [72, с. 415].

Некоторые японские исследователи даже считают, что благодаря предисловию Ёсимоти слово «югэн» появилось в Японии [82, с. 369]. Однако Хисамацу Сэнъити приводит другие факты. Он указывает, что наиболее раннее использование слова «югэн» встречается у Дэнгёдайси (766—822), проповедника, основателя буддийской школы Тэндай (Опора Небес) в Японии, который писал: «Таинственность глубины (югэн) содержат все законы, это подтверждает "Алмазная сутра"» [104, с. 29].

Обе песни, приведенные в предисловии Ёсимоти, сходны между собой, они восторженно воспевают деяния человека. Видимо, Ёсимоти словом «югэн» хотел подчеркнуть всю невыразимую глубину искреннего чувства, невысказанную силу эмоционального порыва, ощущаемые в стихах. Кроме того, в них не названы причины лирического переживания: первая песня в целом инносказательна, вторая — умалчивает о происшедшем событии.

Хисамацу Сэнъити, перечислив ряд примеров употребления слова «югэн» в буддийских сочинениях и трактатах по японской литературе, сделал вывод о том, что югэн осознавался как «изначально сущее» [104, с. 30]. Подобную мысль он высказал и ранее, отметив, что югэн «указывает на явление неизменное в противоположность явлению меняющемуся» [105, с. 10]. Обращаясь к первоначальному значению югэн, он также говорил: «Югэн показывал сущность вещей» [101, с. 20].

Вышесказанное позволяет заключить, что югэн проник в Японию благодаря буддийской литературе, где он имел смысл таинственного, неизведанного, глубоко скрытого, а значит, если исходить из буддийских представлений, истинно сущего. В таком качестве он был воспринят японцами, но, войдя в поэтические трактаты, оказался пересмысленным. К нему обращались, чтобы сказать о невыразимом ощущении, непередаваемом глубоко чувстве, неявленном, скрытом переживании, заложенных в стихах.

Если исходить из предисловия Ёсимоти, то югэн определяет эмоциональное содержание стихотворения, то содержание, которое осталось невысказанным. Ёсимоти восхитился сокрытым смыслом поэзии, увидел в нем ее истинную сущность. Цураюки же принцип недосказанности не был близок, поэтому естественно, что он не

мог в полной мере осознать значение этого явления для дальнейшего развития японской литературы.

Сокрытый смысл поэзии проявляется средствами поэтики ёдзё — сверхчувствования — как одного из видов эстетической коммуникации. Сюндзэй разрабатывал эстетику югэн уже неотрывно от поэтики ёдзё, поскольку закономерно, что выражение «тайны» и «глубины» может иметь художественный смысл и осуществление только в рамках данной поэтики. Наблюдения японских филологов свидетельствуют о том, что у Сюндзэя югэн стал употребляться в значении «ёдзё» [102, с. 71]. Сюндзэй считал: «То, что содержит в себе ёдзё, есть югэн» [102, с. 369]. По его словам, «югэн носит символический характер, в основе его лежит ёдзё» [101, с. 20].

Югэн придал новые качества суггестивной лирике, которая с давних времен была знакома японцам. Не случайно, раскрывая свое понимание прекрасного, Сюндзэй прибегает к стихам Аривара Нарихира и Ки-но Цураюки, анализирует их «избыточное» содержание. В предисловии к сборнику «Дзитин Касё дзикаавасэ» («Авторское поэтическое состязание Дзитин Касё») поэта-монаха Дзиэна (Дзитин Касё, 1155—1225) критик говорит, что в следующих стихах содержится «неопределенная красота», то есть близкая понятию югэн [115, с. 226].

### Аривара Нарихира

Цуки я арану	Луна, иль нет тебя?
Хару я мукаси-но	Весна, иль прежняя
Хару нарану	Весна не наступила?
Вага ми хитоцу ва	Лишь я один
Мото-но ми-ни ситэ	Все тот же

[72. № 747]

В поэтическом трактате «Корайфутайсё» Сюндзэй писал об этом стихотворении: «Сказать "Луна, иль нет тебя?" и продолжить "Весна, иль прежняя" и т.д. — все это бесконечно прекрасно» [63, с. 390].

### Ки-но Цураюки

Мусубу тэ-но	Зачерпнула рукой —
Сидзуку-ни нигору	От упавшей капли замутился
Яма-но и-но	Горный источник.
Акадэ мо хито-ни	Не напившись вволю,
Вакарэнуру кана	С тобой расстался!

[72, № 404]

В предисловии к стихотворению говорится о случайной встрече с женщиной у источника на горном перевале Сига. Это стихотворение высоко оценил Сюдзэй в трактате «Корайфутайсё»: «В песне, начиная от слов "Зачерпнула рукой"... и т.д. — все в целом: слова, сюжет, стиль (сугата-кокоро) непревзойденны. Идеальный поэтический стиль действительно нужно видеть в этой песне» [63, с. 387].

В танка Нарихира не встречается специфических приемов японской поэтики — у Цураюки они применены с большим искусством. В его стихотворении три первые строки представляют полуметафорическое введение (дзё) к слову «акадэ», которое, в свою очередь, двузначно и выступает в качестве приема какэкотоба. Введение, использованное Цураюки, называется в японской поэтике «усин-но дзё» — «введение, содержащее душу». Речь идёт о сопоставлении пейзажа или картины чего-либо с главной мыслью произведения — его душой. Примерами могут служить стихи Тадаминэ и Цураюки, в которых о красоте женщины говорится иносказательно как о молодой траве под снегом или горной вишне в тумане [72, с. 31].

### Мибу Тадаминэ

Касуга но-но  
Юкима-о вакэтэ  
Оиидэкуру  
Куса-но хацукани  
Мизси кими ва мо

На поле Касуга,  
Снега раздвинув,  
Пробилась травка  
Едва-едва —  
Вот так и ты мне повстречалась  
[72, № 478]

Подобно травке, едва заметной в снегу, возлюбленная на миг явилась поэту, и с тех пор он о ней тоскует. Введение (дзё) этого стихотворения И.А.Боронина определяет как образное сравнение косвенного характера [7, с. 212].

### Ки-но Цураюки

Ямадзакура  
Касуми-но ма-ёри  
Хонокани мо  
Митэси хито косо  
Коисикарикэрэ

Горная вишня  
В тумане  
Смутно виднеется —  
Вот так и ты  
Влечешь любовью!  
[72, № 479]

В танка говорится о неожиданной встрече с женщиной, мысль о которой теперь волнует поэта. Здесь тот

же тип введения, что и в стихотворении Тадаминэ, — наполненный чувством, эмоциональным переживанием, которое выливается в образное косвенное сравнение человека с природой — прекрасной горной вишней, едва различимой в тумане.

Что касается приема какэктоба в стихотворении Цураюки «Горный источник», то слово «акадэ» — отрицательная форма глагола «аку» — «пресыщаться чем-либо», «ака» в составе звукового комплекса «акадэ» имеет значение «святая вода, приносимая в жертву Будде». Это случай лексико-грамматического какэктоба при частичной омонимии.

Оба приема, дзё и какэктоба, делают стихотворение иносказательным. Его содержание раскрывается как любовное приключение хэйанского кавалера и может быть названо банальным, но изысканность стиля и виртуозность техники придают ему своеобразие.

Введение, созданное Цураюки в этой танка, также может рассматриваться как образное сравнение косвенного характера. Автор исподволь сравнивает кавалера с чистой водой горного источника, подобной святой воде Будды. «Зачерпнув» из этого источника, женщина смутила его покой. Предполагается, что источник оказался мелким, коль скоро он замутился от одной упавшей капли воды, и из него невозможно было напиться [72, с. 189]. Это свидетельствует о незначительности чувства, которое испытывал кавалер.

В предисловии Цураюки упоминается танка из «Манъёсю», отзвуки которой ощутимы в его стихотворении:

#### Неизвестный автор

Асакайма  
Кагэ саэ мйору  
Яма-но и-но  
Асаки кокуро-о  
Вага омованакуни

Мелок тот колодец — в нем  
Даже тень горы видна  
Той, что Мелкой названа.  
Но моя любовь к тебе  
Не мелка, как та вода

[74, № 3807]

*Перевод А.Е.Глушкиной*

Название горы Мелкой, тень которой способна отразиться даже в горном источнике, становится в поэзии устойчивым образом неглубокого, поверхностного чувства, легкого увлечения. То же самое следует сказать и о горном источнике, который всегда представляется

мелким. В танка из «Кокинсю» присутствует аналогичный мотив:

### Неизвестный автор

Яма-но и-но  
Асаки кокоро мо  
Омовану о  
Кагэ бакари номи  
Хито-но миюраму

Словно горный источник,  
Мелкое  
Сердце любить не может!  
Лишь только тень твою  
Я вижу

[72, № 764]

Возлюбленный не появляется, хоть и шлет о себе вести, поэтому для женщины он становится тенью. Возникает ассоциация с тенью горы Мелкой, отражающейся в мелком горном источнике, и появляется сомнение в глубине любви.

В своей танка Цураюки показывает, что чувство не захватило кавалера и он расстался с женщиной, обменявшись с ней лишь несколькими словами. Образ мелкого горного источника вызывает дополнительные эмоции благодаря ассоциативной общности с двумя названными стихотворениями неизвестных авторов.

Если у Нарихира стихи эмоционально насыщены, то у Цураюки, напротив, — «избыток» формы. По мнению Уэда Макото, Цураюки слишком связан поэтической техникой [128, с. 16]. Архитектоника его стихов строго выверена и всегда совершенна в своей отточенности.

Стихи Нарихира смущали Цураюки смятением чувств и смятением слов. Цураюки рационалистичен в чувствах, так как подчас не само чувство, а изящная словесная форма его воплощения занимает поэта. И совершенствование формы стиха закономерно ведет Цураюки к суггестивной лирике. Кроме того, лапидарность танка (31 слог) сама по себе являлась фактором, поддерживающим недосказанность. Вопреки своим теоретическим положениям в собственной лирике Цураюки «избыточности» не избежал, был выдающимся мастером сложного поэтического языка, подразумевающего невысказанное эмоциональное содержание.

В стихотворении Цураюки много неясного. Его предисловие не раскрывает всех обстоятельств встречи у горного источника. Танка требует читательского сотворчества, пробуждает воображение и фантазию, рождает ассоциации намеками на предшествующую поэзию. Тем



самым оно и привлекло внимание Сюдзэя, в нем он увидел прообраз своих идей.

Сказанное еще раз подтверждает, что «избыточное» содержание (ёдзё) издревле было свойственно японской поэзии, однако во времена «Кокинсю» оно еще не нашло своего теоретического истолкования.

## II

Вслед за Ёсимоти понятие «югэн» использовал Мибу Тадаминэ, поэт и теоретик поэзии, один из четырех составителей «Кокинсю». Слово «югэн» встречается в его поэтическом трактате «Вакатэйдзиссю», написанном на китайском языке.

Видимо, Тадаминэ разделял взгляды Цураюки на гармонию как воплощение прекрасного в поэтическом искусстве, поскольку в своем трактате он также выделял две стороны этого искусства — содержательную и формальную. В отличие от Цураюки он обратился не к характеристике творческой манеры отдельных поэтов, а к выявлению стилей японской поэзии.

Среди стилей вака, выделенных Тадаминэ, можно назвать следующие:

- кокэтэй — стиль старинной песни;
- тёкутэй — стиль искренний;
- симмётэй — стиль удивительный, загадочный;
- ёдзётэй — стиль избыточного чувства;
- кодзётэй — стиль высокого чувства.

У Тадаминэ не встречается стиля под названием «югэнтэй», но очевидно, что более близки к нему два последних — «стиль избыточного чувства» и «стиль высокого чувства» [86, с. 189].

Говоря о «стиле высокого чувства», который Тадаминэ считал основополагающим для поэзии вака, он разъяснял: «Слова хотя и обыкновенны, манера загадочна (югэн)» [104, с. 29]. В своей теории Тадаминэ связывает черты ведущего поэтического стиля с глубиной, таинственностью, невысказанностью и в качестве обозначения этой таинственности вводит слово «югэн».

Он предлагает избирать слова банальные, обычные, простые, но использование их должно быть своеобразным, загадочным, наполненным тайной — югэн, и тогда все стихотворение способно произвести новое впечатление. Югэн сопоставляется со способом художественного

выражения и путями применения лексических и других средств языка с целью достижения суггестивности. Это значит, что Тадаминэ одним из первых соотнес югэн с поэтикой сверхчувствования — ёдзё. Если Ёсимоти лишь указал на югэн, выразив его как удивительное и таинственное, нечто мистическое, недоступное осознанию, то Тадаминэ конкретизировал югэн в качестве особой стилиевой манеры стиха.

### III

Положения Тадаминэ были подхвачены Фудзивара Мототоси (1060—1142), поэтом, критиком, ученым, хранителем традиций «Манъёсю» и «Кокинсю», который передал свои знания Сюндзёю. Мототоси считается автором поэтического трактата «Эцумокусё», в котором встречается понятие «югэн»: «Если кто-то читает стихи, если декламирует их, невольно таинственность (югэн) и обворожительность (эн) должны слышаться» [98, с. 160]. Мототоси представляет югэн в связи со всей атмосферой стихотворения и приближается к осознанию его как эстетического понятия.

Японские исследователи единодушны в мнении о том, что только в конце эпохи Хэйан югэн начинает осмысляться в качестве эстетической категории [104, с. 30; 82, с. 369; 73, с. 630]. При этом Хисамацу Сэньити пишет, что югэн «указывает на избыточность чувства и вместе с тем на красоту тишины (сэйдзякуна би)» [104, с. 30]. «Тишину» следует понимать в буддийском смысле как покой и отрешенность от суетного бытия, созерцательную погруженность в мир природы и самопознания.

Мототоси применял понятие «югэн» при критическом разборе песен на поэтических состязаниях. Так, например, в 1134 г. он выступил арбитром на поэтическом турнире во дворце императрицы [86, с. 191]. По отношению к следующему стихотворению Мототоси употребил слово «югэн»:

Миватасэба  
Момидзи-ни кэраси  
Цуюдзимо-ни  
Дарэ суму ядо-ни  
Цуманаси-но ки дзо

Окинешь взором —  
Красные листья клена,  
В инее  
У чьей-то хижины —  
Грушевое дерево!

[104, с. 30]

«Хотя слова и подобны словам старых песен, — говорит Мототоси, — их смысл пронизывает таинственное (югэн)» [104, с. 30]. Следовательно, у Мототоси в отличие от Тадаминэ югэн не просто связан со способом оригинального употребления обычных слов, но отмечает и самый их смысл. Простые, известные слова наполняются таинственным, недостижимым содержанием, теряют привычную значимость, которая становится несущественной: указывая на отдельное явление, слово говорит о его универсальной сущности. Так рождается метаязык поэзии как высшая форма проявления ёдзё — поэзия обретает надличностный, созерцательный характер.

Признание тайного смысла слова, начало чему можно искать в древней синтоистской вере в «душу» слов, которая совместилась с буддийской идеей невыразимости небытия, заставило прибегать к суггестивному стилю речи и в теоретических работах, что стало проявлением ассоциативно-образного способа мышления. Так, например, Сюдзэй объяснял идею «югэн»: «Необязательно, чтобы стихотворение выражало какое-то новое понятие или исчерпывающе трактовало какую-то идею, но... оно должно каким-то образом... производить впечатление очарования, а также тайны и глубины. Если это хорошее стихотворение, оно будет обладать такой атмосферой, которая отлична от его слов и его формы и в то же время соответствует им. Атмосфера парит над стихотворением, как дымка, которая стелется над цветами вишни весной, как крик оленя, слышимый при осенней луне, как благоухание весны в цветущей сливе у садовой ограды, как осенняя изморось, которая покрывает алую листву на какой-нибудь горной вершине» [115, с. 266].

Однако в японской поэзии, несмотря на ее повышенную суггестивность, разрыва коммуникативных связей поэтической речи не происходит, поскольку изотерический смысл не мешает ей сохранять конкретность. Обращенность к природе в ее действительных проявлениях делает поэзию доступной, в ней сосуществуют тайное, сокрытое и явное, узнаваемое.

Хотя Фудзивара Мототоси и подошел к трактовке югэн как эстетического содержания поэзии, но специально эту тему не развивал. Подлинным творцом югэн выступил Фудзивара Сюдзэй, который видел в югэн эстетическую суть японской песни и создал ряд теоретических сочинений, раскрывающих ее специфику.

## Утверждение и развитие эстетики югэн

В истории эстетики югэн обычно выделяют три периода. Первый из них отмечен именем Фудзивара Сюдзэй, который с момента своего первого выступления в роли арбитра на поэтических состязаниях в 1166 г. использовал понятие «югэн» в поэтической критике [97, с. 179]. За долгую жизнь Сюдзэй создал 21 критическое сочинение, посвященное поэтическим турнирам. Эти работы показывают процесс формирования эстетики югэн в теории японского классического стиха танка. Танияма Сигэру обнаружил 14 случаев применения этого термина у Сюдзэй. В свою очередь, Хисамацу Сэнъити отмечает пять основных значений, в которых употреблялось слово «югэн» [104, с. 30—33].

1. *Футай-сугата-сама-югэн* (сокровенное стиля, формы, облика).

Это югэн, который заключен в форме стихотворения, иными словами, «сокровенное» определяется художественными средствами произведения, прежде всего его образностью.

### Фудзивара Сюдзэй

Ути сигурэ	Осенний моросящий дождь.
Моно сабисикару	Так одиноко...
Аси-но нака-но	Средь тростника
Коя-но нэдзамэ-ни	В хижине проснусь
Мияко кои симо	И о любимой там, в столице, вспомню

Моросящий дождь, заброшенная хижина навевают печальное, грустное настроение. Изображенная картина рождает чувство одиночества и отрешенности.

2. *Котоба-югэн* (сокровенное слово).

В данном случае югэн находит проявление в лексике стихотворения.

### Фудзивара Сюдзэй

Сигэки но то	Поле заросло,
Арэхатэкикэри	Совсем запущенным уж стало!
Соку нарэ я	И к хижине своей привык?
Магаки-но курэ-ни	В сумерках у изгороди из бамбука
Удзура нау нари	Птица удзура кричит

«Заросло», «запущенное», «хижина», «сумерки», «птица удзура» — эти слова создают красоту югэн. При-

глушенные, расплывчатые тона таят сокровенную суть природы, погруженной в сумерки.

### 3. Кокоро-югэн (сокровенное души).

Это югэн, которым проникнута тема, идея стихотворения, его эмоциональное содержание.

#### Сайгё

Кокоронаки	Отрешенный,
Ми-ни мо аварэ ва	И я печаль
Сирарэкэри	Узнал!
Сиги тацу сава-но	Птицы поднимаются с болот
Аки-но юугурэ	В сумерках осенних

Автор высказывает чувства горести и печали. Его душевное состояние подобно сумеркам осени. Стихотворение проникнуто мрачной, почти мистической красотой югэн.

### 4. Кокоро-котоба-югэн (сокровенное души в слове).

Югэн проявляется в единстве языка поэзии и чувства, им выражаемого, иначе говоря, может осознаваться как понятие, близкое стилю.

#### Дзитин

Фуюгарэ-но	Зимнее увядание
Кодзуэ-ни атару	Коснулось вершин деревьев.
Ямакадзэ-но	Горный ветер
Мата фуку бати-ни	Опять прилетел,
Юки-но аманиру	И вновь кружится снег

Стихотворение лишено личностной окраски, в нем отсутствует живое чувство, и его лексика несет универсальный смысл.

### 5. Дзэнтай-то-ситэ-но-югэн (сокровенное как целое).

Югэн охватывает стихотворение в целом, его содержание и форму, и может быть воспринят как художественный метод.

#### Фудзивара Сюдзэй

Кадзэ фукэба	Подует ветер —
Хана-но сирагумо	И белое облако цветов
Яя киэтэ	Тотчас исчезнет.
Ёнаёна харуру	Из ночи в ночь ясней
Миёсино-но цуки	В прекрасном Ёсино луна

Сокровенная красота югэн заключена здесь в идее стихотворения, в способе донесения чувств автора.

Цветы вишни, которыми любителю поэт, вырисовываются в призрачном свете луны, что создает картину, волнуемую своей таинственностью. Эфемерная красота цветов сакуры стала в японской поэзии символом бренности бытия, и, вводя в танка образ цветов, Сюдзэй говорит о недолговечности всего прекрасного, всего живого.

Анализ пяти значений, в которых Сюдзэй употреблял слово «югэн», позволяет заключить, что оно использовалось для обозначения ряда сфер в структуре художественного произведения: футай-сугата-сама-югэн — художественные средства, котоба-югэн — лексика, кокоро-югэн — эмоциональное содержание, кокоро-котоба югэн — стиль, дзэнтай-то-ситэ-но-югэн — метод.

Сюдзэй применял «югэн» при рассмотрении внутренней сути стихотворения (кокоро), словесного материала (котоба) и формы (сугата). Существует мнение, что Сюдзэй обозначал этим термином в первую очередь красоту одиночества, уныния и печали [64, с. 251].

Эстетика югэн у Сюдзэя рождалась как единство представлений о прекрасном, сложившихся в предшествующий период, которые, трансформируясь в рамках югэн, дали новое осознание красоты. Такими категориями эстетики нужно назвать аварэ — печальное очарование, равно как и моно-но аварэ — печальное очарование вещей, эн — обворожительное, окаси — забавное, такэтакаси — возвышенное, тосироси — величественное. Югэн стал обобщенным идеалом прекрасного.

Идеи Сюдзэя были восприняты его современниками — поэтом-монахом Сайгё (1118—1190), претворявшим в поэзии эстетику саби, и поэтом, прозаиком и теоретиком стиха Камо-но Тёмзем (1153—1216), который в манере литературного жанра дзуйхицу — записок, эссе — написал трактат по теории поэзии вака «Мумёсё» («Записки без названия», 1211).

Тёмэй был учеником поэта-монаха Сюньэ (род. в 1113 г.), и его поэтический трактат рассказывает о взглядах учителя — часто в форме ответов на вопросы, которые задавал ему Тёмэй. Однако в трактате обнаруживается и расхождение с воззрениями Сюньэ, критика некоторых положений теории поэзии Фудзивара Сюдзэя.

В трактате «Мумёсё» раздел «Киндайкатэйдзи» («Стиль современной поэзии») посвящен разбору стиля югэн. Примечательно, что югэн в данном сочинении вы-

ступает в рамках понятия художественного стиля новой поэзии, который начал складываться на рубеже XII—XIII вв.

В первой части раздела ученик обращается к учителю с вопросом, как ему понимать споры, которые ведутся вокруг современной поэзии. В самом вопросе заключена проблема и обрисована ситуация, сложившаяся в японской поэзии на грани эпох. Последователи «Кокинсю» порицают новую поэзию, считают ее не только посредственной, но и бессмысленной, а новые поэты объявляют «примитивным и бесперспективным» следование старым образцам.

Отвечая на вопрос, учитель объясняет, что возникновение нового стиля — закономерный результат развития поэзии. Он апеллирует к истории вака и анализирует ее путь с древности вплоть до XIII в. При этом родоначальником японской поэзии так же, как и в предисловии Ки-но Цураюки к антологии «Кокинсю», объявляется бог Сусаноо.

Тёмэй останавливается на особенностях поэтических антологий, начиная с «Манъёсю». Его интересует процесс становления форм и стилей в японском стихе. «До появления "Манъёсю", — говорится в трактате, — поэзия была лишь способом выражения устремлений сердца, отбор средств и слов был не обязателен» [64, с. 82], т.е. констатируется безыскусность и непосредственность ранней поэзии, которая еще не владела критериями отбора и стилистической отделки. Только «во времена "Кокинсю" в поэзии наряду с содержанием стали выделять различные стили» [64, с. 82]. Тёмэй признает приоритет «Кокинсю» в установлении эстетических норм и художественных требований, а также в попытке классификации японской песни — выделения ее типов.

Однако следующая антология «Госэнвакасю» («Позднее составленное собрание японских песен», 951) показала, что «по-настоящему хорошие песни редки», потому что «форме внимания не уделялось, оно было сосредоточено на душе (кокоро)» [64, с. 82—83]. С появлением третьей императорской антологии «Сюивакасю» («Собрание японских песен, не вошедших в прежние антологии», 1001) особое значение приобрел вопрос о стиле (тэй), возникли различные ограничения, требовавшие простоты формы. Затем во времена «Госюивакасю» («Позднее составленное собрание японских песен, не вошедших в прежние антологии»,

1086) положение изменилось, стиль прошлой поэзии с ее простотой был забыт, а новшества вызвали сожаление у старых мастеров. Стихи же антологии «Киньёвакасю» («Собрание золотых листьев японских песен», 1127) нарочито забавны, а потому большинство из них претенциозны [64, с. 83].

В результате, начиная с «Сюивакасю», «изящное (фудзэй) исчезает, так как на протяжении долгого времени песни слагаются в одной и той же манере, слова постепенно устаревают, и шаг за шагом поэзия приходит в упадок» [64, с. 83]. Вот почему поэты стали обращаться к стилю югэн.

Вместе с тем в трактате подчеркивается преемственность в развитии вака, утверждается, что появление стиля югэн обусловлено предшествующей историей японской песни. Более того, поэты для изучения стиля югэн прибегают к древней поэзии (кофу) [64, с. 83] — и в этом совпадение взглядов Тёмэя и Сюдзэя, который находил исторический прецедент своего поэтического идеала в некоторых танка «Кокинсю» [115, с. 267].

Идея преемственности проводится в следующем пассаже трактата, который открывается вопросом ученика: «Правильно ли утверждение о том, что стиль современной поэзии является совершенно новым и не имеет отношения к прошлому?» [64, с. 83]. Учитель разъясняет: «Такое суждение высказывают люди, которые плохо разбираются в поэзии "Кокинсю". В этой антологии представлены различные стили средневековой песни, поэтому мы говорим, что стиль средневековой японской поэзии сложился в "Кокинсю". Стиль югэн (югэн-но сама) также берет начало в этой антологии» [64, с. 84]. И заключает: «Только совершенно глухой ко всему новому человек может плохо отзываться о современной поэзии, бранить и презирать ее, противопоставлять поэзии прошлого» [64, с. 85]. Безусловно, в трактате отстаивается соотнесенность стиля югэн с предшествующей поэзией и прежде всего с «Кокинсю».

Полагая, что вопрос о связи стиля югэн с поэзией «Кокинсю» является чрезвычайно важным, Тёмэй уделяет так много внимания рассмотрению этой проблемы. Антология «Кокинсю» стала для последующих поэтов эталоном художественного творчества, к ней обращались для поддержки новых тенденций в искусстве. В наследии прошлого обнаруживали истоки современных художественных идей, оценивали роль традиции в их формирова-



нии. Ведь первое представление о югэн действительно отмечено именно в «Кокинсю».

Закономерно звучит вопрос Тёмэя, какой из двух стилей — старый или новый — более подходит для сочинения стихов, в каком из них могут быть созданы шедевры поэзии? Предпочтение отдается последнему. Хотя новым стилем овладеть трудно, но только он способен выразить суть вещей: «Эта поэзия удивительна, в ней представляют интерес как форма так и содержание» [64, с. 85]. Тёмэй-теоретик понимает, что «душа» и «слово» взаимозависимы. Этим диктуется его представление о категории стиля как объединяющего начала по отношению к содержанию и форме.

Далее поэт останавливается на проблеме отбора лексики, и вновь звучит мысль о том, как устаревают слова, как необходимо искать новые. Лексика в понимании Тёмэя слита с образностью, и здесь поэт настаивает на созерцательности, а выражение личностных эмоций отвергает как не соответствующее стилю югэн: «Когда пишешь танка сердцем, наполненным чувством, сам не знаешь, чем закончишь. Несомненно, выходит бессмыслица. Такие песни не принадлежат области югэн» [64, с. 86]. Столь резко в трактате противопоставляется новый стиль субъективной лирике. Звучит призыв отойти от мира личных переживаний, которыми была наполнена придворная поэзия, и погрузиться в созерцание природы и самосозерцание. Эстетика югэн, таким образом, расценивается как источник надличностного начала в поэзии.

Тёмэя интересуют возможности проявления этого начала в стихе, стилевые качества, ему присущие, поэтому не случайно обращение к поэтике недосказанности — ёдзё: «Главным для этого стиля является сверхчувство (ёдзё), которое не выражается в слове, настроение, которое нельзя увидеть в форме (сугата). Когда и замысел (когоро) и слово (котаба) полны обворожительности (эн), их достоинства проявляются сами собой» [64, с. 87].

Поэтика намека, ассоциативного подтекста выделяется как главный признак нового стиля. Некая атмосфера тайны становится законом поэзии. Для раскрытия того, что следует понимать под югэн, в трактате проводятся следующие аналогии: «Осенним вечером, например, на небе нет красок, нет никаких звуков, и хотя мы не можем дать определенное объяснение всему этому,

мы каким-то образом тронуты до слез... Это подобно и состоянию прекрасной женщины, которая, хотя и имеет причину для обиды, но не дает выхода своим чувствам в словах, они проявляются ночью; возможно, лишь в момент глубокого страдания. Воздействие такой картины намного тягостней и трогательней, чем если бы она излилась ревнивыми обвинениями или спрятала свое лицо в рукавах, промокших от слез... Когда вглядываешься в осенние горы, покрытые завесой тумана, все, что видишь, затянуто дымкой необычайно прекрасной; такая затемненная картина, позволяющая представить, как привлекательны, должно быть, алые листья клена, намного лучше ослепительно четкого пейзажа, когда мы ясно видим те же самые листья» [64, с. 87—88].

Примеры различны, но их объединяет мысль о невысказанном, невыраженном, глубоко сокрытом. В этой сокровенности присутствует особая прелесть. Сокровенность требует неясных, нечетких линий, затемненной палитры. В идее затемненности изобразительного фона Тёмэй, несомненно, следует за Сюдззем. Мягкие, размытые тона, неопределенность очертаний придают картинам природы таинственность.

В приведенном отрывке сравниваются изобразительные средства двух эстетических систем — югэн и моно-аварэ. Последней была свойственна живописность и выразительность красок, традиция любования цветами сакуры и листьями клена, такая символика любовной разлуки, как рукава одежд, омоченные слезами. Красота югэн противоположна этим качествам и воплощена, например, в танка Фудзивара Тэйка, созвучной положениям «Мумёсё»:

Миватасэба	Окинешь взором —
Хана мо момидзи мо	Ни цветов, ни листьев клена
Пакарикэри	Не осталось!
Ура-но томая-но	В хижине у моря
Аки-но юугуро	Осенний вечер

[94, № 363]

Привычные объекты эстетического любования — цветы вишни и алые листья клена — исчезли. Сумрачная картина поздней осени, пристанище отшельника призваны выразить мысль о бренности бытия. Печальное настроение проступает не как личное чувство, а как состояние природы — увядание противопоставлено цветению, тусклый свет — яркому узору.

Тёмэй последователен в отрицании личностных эмоций, экспрессивного содержания поэзии, искони ей присущего и связанного с категорией аварэ — первоначально восхищения и восторга перед миром, а затем переживания его печалей. В «Мумёсё» критически представлено знаменитое стихотворение Сюдзэя, воплощающее югэн, и отмечены его недостатки:

Юу сарэба  
Нобэ-но акикадзэ  
Ми-ни симитэ  
Удзура наку нари  
Фукакуса-но сато

Лишь только наступает вечер,  
Осенний ветер в поле  
Пронизывает меня,  
И птица удзура кричит  
В селении Фукакуса

[64, с. 73]

«Ми-ни симитэ» — «пронизывает меня» трактуется как слишком откровенное и прямолинейное высказывание, снижающее достоинства поэзии, в которой личностные эмоции должны быть приглушены [64, с. 73]. «Ми-ни симитэ» стало устойчивой формулой лирической поэзии танка, однако для Тёмэя югэн связан прежде всего с созерцательным характером лирики, повышающим suggestивность стиха.

«Но взгляды Сюньэ (или Тёмэя), — пишут американские филологи Р.Броуэр и Э.Майнер, — представляют своего рода логическое завершение, к которому предписанные идеалы века могли прийти. Согласно Сюньэ, идеал югэн требовал дескриптивной символики в такой полноте, что субъективное присутствие поэтического героя могло быть ощутимо только в подразумеваемых выразительных чертах образности. В результате он должен был обнаружить недостатки в прекрасном стихотворении Сюдзэя об осени в Фукакуса, относительно которого сказал: "По моему мнению, третья строка стихотворения *пронизывает меня (ми-ни симитэ)* (курсив наш. — *Ред.*) указывает на несовершенство замысла. В стихотворении поистине выдающихся достоинств, в котором описания пейзажа вполне достаточно, чтобы заставить нас ощутить, что это действительно должно *пронизывать меня* (курсив наш. — *Ред.*), как прискорбно, что поэт вынужден был высказать такое! Выпалив то, что он должен был обнаружить только постепенно и с величайшей сдержанностью как высшее достижение стихотворения, он создал впечатление грубой поверхностности". Столь резко суждение не

учитывает тонкого равновесия в стихотворении Сюдзэя между беспристрастностью описания и индивидуальностью лирического переживания поэта...» [115, с. 270].

У Сюдзэя и поэтов его эпохи наблюдается некий баланс лирического чувства и надличностного состояния. Эта поэзия еще не свободна от мотивов любовного переживания, она тяготеет к прошлому — хэйанскому культу чувств, который проступает сквозь отвлеченность образов.

Итогом дискуссии о югэн звучат слова трактата: «Когда многие значения заключены в одном слове; когда глубины чувства исчерпаны, но не выражены; когда нечто невидимое парит в облике стихотворения; когда простое и обычное используется для выражения изысканного; не говоря уже о том, что великолепный замысел превосходит и чувство безгранично, а слов не хватает, — только тогда стихотворение всего лишь в тридцать один слог становится искусством, которое обладает силой потрясать Небо и Землю, способно смягчать души умерших» [64, с. 88].

Последняя фраза восходит к словам Ки-но Цураюки из предисловия к «Кокинсю». Так «Мумёсё» еще раз напоминает о значении этой антологии для искусства танка, но и вступает в полемику с Цураюки, поскольку выражение «чувство безгранично, а слов не хватает» соотносится с характеристикой творчества Аривару Нарихира, данной Цураюки, который недооценивал избыточности эмоционального содержания поэзии.

Как уже говорилось, Камо-но Тэмэй анализирует эстетику югэн применительно к теории стилей, сложившейся в японском классическом стихе танка. Выделяя стиль югэн, он определяет его формальные признаки, т.е. средства суггестивной поэтики, призванные проявить смысл сокровенного. Тэмэй воспринял югэн как эстетику формы, а потому его взгляды оказались несколько упрощенными по сравнению с воззрениями Сюдзэя.

Тогда же создает свои крупнейшие труды Фудзивара Тэйка, достойный преемник своего отца Сюдзэя. Его трактат «Киндайсюка» разрабатывает эстетику ёдзё ёэн — «чарующей красоты избыточного чувства» и соответствующую ей поэтику. Эта эстетика предполагала создание красоты изящной, изысканной, утонченной, наполненной прелестью призрачности, светлым очарованием.

В дальнейшем эстетический идеал Тэйка трансформировался в принцип «усин» — «присутствия души», который также углублял связь с ёдзё — недосказанностью. Сущность этой категории была изложена Тэйка в трактате «Майгэцусё» («Записки из месяца в месяц», 1219), где он вывел десять стилей японской песни. Усин рассматривался как субстанция, а все десять стилей как проявления ее. Тэйка говорит, что югэн включается в усин [97, с. 180], и среди десяти стилей японской песни Тэйка первым называет стиль югэн [63, с. 514].

Далее в поэзии Тэйка приобретает звучание мотив слабости и увядания, искусной простоты, присущий его творчеству в последние годы жизни. Это находит развитие у его сына Фудзивара Тамэиэ (1198—1275), который продолжил традиции семьи, основав поэтическую школу Нидзё. Его трактат «Эйгаиттай» («Один из стилей японской песни») привлекает внимание выделением нового эстетического понятия «хэйтан» — красоты обычного и простого, очарования неяркого, блеклого и увядшего.

Второй период в развитии эстетики югэн отмечен деятельностью драматурга Дзэами Мотокиё (1363—1443) и поэта-монаха Сётэцу (1381—1459), который изложил свою теорию югэн в поэтическом трактате «Сётэцу моногатари» («Повествование Сётэцу», 1430). В своих воззрениях он следовал за Фудзивара Тэйка. Сётэцу пытался возродить эстетический идеал «чарующей красоты избыточного чувства», а также принцип «присутствия души». Югэн, воспринятый Сётэцу, «стал стремиться к усин Тэйка, а именно — к чарующей красоте (ёэн), стал придавать большое значение таким составным элементам, как очарование (аварэ), обворожительность (эн), и указывать на красоту женственную, мягкую, утонченную» [73, с. 630]. Таким образом, Сётэцу объединил югэн Сюндзэя с эстетикой Тэйка.

Американские филологи отмечают особый смысл эстетики Тэйка, говоря, что югэн слишком отличался от красоты типа ёэн [115, с. 265], представляют югэн как категорию, которая появилась в соответствии с другими эстетическими принципами эпохи, в особенности саби и ёэн [115, с. 514]. Наиболее примечательно следующее высказывание ученых: «Подобно идеалам саби, ёэн и усин, югэн был создан для того, чтобы в гармонии с другими поэтическими идеалами производить сложные эффекты» [115, с. 265]. Хотя здесь речь идет только об эстетике формы и присущих ей выразительных каче-

ствах, очевидно, что понятия саби, ёэн и усин на начальном этапе не вносились в систему воззрений югэн.

Японские исследователи также выявляют расхождение взглядов Тэйка с теорией поэзии Сюдзэя [64, с. 7]. Хисамацу Сэньити анализирует историю югэн: «Тэйка выдвинул эстетический принцип "присутствия души" (усин), своим символическим характером он составляет единство с югэн, а в своем содержании отдает предпочтение "чарующей красоте" (ёэн) и этим отличается от положений Сюдзэя и других. Однако "чарующая красота", которая определяет красоту "присутствия души", у Сётэцу и Дзэами приобрела значение собственно югэн. "Чарующая красота", заключенная в югэн, может быть представлена как продолжение моно-но аварэ» [101, с. 20].

Последнее вполне закономерно, поскольку Тэйка, разрабатывая теорию японского стиха, в частности принцип «чарующей красоты избыточного чувства», основывался на достижениях хэйанского времени, том культе изысканного чувства, который проявился в эстетике моно-но аварэ. В эпохе Хэйан Тэйка привлекал конец IX в. — расцвет творчества Аривара Нарихира и Оно-но Комати, эмоциональность их лирики. Замечание о символическом характере усин и югэн связано с поэтикой недосказанности, которая стала воплощением данных принципов поэтического искусства.

Эстетика Тэйка оказала значительное воздействие на развитие югэн. Его положения о «чарующей красоте избыточного чувства» и «присутствии души» обозначили главные черты второго периода истории югэн. Наблюдения японских авторов позволяют сделать еще один вывод о том, что эстетика югэн оказывается соотнесенной с категориями красоты хэйанского времени — аварэ, моно-но аварэ, эн, что осуществляется не без помощи эстетики Тэйка.

На третьем этапе истории югэн ведущими в теоретическом осмыслении этой категории оказались поэт жанра рэнга Синкэй, ученик поэта Сётэцу и драматург театра «Но» Дзэнтику. Для этих художников югэн обозначает отрешенность от жизненной суеты (кандзяку), холодную одинокость (хиэ-саби), обворожительность (эн) и скорее приближается к саби нового времени [73, с. 630].

В творчестве Синкэя понятие хэйтан — изысканная

простота и увядание — превращено в принципы хиэ (холодность) и ясэ (хрупкость). В принципе хиэ обнаруживается и влияние Сётэцу, который идентифицировал югэн с «нежностью сердца», добавляя: «Нет ничего более нежного, чем лед» [20, с. 249]. Р.Броуэр и Э.Майнер отмечают воздействие эстетики Тэйка: «Сётэцу и его последователь Синкэй вернулись к идеалу эфемерного очарования (ёэн) Тэйка, чтобы усовершенствовать форму и упрочить идеалы, которые они называли холодностью (хиэ) и хрупкостью (ясэ)» [115, с. 420]. Положения Тамэйэ были развиты Синкэем и Дзэнтiku в понятие хиэ-саби — «холодной одинокости», которое как бы объединило в себе саби Сайгё и югэн в его многогранности и сложности и стало связующим моментом при переходе к саби поэзии хайкай.

В хиэ-саби как логическом завершении югэн и предвосхищении новой эры в истории эстетического сознания японского общества запечатлелась связь времен. Так же, как и в предыдущий период эстетики югэн, Синкэй и Дзэнтiku придавали большое значение изяществу и утонченности, очарованию (эн), но усилили тезис о совершенствовании души, духовном очаровании. Искусство рассматривалось как путь приобщения к тайнам бытия, служения высокому идеалу веры, поэтому в югэн выделилось его первоначальное конфессиональное значение: «Закон Будды и есть югэн» [20, с. 249].

Анализ истории эстетики югэн позволяет выделить специфические черты каждого из ее трех этапов. Первый этап (XII—XIII вв.) — время пересмотра сложившихся эстетических понятий и рождения множества новых идей, которые обусловили развитие японской эстетической мысли в поэзии танка, рэнга и хайкай, обозначили своеобразие других литературных жанров на протяжении ряда столетий. На втором этапе (XIV—XV вв.) проводится работа по осмыслению творческого наследия предшественников и осуществляется синтез их идей. Очевидно, что каждая из теорий в эстетике японского классического стиха XII—XIII вв. существовала самостоятельно и не отождествлялась с югэн, хотя и не исключала с ним связи. Лишь в XIV в. эти теории включаются в систему югэн и переосмысляются в соответствии с ней. Третий этап (XV—XVI вв.) продолжает начинания предыдущего периода, т.е. теоретики поэзии в своих исканиях возвращаются к идеалам XII—XIII вв. и объединяют их, но здесь возникает новое качество в эстетичес-

ком осмыслении действительности, претворившееся в эстетике саби XVII в.

Ясно, что в истории югэн наблюдается устойчивая преемственность эстетических воззрений в процессе эволюции эстетического сознания общества, что говорит о традиционализме мышления японцев. Т.П.Григорьева, анализируя данную проблему, пишет: «Закон традиционализма естественно вытекал из буддийской и китайской модели мира. Сознание, воспринявшее идею кармы, и на искусство смотрело как на перевоплощение того, что было. В новом живет дух старого. Это делает цепь явлений непрерывной» [20, с. 187—188].

В японском поэтическом искусстве основоположником традиционализма выступил Фудзивара Сюдзэй. В углублении традиционализма, в осмыслении данного явления как идеологической посылки главную роль сыграли привычная ретроспективность мышления японцев, социально-политические преобразования в стране, усилившие стремление аристократов сохранить воспоминания о прошлом в эпоху самурайских битв и ниспровержения аристократического сословия.

Осваивая прошлое, Сюдзэй пролагал пути к новому — созданию эстетики, в основе которой лежит идея бренности, изменчивости бытия, непрочности жизни и как следствие стремление к инобытию. По замечанию Хисамацу Сэньити, «в условиях переменчивости всего, что окружало человека, во главу угла ставилось мировоззрение, защищающее вечность» [64, с. 7]. Отсюда рождение эстетики тишины, покоя, отрешенности от сует мира — эстетики вечного, приобщающей к высшему бытию.

## ПОЭЗИЯ ФУДЗИВАРА СЮНДЗЭЯ

Поэзия Сюдзэя как воплощение эстетики югэн проникнута размышлениями о непрочности, эфемерности человеческой жизни, бренности всего сущего. Поэт уже в молодые годы печалится о быстро текущем времени:

Сава-ни оуру  
Вакана наранэдо  
Итадзурани  
Тоси-о цуму-ни мо  
Содэ ва нурэкэри

Растущие на болотах  
Молодые травы хоть и не собирал,  
Напрасно  
Годы множил, —  
Вот и рукав мой вымок!

[94, № 15]



Обычай собирать молодые травы используется в поэзии как образ мольбы о долголетию. Однако поэт не просит для себя долгой жизни, а задумывается над ее тщетой и проливает слезы.

Глагол «цуму» означает «множить годы», а также «собирать», «рвать» и в этом втором значении соотносится со словом «вакана» — «молодые травы». Так два приема — какэкотаба и энго — реализуются в одном слове.

Когда собирают молодую траву, рукава одежды становятся мокрыми от росы. Но герой стихотворения омочил рукав не росой, а слезами печали по напрасно текущей жизни. «Вывокший рукав» — метафора горьких слез, часто встречающаяся в японской поэзии, такой же метафорой является и «роса».

Стихотворение Сюндзэя перекликается с пятистишием Оно-но Комати, в котором также звучит сожаление о краткости жизни:

Хана-но иро ва	Краса цветов
Уцуриникэрина	Поблекла,
Итадзурани	Пока напрасно
Вага ми ё-ни фуру	Смотрела я на долгий дождь,
Нагамэсэси ма-ни	Что в этом мире льет

[72, № 113]

«Ё-ни фуру нагамэ» содержит ряд значений, придающих стихотворению скрытый смысл: глагол «нагамэру» — «в задумчивости смотреть» частично омонимичен «нагамэ» — «долгий дождь»; «ё-ни фуру» — «льет в этом мире» (о дожде), но и — «жить в этом мире». «Дождь» так же, как и «роса», — устойчивая эмблема пролитых слез.

Оба стихотворения сходны в настроениях грусти, переживании бренности бытия. И в том и в другом проявлением глубокого чувства оказываются пролитые слезы. Танияма Сигэру, говоря о трансформации идейно-образного содержания танка, замечал, что образ слез в хэйанской придворной поэзии показывает суть человеческого чувства как моно-но аварэ, а в средневековой поэзии последующего времени хоть и сохраняет характер моно-но аварэ, но усиливает ощущение бренности (мудзё) как религиозного чувства [84, с. 342].

Эта трансформация обнаруживается и при сопоставлении стихов Комати и Сюндзэя. Стихотворение Комати эмоционально насыщено, по тону взволнованно, увяда-

ющая женская красота сравнивается в нем с поблекшими цветами. Горести личной судьбы передает поэтесса в изящной танка. У Сюдзэя, напротив, пробуждение природы, ее первые травы — метафора молодости поэта, что острее выделяет мысль о бренности, о «жизни-страдании».

Когда поэту было двадцать семь лет, он написал танка, наиболее точно выразившую эстетику югэн в его творчестве:

Юу сарэба  
Нобэ-но акикадзэ  
Ми-ни симитэ  
Удзура нау нари  
Фуакауса-но сато

Лишь только наступает вечер,  
Осенний ветер в поле  
Пронизывает меня,  
И птица удзура кричит  
В селении Фуакауса

[64, с. 73]

Скрытый, внутренний смысл этого стихотворения обнаруживается во взаимосвязи с предшествующей поэзией «Манъёсю» и «Кокинсю». Первая строка отсылает к танка «Манъёсю», которая входит в число двадцати четырех песен поэтессы из рода Каса, посланных Отомо Якамоти:

Юу сарэба  
Моно мои масару  
Миси хито-но  
Котодоу сугата  
Омокагэ-ни ситэ

Лишь только наступает вечер,  
Растет и множится в душе моей тоска,  
И кажется, что ты, с кем раньше я встречалась,  
Мне шепчешь нежные слова  
И все стоишь передо мною!..

[74, № 602]

*Перевод А.Е.Глускиной*

Другой мотив стихотворения Сюдзэя воплощен в образе птицы удзура. Крик птицы так тосклив, что вместе с осенним ветром проникает в душу, пронизывает сердце. Эта птица обычно живет на крышах заброшенных старых домов, поэтому ассоциируется с печальными, страшными вещами и дурными предзнаменованиями. Образ птицы удзура сочетается с образом селения Фуакауса. Значение топонима «фука» — «густой», «куса» — «травы», т.е. селение покинуто людьми, заросло густой травой. Отсюда — ассоциативная связь со стихотворением антологии «Манъёсю» из цикла «Три песни о вещах, внушающих страх»:

Амэ-ни ару я  
Сасара-но коно-ни  
Тигая кари

На далеких небесах,  
На полях огромных Сасара,  
На полях косили мелкую траву,

Кая кариба кани  
Удзура-о тацу мо

И из скошенных снопов травы  
Вдруг вспорхнула птица горя — удзура  
[74, № 3887]

*Перевод А.Е.Глускиной*

Однако, по признанию Сюдзэя, его танка написана под впечатлением от стихотворной новеллы «Кокинсю», которая затем вошла и в «Исэ моногатари».

Тоси-о хэтэ  
Сумикоси сато-о  
Идэтэ инаба  
Итодо фуакауса  
Но то я наринаму

Если покину  
Селенье,  
Где годы жизни прошли,  
Полям, заросшим густой травой,  
Наверно, станет оно?

[72, № 971]

Это стихотворение кавалер послал даме, когда решил оставить селение Фуакауса и отправиться в столицу. Оно приписывается Аривару Нарихира. В ответ дама сочиняет танка:

Но то нараба  
Удзура то накитэ  
Тоси ва хэму  
Кари-ни дани я ва  
Кими ва кодзараму

Полям станет —  
Птицей удзура буду я кричать.  
Годы минут —  
Неужели на охоту  
Даже не придешь?!

[72, № 972]

Птица удзура в стихотворении Сюдзэя ассоциируется с покинутой женщиной из селения Фуакауса. Однако мотивы любовной лирики в пятистишие Сюдзэя не вошли, а составили лишь его ассоциативный фон. В целом танка «Фуакауса удзура» («Птица удзура в селении Фуакауса») наполнена чувством одиночества, атмосферой таинственности, в которой преобладают тона монохромной живописи.

Богатство ассоциаций этого стихотворения раскрывается в приемах поэтики ёдзё — хонкадори (следование изначальной песне) и тайгэндомэ (завершение тайгэном) — использование неспрягаемой части речи в конце стихотворения. Эллиптическая конструкция танка Сюдзэя усиливает впечатление недосказанности. Во внезапно наступившей тишине стихотворение продолжает свое эстетическое воздействие.

С югэн соприкасается представление о «тени» как эстетической категории. Японский писатель XX в. Танидзаки Дзюньитиро (1886—1965) исследовал «эстетику тени» в этюде под названием «Инъэйрайсан» («Похвала

тени», 1934). Описывая непрехотливую японскую гостиную, в которой картины и цветы лишь придают глубину «тени», писатель размышлял: «...и, зная, что это только тень, вы тем не менее чувствуете, как будто это воздух тихо притаился здесь, как будто тишина вечности владеет этими земными углами. Где ключ к этой таинственности? Секрет ее в магической силе "тени"» [49, с. 523—525].

«Тишина вечности» — то, что присуще эстетике югэн, — это приобщение к инобытию, тайнам мироздания, проникновение в сокровенную суть вещей. «Тень» как архетип эстетической культуры выявляется и в японской классике (см. [24, с. 222]). Истоки этой категории прослеживаются в анимистических верованиях синтоистского культа, а формирование собственно «эстетики тени» уже можно обнаружить в философско-эстетической концепции моно-но аварэ. В югэн Сюдзэя затемненность, мрачность составляют основной колорит, и «магическая сила "тени"» более всего проявляется в раздумьях о закате жизни:

Мукаси омоу  
Куса-но иори-но  
Ёру-но амэ-ни  
Намида на соэ со  
Ямахототогису

Прошлое вспоминаю —  
В хижине травяной  
Под ночным дождем  
Слез не умножай,  
Горная кукушка!  
[94, № 201]

В 1162 г., будучи тяжелобольным, Сюдзэй принял монашество. «Прошлое» — это воспоминания о придворной жизни — до пострига. Танка написана на мотив известной строки Бо Цзюйи «Горная хижина...» [94, с. 92]. Эта популярная строка сделала традиционным восприятие горы Лу под дождем. Мотив этого восприятия — горы дождливой ночью — присутствует в стихотворении Сюдзэя. Однако красота ночи, дождя, гор, хижины пронизана печалью старого человека, горы только подразумеваются [115, с. 233].

«Прошлое» в поэзии Сюдзэя осмысливается в думах о быстротечности и эфемерности жизни, вместе с тем танка наполняет не созерцательное настроение, а переживание личной судьбы. Эмоционально насыщенный образ «намида» — «слезы» внушают чувство беспредельной грусти. Танияма Сигэру по этому поводу писал: «Если посмотрим со стороны на эти слезы, то увидим, что издавна они были явлением привычным. Например,

"хоть эфемерны слезы, но когда они льются, сердце пронизывает жалость и глубоко в душу западает печаль" ("Мумёсоси") ... Следовательно, слезы — вещь эфемерная, но плачущий — о себе ли, о ком ли другом — испытывает глубокое чувство, а это есть проявление моно-но аварэ» [84, с. 341].

Но, может быть, это плачет кукушка? Так в эстетической системе югэн мотивы субъективного лиризма («прошлое вспоминаю», «меня пронизывает») переходят в картины природы. Явления природы, обрисованные в поэзии, наполняются человеческими переживаниями. Поэт находит новое соотношение личного и надличностного [115, с. 235]. Драматический конфликт создается с помощью отсылок к предшествующей литературе, эллиптическими построениями, долгими паузами, в которых реализуется сокровенная красота югэн.

Сацуки мацу  
Хана татибана-но  
Ка-о кагэба  
Мукаси-но хито-но  
Содэ-но ка дзо суру

Когда в ожидании пятой луны  
Цветы татибана  
Аромат источают,  
Рукавов далекого друга  
Вспоминается мне аромат!

[72, № 139]

Аромат цветов татибана вызывает мысль о любимом человеке, ассоциируется с ароматом его одежд. Стихотворение проникнуто печалью разлуки, утраты возлюбленного. Так мотив воспоминаний о прошлой любви входит в сочинение Сюндзэя и рождает емкий поэтический образ, выводящий содержание стихотворения за пределы текста. Чтобы выразить свое переживание, поэт прибегает к опыту прошлой литературы.

Кику хито дзо  
Намида ва оцуру  
Каэру кари  
Накитэ юку нару  
Акэбоно-но сора

Услышишь —  
И слезы обронишь,  
Как перелетные гуси,  
Что крича пролетают  
В рассветном небе

[94, № 59]

Крик перелетных гусей, которые весной возвращаются на север, вызывает чувство грусти в сердце человека и заставляет пролить слезы. Танка Сюндзэя стала откликом на стихотворение неизвестного автора из «Кокинсю», в котором говорится о гусях, улетающих осенью на юг. Они печалются об оставляемой стране и роняют слезы:

Накиватару  
Кари-но намида я  
Отицураму  
Монооому ядо-но  
Хаги-но уз-но цую

Крича-пролетая,  
Гуси слезы  
Роняли?  
Я опечален: у дома моего  
На кусгах хаги роса  
[72, № 221]

Плач перелетных гусей можно истолковать и как голос возлюбленной. В средневековой Японии существовал обычай, согласно которому женщина, занимающая высокое положение в обществе, не должна была показывать мужчине свое лицо. Их беседа велась через занавеску, отгораживающую внутренние покои женщины. Кавалер мог составить представление о возлюбленной только по ее голосу:

### Осикоти Мицунэ

Хацукари-но  
Хацукани коэ-о  
Кикиси ёри  
Накадзора-ни номи  
Моно-о моу кана

Первых гусей  
Крик отдаленный  
Только услышал —  
В небо с тревогой  
Сердце свое устремил!  
[72, № 481]

Отзвук мотивов любовной лирики «Кокинсю» как ассоциативный подтекст присутствует и в поэзии Сюдзэя.

Одним из шедевров поэта стал сборник «Госяхякусю» («По сто стихов для пяти храмов», 1190), преподнесенный в дар синтоистским святилищам Исэ, Камо, Касуга, Сумиёси, Хиэ. Горечь одинокой старости, чувство бесконечной печали, настроение безысходности преобладают в этих танка.

Карисомэ-но  
Таби-но вакарэ то  
Синобурэдо  
Ои ва намида мо  
Э косо тодомэнэ

Недолгого  
Странствия разлуку  
Вынесу,  
Но — старик — слез уж  
Не сдержу!

[94, № 889]

В свои семьдесят шесть лет Сюдзэй принимает тяготы старости как неизбежную жизненную реальность.

Тоси-о хэтэ  
Хару-но осиса ва  
Масарэдомо  
Ои ва цукихи-но  
Хаяку мо ару кана

Годы идут,  
И о каждой весне  
Сожалею все больше.  
Но в старости  
Так стремительно время!  
[84, с. 152]

Поэт хотел бы остановить быстро летящее время, уносящее его годы. И сожаление о земных привязанностях звучит в танка.

Омоидэба  
Мукаси мо барани  
Накэрэдомо  
Мата казрану дзо  
Аварэ нарикэру

К воспоминаниям обращаюсь:  
Прошлого уж нет  
И не вернуть!  
Печаль  
Охватывает меня

[84, с. 152]

Приведенные стихотворения из сборника «Госяхякью» не содержат специфических приемов японской поэтики. Они наполнены тоской о прошлом, об уходящем времени, насыщены переживаниями старости и страданиями одиночества. В передаче эмоционального настроения танка особую роль начинают играть выделительные и восклицательные частицы «косо», «мо», «дзо», «кана», наречия «сарани» (а также), «мата» (снова), которые способствуют созданию взволнованной интонации стиха.

Омоикия  
Курэюку тоси-о  
Осимицуцу  
Хати дзюу мо тикаку  
Нараму моно то ва

И вот  
О прошедших годах  
Тоскую...  
Неужели восемьдесят  
Близится?!

[84, с. 152]

Драматическое восприятие старости сменяется в произведениях Сюдзэя мудрым осмыслением бренности всего сущего:

Цукихи-но ми  
Нагаруру мидзу то  
Хаякэрэдо  
Ои-но соко-ёри  
Тоси ва каэрадзу

Время,  
Как бегущие воды,  
Стремительно —  
И со дна старости  
Годы не вернуть

[84, с. 152]

Идея быстротечности, эфемерности жизни традиционно иллюстрируется образом бегущих вод, и неизменным остается мотив печали о прошлом, который пронизывает многие танка Сюдзэя. Поэт, как и в молодые годы, погружен в размышления о сущности жизни и долголетия:

Укинагара  
Хисасику дзо ё-но  
Сугиникэру

Меня носили  
Волны долго.  
Страдая, в этом мире жил!

Аварэ я какэси  
Сумиёси-но мацу

Исполнены печали  
Сосны Сумиёси?  
[94, № 1792]

Танка «Сосны» — одна из ста строф, преподнесенных святилищу Сумиёси, прославленному соснами «аиои», которые имеют один корень и два ствола. Глядя на тысячелетние сосны, поэт вспоминает страдания своей долгой жизни. Может быть, сосны испытывают ту же печаль? Тишина и покой, царящие вокруг, располагают к самосозерцанию и созерцанию природы. Стихотворение разделяется цезурой на трехстишие (хокку — три первых строки) и двустишие (агэку — две последующие). Здесь же использован прием тайгэндомэ — и танка внезапно заканчивается словом «мацу» — «сосны». Неожиданно наступившее молчание значительно, оно вызывает впечатление невысказанного чувства, оставшегося вне слов.

Садзанами я  
Сига-но хамамацу  
Фуриникэри  
Та-га ё-ни хикэру  
Иэ-но хи наруан

Зыбь волн...  
На побережье Сига  
Состарилась сосна!  
Должно быть, кто-то посадил ее  
В день Крысы

[94, № 16]

Автор вспоминает обычай сажать сосенки в новом году в день Крысы и при этом загадывать о счастье и долголетию. Однако жизнь человеческая хрупка и переменчива, подобно зыби на воде озера Бива. Возможна перекличка со стихотворением неизвестного автора из «Кокинсю»:

Адзусаюми  
Исобэ-но комацу  
Та-га ё-ни ка  
Ёродзу ё канэтэ  
Танэ-о макикэму

Сандаловый лук...  
На скалах сосенку  
Кто посадил когда-то?  
С надеждою на вечность  
Брошено зерно

[72, № 907]

Хокку и агэку в стихотворении Сюдзэя скреплены приемом коо — «призыв-отклик», благодаря которому танка передает воспоминание о прошлом, скорбь о человеке, который посадил сосенку, а сам давно ушел из этого мира. Поэт сравнивает краткую жизнь человека и вечную жизнь сосны.

Юки фурэба  
Минэ-но масакаки  
Удзуморэтэ

Выпал снег —  
Укрыто  
Деревце сакаки на вершине,



Цуки-ни мигакурэ  
Ама-но Кагуяма

Блится под луной  
Небесная Кагуяма  
[94, № 677]

Созерцательное настроение и отрешенность от суетности проступают в этом стихотворении, созданном поэтом на склоне лет, в 1198 г. Священное синтоистское дерево сакаки на горе Кагуяма упоминается еще в «Кодзики», и эта ассоциативная связь придает танка возвышенный смысл.

Ику тосэ-но  
Хару-ни кокоро-о  
Цукусикину  
Аварэ то омоэ  
Ми-Ёсино-но хана

Веснам  
Многих лет  
Я отдал сердце.  
Исполнитесь печали,  
Ёсино прекрасного цветы  
[94, № 100]

Традиционно образ цветов сакуры выступает аллегорией быстротечности человеческой жизни. Пауза-молчание, предваряющая заключительное двестишие, таит невысказанную глубину сожаления об ушедших годах, когда поэт с наслаждением любовался цветением вишен.

Има ва тотэ  
Цумаги корубэки  
Ядо-но мацу  
Тиё оба кими то  
Нао инору кана

Пришла пора  
И мне рубить валежник.  
У хижины — сосна.  
О долголетию тебя  
Я все еще молю!  
[94, № 1635]

Сюндзэй написал это стихотворение в 1203 г., когда ему было 89 лет. В танка выражены мысли поэта о приближающейся кончине. «Рубить валежник» значит жить отшельником, удалиться от мира, поселиться в горной хижине. Стихотворение называется «Санка-но мацу» («Сосна у горной хижины»). «Изначальной песней» для него послужила танка Аривару Нарихира из антологии «Госэнвакасю»:

Сумивабину  
Има ва кагири то  
Ямадзато-ни  
Цумаги корубэки  
Ядо могомэтэму

Тосклива жизнь...  
Пришла пора  
В горах  
Рубить валежник,  
Пристанище найти  
[94, с. 490]

Вновь образ тысячелетней сосны связывается с надеждой на долголетие. Поэт старается отогнать мысль о завершении жизненного пути, он все еще вглядывается в жизнь с любовью.

Стихотворения Фудзивара Сюдзэя содержат красоту югэн и находятся в сфере ассоциаций. Описанное в танка — лишь импульс для восприятия глубинной сути произведений. Атмосфера недосказанности порождается сокровенной красотой югэн и создается средствами поэтики ёдзё, вызывающей эмоциональный отклик.

Японская поэзия танка, обогащенная опытом прошлых веков, достигла своего совершенства в XII—XIII вв. Она изобрела новые приемы и средства художественной выразительности, которые способствовали передаче новых идей. Поэтические идеи, заложенные в ней, впоследствии стали источником для формирования поэзии рэнга и хайкай.

## ПОЭЗИЯ РЭНГА

Расцвет поэзии танка в эпоху Хэйан подготовил условия для возникновения нового вида поэтического искусства, который оттеснил на второй план пятистишия и занял главенствующее положение в поэзии эпохи Муромати (XIV—XVI вв.). Этим видом поэтического творчества явилась рэнга — «песня-цепочка».

В рэнга как специфическом художественном жанре развивается идея югэн. По словам японского исследователя Иэнага Сабуро, «жанр рэнга целиком отказывался от описаний, основанных на чувственном восприятии, от чего не могла освободиться поэзия вака, изображал природу и жизнь человека в их различных проявлениях на основе предельно объективного видения их» [28, с. 120].

Особые правила стихосложения рэнга были заимствованы в придворной поэзии вака и развиты до такой степени, что, как говорят японцы, «требуется двадцать лет, чтобы научиться легко пользоваться ими» [115, с. 417]. Структура рэнга — ничем не нарушаемое последовательное чередование условных строф. Искусство ассоциативной связи строф дает простор воображению, возможность воссоздать внутренний смысл, способствующий сохранению целостности произведения. Многоплановость ассоциаций в сочетании с канонической строгостью поэтики — особенность рэнга.

Рэнга — оригинальный и, несомненно, наиболее сложный вид японской поэзии. Она писалась несколькими авторами — отсюда своеобразие ее формы. В пору своего расцвета рэнга была чрезвычайно популярна в различных слоях общества, оказывала влияние и на многие жанры литературы. Ее традиция продолжена в знаменитой литературе хайкай XVII в.

Необычность рэнга, ее ведущая роль в поэтическом искусстве своего времени, значение, которое рэнга имела для формирования последующих жанров поэзии и прозы, и сравнительно малая изученность вызывают интерес исследователей.

Происхождение рэнга, формирование ее как самостоятельной стихотворной формы связано с первыми письменными памятниками японской литературы, поскольку именно там обнаруживаются факторы, способствовавшие образованию новой формы стихосложения.

Одна из самых древних, вышедших из глубин устного народного творчества форм стихосложения — песни в форме вопросов и ответов. Так называемые мондо — диалоги — сказали влияние на становление рэнга. «Кодзики» — историко-мифологический свод, первый письменный памятник японской литературы — содержит ряд песен мондо. Среди них песня бога Идзанаги и богини Идзанами в момент обряда бракосочетания, а также диалог принца Яматотакэру со старым воином во время похода в провинции Цукуба. Отсюда другое название поэзии рэнга — искусство Цукуба.

«Вскоре достиг государев сын земли Кан на юго-западе от земли Адзума. Во дворце Сакаори принят был Яматотакэру с великими почестями. Подарив на исходе дня благосклонным взором воинов, стал он вопрошать:

Ниибари	Путь, что начал
Цукуба-о сугитэ	В Ниибари и Цукуба,
Ику ё ка нэцуру	Сколько продолжается ночей?

Видно, встревожили принца долгие сроки его похода.

Ка-га набэтэ	Сутки я выстроил в ряд —
Ё-ни ва коконоё	Ночей получилось девять,
Хи-ни ва тоока-о	А дней набежал десяток, —

откликнулся на его слова старец, что поддерживал огонь в костре. Служил тот огонь вместо светильника.

Похвалил старого воина сын государя за удачный ответ в стихах и пожаловал ему сан правителя земли Адзума» [32, с. 448; 92, с. 6].

В приведенном фрагменте из «Кодзики» диалог строится как шестистишие (сэдока), которое, в свою очередь, распадается на два трехстишия (катаута). Стихотворение является примером катаута-но мондо — диалога в форме катаута. Катаута выступает самой простой строфой с чередованием слогов по стихам 5—7—7. Подобные формы были распространены на раннем этапе поэтического творчества японского народа. Сайго Нобу-

цуна отмечает, что «народные песни близки по своей структуре к рэнга, поэтому истоки ее возникновения следует рассматривать именно в связи с формой народных песен» [93, с. 108]. Далее он утверждает, что «рождение формы рэнга необходимо искать в связи с катаута» [93, с. 236].

Позднее диалогическая форма перестала быть преобладающей, однако в ранний период она представляла характерную особенность японской поэзии. Нидзё Ёсимото в поэтическом трактате «Цукуба мондо» («Диалоги об искусстве Цукуба», 1368) дает следующее определение рэнга: «Песня, сложенная двумя лицами, есть рэнга» [89, с. 76]. В качестве иллюстрации он приводит уже упоминавшийся отрывок из «Кодзики» и рассматривает как рэнга еще одно стихотворение историко-мифологического свода — песню бога Идзанаги и богини Идзанами во время обряда бракосочетания:

«Ана урэсио я умаси отомэ-ни зину»

Ах, как я счастлив! Я встретил прекрасную девушку

На эти слова ему отвечала богиня:

«Ана урэсио я умаси отоко-ни аину»

Ах, как я счастлива! Я встретила прекрасного юношу  
[89, с. 76]

Эта простая песня, состоящая из признаний юноши и девушки, отличается невыразительностью формы и примитивностью содержания. Нидзё Ёсимото не стремится уподобить такие песни тем рэнга, которые получили распространение в XIV в., он лишь выявляет формальный признак этой поэзии — совместное творчество.

Сотрудничество авторов при написании одного стихотворения (причем с оттенком соперничества) позднее приобрело широкую популярность. Как указывает Ясуда Кеннет, «рэнга возникла именно из духа соперничества» [132, с. 124].

Одним из первых примеров совместного творчества в письменной литературной поэзии может служить танка, созданная неизвестной монахиней и поэтом Отомо Якомоти (716—785), которая помещена в «Манъёсю» под № 1635. На нее обратил внимание Нидзё Ёсимото:

Сахогава-но

Мидзу-о сэкиирэто

Уэси та-о

Возделаны поля,

Весь рис залит водою,

Что из запруженной Сахо-реки пришла

Монахиня не смогла закончить стихотворение, и  
Отомо Якамоти продолжил:

Кару васайнэ ва  
Хитори нарубэси

А сжатый рис из первых урожаев  
Должна ты съесть весь до конца одна  
[89, с. 77]

В двустишии Якамоти чувствуется если не насмешка над монахиней, не сумевшей завершить стихотворение, то, во всяком случае, желание показать, как легко и остроумно это может сделать человек, владеющий искусством поэзии. По мнению Носэ Асадзи, приведенная танка — «самая ранняя попытка создания стихотворного дуэта» [132, с. 125].

Поэтическое сотворчество достигает своего апогея в X—XI вв., причем возникает новый способ сочинения пятистиший. Первый автор слагает конечное двустишие, а второй добавляет начальные три строки. Случаи подобной стихотворной переписки изложены в «Макура-но соси» («Записки у изголовья», 1000) Сэй-сёнагон:

«В последний день второй луны, когда дул сильный ветер и с тусклого неба сыпался легкий снег, к Черной двери пришел дворцовый слуга и сказал: "Я по поручению". Потом добавил: "Это от господина советника Кинто". Я увидела на листке бумаги:

Сукуси хару ару  
Кокоти косо сурэ

И вправду чувствуется  
Прикосновение весны

Действительно, к сегодняшнему дню очень подходит, но как же к этому придумать первую строфу? — беспокоилась я...

Сора самуми  
Хана-ни магаэтэ  
Тиру юки-ни

Когда в холодном небе  
Цветы напоминает  
Падающий снег,

— с трепетом заставила себя дописать. Что же подумают? — мучилась я» [96, с. 165—166].

Отсюда понятно, какое значение придавалось ответу в стихах. Новый способ сочинения танка — с конца — утверждался в литературе:

Сора самуми  
Хана-ни магаэтэ  
Тиру юки-ни  
Сукуси хару ару  
Кокоти косо сурэ

Когда в холодном небе  
Цветы напоминает  
Падающий снег,  
И вправду чувствуется  
Прикосновение весны

Подобный пример встречаем позднее в японской средневековой драме «Амадзуки» («Луна, скрытая дождем»). В пьесе рассказывается, как однажды поэт Сайгё, совершая паломничество в одно из святилищ, попросился на ночлег в дом, где жили старые супруги. Старик, чтобы слышать шум дождя, хотел положить доску на край крыши, а старуха, чтобы видеть луну, не хотела закрывать крышу, и супруги ссорились. Неожиданно старик произнес фразу, которая составила нижнее трехстишие танка, а верхнее двустилишие добавил Сайгё:

Цуки ва нурэ  
Амэ ва тамарэ то  
Тоникакуни  
Сидзу нокиба-о  
Фуки дзо вадзурау

Пусть луна промокнет,  
Пусть дождь усилится,  
Во что бы то ни стало  
Край крыши в доме  
Хочу закрыть!

[60, с. 170]

Создание танка двумя лицами и в обратном порядке становится традицией. Японский литературовед Ямамото Кэнкити исследует разделение танка на две части как в структурном, так и в семантическом отношениях.

Для обозначения пятистишия танка Ямамото Кэнкити употребляет два термина средневековой поэтики — «синку» и «соку» и приводит объяснения поэта Синкэя. Синку — это «песня, первая и вторая строфы которой тесно связаны между собой, и понимание ее содержания ничем не затруднено». Соку — это «песня, в которой первая и вторая строфы связаны одним лишь произволом поэта через совершенно чуждые друг другу явления». Ямамото Кэнкити заключает, что танка-синку и танка-соку различаются между собой характером связи первой и второй строф в стихотворении [110, с. 156].

Примером цельного пятистишия, как считает Ямамото, может служить песня неизвестного автора из «Кокинсю» (№ 409):

Хонобоното  
Акаси-но ура-но  
Асагири-ни  
Сима какурэюку  
Фунэ-о си дзо омоу

Едва-едва  
В утреннем тумане  
Бухты Акаси  
Уходящая за остров  
Лодка виднеется!

[110, с. 155]

В этом стихотворении между строфами нет разрыва ни в смысловом, ни структурном решениях, оно скреплено единым настроением и темой. В других стихотворениях между третьей и четвертой строками обнаружива-

ется смысловое несоответствие, что приводит к нарушению структуры танка. Таким, например, видится стихотворение Готоба (1180—1239), вошедшее в «Синкокинсю»:

Миватасэба	Окинешь взором —
Ямамото касуму	В дымке у подножия горы
Минасэгава	Река Минасэ.
Юубэ ва аки то	Почему же вечером
Нани омоикэн	Об осени вдруг вспомнишь?

[94, № 36]

Трехстишие списывает весенний вечер, реку Минасэ в тумане, а двустипение оказывается печальной мыслью об осени. Составные части танка самостоятельны, но ощутима и некая приглушенная взаимосвязь явлений, возникающая с помощью ассоциаций, вызванных намеком на стрывок из дзуйхицу Сэй-сёнагон: «Весною — рассвет... Осенью — сумерки...» [94, с. 48], а также отсылкой к стихотворению Фудзивара Киёсукэ (1104—1177) из «Синкокинсю»:

Усугири-но	В легком тумане
Магаки-но хана-но	Над бамбуковой оградой
Асадзимэри	Утренняя свежесть цветов...
Аки ва юубэ го	А осенью — сумерки, —
Тарэ ка никэн	Кто же сказал?

[94, № 340]

В стихах-соку проявляются специфические черты поэзии, представленной в «Синкокинсю». По мысли Кидо Сайдзо, «появление этих песен означало изменение самой поэзии вака, изменение свойств лирики. Кроме того, благодаря этому неожиданно была создана основа для формирования средств художественной выразительности в рэнга» [67, с. 17].

Ямамото Кэнкити подчеркивает, что возникновение пятистиший-соку явилось большим вкладом в развитие японской поэзии, поскольку усложнившиеся способы поэтической выразительности, по мнению Ямамото, «предполагали намеренное внесение в поэтическое произведение глубокого "подводного смысла" путем связывания между собой образов, совершенно далеких друг от друга. Вещи, на первый взгляд чуждые, соединялись на основе своего внутреннего содержания» [110, с. 157].

Два типа песен настолько закрепились в поэзии, что составители антологий «Гёкуёвакасю» («Собрание яшмовых листьев японских песен», 1312) и «Фугавакасю»



(«Собрание изысканных японских песен», 1346) применили технику чередования песен-синку и песен-соку, что составило своеобразный ритмический рисунок антологий [115, с. 418].

Именно отчетливое деление танка на две относительно самостоятельные части (и в ритмическом, и в смысловом отношении) и обусловило возможность двойного авторства. Ясуда Кеннет заключает, что особенностью композиции рэнга стало превращение формы танка с сочетанием слогов по стихам 5—7 / 5—7 / 7 в форму 5—7—5 / 7—7 [132, с. 123].

Таким образом, развитие японской поэзии от «Кодзики» до «Синкокинсю» шло по пути совершенствования художественных приемов, направленных на углубление суггестивности стиха, что имело решающее значение для образования в недрах поэзии танка условий, способствовавших возникновению новой стихотворной формы.

Хотя первые произведения рэнга появились в середине XI в., но как жанр поэзия рэнга сформировалась значительно позже. Эпоха Хэйан с ее высоким уровнем культуры и любовью к поэзии не воспринимала всерьез новый вид стихосложения. Рэнга не могли удовлетворить вкус хэйанца. «Однако в шутку хэйанец совершенствовал экспрессивную сторону рэнга, ту сторону, которая так блестяще была отшлифована в танка» [110, с. 155].

Канэко Киндзиро предлагает следующую периодизацию истории рэнга: период быстрого развития — от начала периода «инсэй» (XI в.) до 1221 г.; период роста — 1222—1334 годы; период утверждения — 1335—1467 годы; период расцвета — 1467—1603 годы [92, с. 14—15], которая позволяет выделить главные этапы развития поэзии рэнга и рассмотреть ее особенности в исторической последовательности.

## ПОЭЗИЯ ТАНРЭНГА И ТЁРЭНГА

В IX—XI вв. большую популярность обретает поэзия танрэнга (короткая песня-цепочка). Это рэнга в форме танка, где первые три строки одного автора соединены с двестишием другого. Стихи танрэнга можно встретить в различных произведениях хэйанской литературы. Два примера обнаружено в «Ямато моногатари» («Рассказы о Ямато»), один — в «Кагэро никки» («Дневник эфемер-

ной жизни»), один — в «Отикубо моногатари» («Повесть об Отикубо»), два — в «Идзуми-сикибу никки» («Дневник Идзуми-сикибу»), три — в «Макура-но соси», один — в «Цуцуми-тюнагон моногатари» («Повествование о советнике Цуцуми»), один — в «Кондзяку моногатари» («Стародавние повести») [132, с. 126].

В антологии «Кинъёвакасю», составленной Минамото Тосиёри (1055—1129), впервые выделяется раздел стихотворений рэнга. По свидетельству Н.И.Конрада, в этой же антологии встречается и термин «рэнга» [34, с. 51]. В поэтическом трактате «Тосиёри дзуйно» («Секреты поэтического мастерства, изложенные Тосиёри», начало XII в.) представлена теория рэнга и даны многочисленные примеры «коротких рэнга». Среди них преобладают стихи, относящиеся к XI в., что свидетельствует о расцвете танрэнга в этот период.

Исследователь поэзии рэнга Кидо Сайдзо пишет: «Если посмотреть на произведения того времени, собранные в антологиях, дневниках, моногатари, сборниках сэцува, дзуйхицу, поэтических трактатах, то можно заметить, что танрэнга быстро завоевала популярность начиная с середины эпохи Хэйан» [67, с. 6]. Причем широкое распространение имели рэнга, представляющие собой остроумный диалог. Содержание этих стихотворений отражало повседневную жизнь придворных, любящих острословие.

Первым примером рэнга подобного рода, выявленным Тосиёри, оказалось короткое стихотворение, которое, как полагают, написано Ки-но Цураюки и Осикоти Мицунэ в первой половине X в.

### Осикоти Мицунэ

Окуяма-ни	Глубоко в горах
Фунэ когу ото-но	Всплеск весел судна
Кикоюру ва	Слышен!

### Ки-но Цураюки

Нарэру ко-но ми я	Возможно, спелые плоды деревьев
Уми ватарураму	Пересекают море?

[63, с. 215]

Приведенный диалог — загадка, и задавший вопрос ждет остроумного ответа. Цураюки применил игру слов, вложив в строфу два смысла: «умиватару» — «становиться спелым» и «уми ватару» — «пересекать море».

Первое из выражений переключается с «Окуяма» как географическим названием, имеющим значение «глубоко в горах».

Танрэнга того времени большей частью слагались экспромтом, от случая к случаю. Они не записывались и передавались из поколения в поколение, оставаясь в памяти любителей поэзии.

В этот период усиливается внимание к неспонтанным приемам связи стрóf, пробуются различные художественные средства, известные в поэзии танка, например, какэкотоба и энго, как в приведенном пятистишии. Подобные опыты сделались основой для дальнейшего развития рэнга.

Еще один пример — стихотворение, написанное в XI в. и включенное в «Киньёвакасю»:

### Кёсэн

Умэ-но ханагаса  
Китару миномуси

Бабочка, надев  
Из цветов сливы шляпку

### Якуинумаро

Амэ-ёри ва  
Кадзэ фуку надо я  
Омоураму

После дождя  
Ветер подует?  
Думает

[63, с. 222]

Пятистишие является «обратной танка». Сначала Кёсэн сочинил двустишие, и пока все придумывали оригинальный ответ, мальчик по имени Якуинумаро неожиданно закончил стихотворение. Пятистишие можно читать в обратной последовательности:

Амэ-ёри ва  
Кадзэ фуку надо я  
Омоураму  
Умэ-но ханагаса  
Китару миномуси

После дождя  
Ветер подует?  
Думает  
Бабочка, надев  
Из цветов сливы шляпку

Это стихотворение представляет отрывок из тёрэнга — длинных песен-цепочек, созданных не двумя, а несколькими авторами. Рэнга уже выступает поэзией коллектива — она привлекает не только разных участников, но и широкую аудиторию слушателей.

Следующие стихи, написанные в начале XII в., обнаружены в историческом повествовании «Имакагами» («Зерцало нынешних времен», 1170), они имеют форму беседы между тремя поэтами.

## Киннори

Нара-но мяко-о  
Омои косо ярэ

О столице Нара  
Вспоминаю!

## Арихито

Яэдзакура  
Аки-но момидзи я  
Ика наран

С вишневыми цветами,  
Кленами осенними  
Что стало?

## Этиго Мэното

Сигуруру таби-ни  
Иро я касанару

Когда идут дожди,  
Листва темнеет!  
[123, с. 32]

Первые две строфы оказываются «обратной танка», вторая и третья строфы складываются в «прямую танка». Трехстишие участвует в двух стихотворениях одновременно. Так формируется способ сочинения рэнга, в которой каждая строфа связывается с предыдущей, образуя единство в виде пятистишия.

Таким образом, форма «связанного стиха» возникла в стихотворном диалоге между двумя поэтами (танрэнга), затем танка превратились в стихотворения, написанные несколькими авторами (тёрэнга), и постепенно достигли формы поэтической цепи с неограниченным числом строф.

Кидо Сайдзо предполагает, что увлечение поэзией рэнга охватило мастеров вака в процессе составления антологии «Синкокинсю» [67, с. 14]. В XIII в. первые шаги в написании совместных стихотворений привели к возникновению двух школ в рэнга. Одна школа — усин (содержащая чувство) — серьезная, она придерживалась художественного опыта вака. Другая — мусин (не содержащая чувства) — несерьезная, с акцентом на игровой, комической стороне поэзии. Первоначально творческий метод школы мусин был очень популярен. В дневнике «Мэйгэцуки» («Записки при ясной луне», 1235) Фудзивара Тэйка отмечал, что группа мусин, в основе творчества которой — комическая рэнга, бросает вызов мастерам вака [67, с. 14]. Однако шуточная поэзия считалась «низкой» по сравнению с танка, а представители школы усин, чтобы подчеркнуть высокий стиль своих стихов, дали рэнга название «дворцовых».

По указу Готоба начали проводиться состязания между представителями обоих направлений рэнга, на

которых составлялись «смешанные» рэнга — одну строфу «цепи» слагал поэт школы усин, а следующую сочинял поэт школы мусин. Чередовались строфы комические и строфы изысканные, в духе вака. Появление таких комплексных рэнга способствовало усовершенствованию техники стихосложения, в частности развитию специфического для рэнга приема фусимоно (поэтический предмет) [67, с. 16].

Судя по дневнику Тэйка, в начале XIII в. рэнга создавались с разнообразным количеством строф — 20, 30, 50, 80, 110, 120, но обычной считалась форма хякуин — сто строф. Для участников состязаний был разработан регламент и некоторые принципы композиции рэнга. Так, трактат о поэтическом искусстве «Якумомисё» («Высочайшие записки о "восьми облаках"», 1240), созданный Дзюнтoku (1197—1242), содержал ряд правил для «дворцовых» рэнга, появившихся ранее 1221 г. В нем излагались нормы поведения участников состязаний, говорилось о тематике для строф хякуин и о приеме поэтики рэнга — фусимонс [67, с. 15].

В XIII—XIV вв. огромное значение для искусства рэнга имело появление поэтов, занимающихся исключительно рэнга, и совершенствование поэтической формы хякуин в связи с развитием сикимоку — правил рэнга. Время шло, и то, что было забавой для хэйанцев, в эпоху Муромати сделалось серьезным занятием. Появился особый жанр, отличающийся неповторимой выразительностью и своеобразием. Высшие слои самурайства, которые в эпоху Муромати следовали традициям аристократической культуры, не могли приять комическую рэнга, поэтому школа усин одержала верх в соперничестве двух направлений.

Вместе с тем отмечается, что «в этой длинной подборке связанных строф существовала внутренняя опасность превращения их в хаотический клубок или скучное однообразие» [112, с. 12]. Чтобы избежать этого, были приняты строгие правила для нового вида стихосложения.

#### СТРУКТУРА РЭНГА

Стихотворение рэнга состоит из ряда пятистиший, скрепленных как звенья одной цепи, причем каждое пятистишие разделено на две части.

Рассматривая строфическую форму рэнга, Н.И.Конрад отмечал, что «рэнга не может считаться совершенно новой формой японской строфы благодаря своему пользованию специфическим принципом танка» [34, с. 52]. Эту же мысль высказал и Ямамото Кэнкити: «Как хайку в своем рождении обязаны рэнга, так и рэнга была порождена структурными изменениями в танка» [110, с. 159]. Рэнга сформировались в отдельный вид стихосложения на основе строфического закона танка: 5—7—5 / 7—7, Количество условных строф в рэнга неограниченно, и соединяются они в строгой последовательности.

Первая строфа рэнга — трехстишие, оно объединяется с двустистишем, образуя пятистишие танка. Третья строфа вновь строится в виде трехстишия, но таким образом, чтобы с предшествующим двустистишем получилась так называемая обратная танка, а с последующим двустистишем — прямая. Так несколько поэтов собирают стихотворение из «звеньев», создавая стихотворную цепь — рэнга, причем каждый автор дает начало новому пятистишию и одновременно заканчивает предыдущее.

В своей типичной форме рэнга состоит из 50 длинных строф (тёку): 5—7—7, которые сцепляются с 50 короткими строфами (танку): 7—7. Это рэнга в 100 строф — хякуин. Существуют также усеченные формы рэнга: 50 строф — годзюин, 44 строфы — ёёси, 36 строф — касэн.

Все строфы, следующие за хокку (начальная строфа), именуется «связанными строфами» — цукэку. Вторая строфа — ваки, она обычно заканчивается тайгэном. Строфа третья — дайсан и четвертая — дайси, следующие 95 строф не имеют специального обозначения и называются хираку — «простые строфы». Последняя строфа — агэку — «заключительная».

Минимальной ритмической и смысловой единицей в рэнга является условная строфа. Согласно традиции танка, целостность сохраняют две строфы. В рэнга могут объединяться и три, и пять, и семь строф по ассоциативному признаку. Строфа опытного мастера составляет целостность с предыдущей благодаря интересному повороту мысли, хотя на первый взгляд может показаться, что между ними нет общности. Поэты рэнга не повествуют о чем-то одном, не стремятся поддерживать единое настроение и атмосферу. Форма рэнга выражает идею бренности, быстротечности и постоянных

перерождений: «Истинное значение рэнга заключается не в темах, по которым она проходит, а в движении самом по себе» [115, с. 418].

Написанные разными поэтами трехстишия и двустишия, составляющие рэнга, — самостоятельные законченные произведения, которые объединило настроение собравшихся. «Поэт, — отмечает Т.П. Григорьева, — непосредственно зависит от общей системы, однако ее рамки настолько широки, что, как в музыке, закономерно рождается метод импровизации» [20, с. 163]. Не только этот метод роднит рэнга с музыкой. По наблюдению Кидо Сайдзо, рэнга ритмически и мелодически близки музыке благодаря размещению звуков по их силе и высоте. Восприятие различных образов, возникающих вследствие мелодики еочетания слов, «имеет много общего с наслаждением от музыки» [67, с. 4].

Как и в поэзии танка, в рэнга главным действующим лицом выступает природа. Картины природы вызывают ассоциативные образы и эмоциональный отклик у читателя. Соотношение переживаний человека с явлениями естественного мира породило определенную специфику художественной выразительности. Усиление влияния буддизма в Японии привело к новому осознанию эстетической ценности природы. Она воспринималась как идеал, в котором скрыта суть, а человек выступал как часть природы. Д.Т. Судзуки говорил: «Проблема природы есть проблема человека» [127, с. 231] и писал в связи с этим: «Природа становится частью моего бытия. Она не может оставаться чужой и совершенно не связанной со мной. Я в природе, и природа во мне. Не простое участие друг в друге, а основательное тождество между двумя... Горы есть горы, реки есть реки, они здесь, передо мной. Почему я вижу горы как горы? Потому что я в них, а они во мне» [127, с. 240]. Подобный взгляд на взаимодействие человека и природы способствовал окончательному утверждению природы в качестве единственно допустимого объекта поэтического воплощения.

С введением в текст образов природы сопряжен метод киго — «сезонное слово», что сообщало определенный настрой чувству. Постепенно за каждым временем года закрепились устойчивая группа таких образов. В рэнга «сезонные слова» присутствуют в канонизированном виде и обязательны для каждой строфы. Они разделяются на шесть типов: «сезон», «небо», «земля»,

«человеческие дела», «животные», «растения». Согласно законам стихосложения, одно и то же «сезонное слово» может употребляться в рэнга не менее чем через семь строф.

В японской поэзии шел процесс установления поэтических ассоциаций. когда явления природы соотносились с явлениями человеческой жизни, а культура прошлого находила свое отражение в поэзии с помощью различных реминисценций. Автор одним-двумя штрихами давал намек, расширяющий эмоциональное содержание стихотворения, творящий его новый, образный смысл. Благодаря эстетике югэн в поэзии рэнга особое место занимает категория ёдзё — сверхчувствования, она выдвигается в качестве смыслового компонента всей поэтической системы. Именно этим явлением обусловлены специфические приемы японского классического стиха, которые перешли в рэнга.

Наряду с привлечением поэтических средств, сложившихся в танка, поэты рэнга большое внимание уделяли способам связи строф, что вызвано своеобразной структурой рэнга, создающей впечатление фрагментарности в рамках целостного произведения. Нидзё Ёсимото настаивал на том, что «рэнга — это не поэзия отдельных строф, а поэзия связей» [121, с. 29].

## ПРИЕМЫ СВЯЗИ СТРОФ

### Какэкотоба и энго

Закономерно, что новые поэтические средства, утвердившиеся в рэнга, основывались на уже существовавших поэтических приемах. По-прежнему устойчивые поэтические ассоциации, недосказанность, игра омонимов занимали авторов. Среди приемов танка наиболее плодотворными для связи строф в рэнга оказались какэкотоба и энго, которые стали использоваться совместно. Для иллюстрации можно привести пятистишие, относящееся к X в. и отмеченное в «Тосиёри дзуйно».

#### Минамото Сигэюки

Юки фуруба  
Асигэни минеру  
Икомаямэ

Снег падает,  
И безобразно выглядит  
Гора Икома



## Кобунта

Ицу наукагэ-ни  
Параму то сураму

Когда же лета тень  
Она расстелет?  
[63, с. 224]

Названия различных мастей лошадей используются здесь в качестве «поворотного слова» (какэкотоба) и соединяют обе строфы. Слово «асигэ» — «безобразный» имеет омоним со значением «пегий», «серый в яблоках», а слово «наукагэ» — «лета тень» может быть осмыслено как «летний желтовато-коричневый цвет». Вторые значения выбранной лексики составляют цепь энго — родственных слов, которые скрепляют строфы, но не имеют никакого отношения к смыслу стихотворения [123, с. 33].

Следующий пример рэнга, помещенный в «Тосиёри дзуйно», показывает, что прием какэкотоба не только осуществляет связь строк, но и раздвигает смысловые границы стихотворения, вносит дополнительное эмоциональное содержание, выступая как элемент поэтики недосказанности.

### Неизвестная женщина

Хито кокоро  
Уси мицу има ва  
Таюмадзи ё!

Человеческого сердца  
Печаль увидела  
И больше не надеюсь!

### Ёсиминэ Мунэсада

Юмэ-ни мию я то  
Ио дзо сугицкэри

Чтобы во сне увидеть,  
Заснул так крепко  
[63, с. 55]

Женщина говорит о несостоявшемся свидании с возлюбленным. Выражение «уси мицу» — «печаль увидела» совпадает по звучанию с «усимицу» — «час быка» (три часа ночи). Трехстишие рассказывает о долгом и напрасном ожидании. Строфа Мунэсада звучит как оправдание влюбленного. Он утешает женщину, говоря, что хотел увидеть ее во сне, но так заснул, что пропустил час встречи. «Нэ» — форма глагола «спать» и в то же время означает «час крысы» (полночь) [123, с. 33]. Так вторые значения в приведенных примерах соединяют строфы рэнга и дополняют их смысл.

В упоминавшемся стихотворении «Глубоко в горах» также совмещаются приемы какэкотоба и энго. В этой танка «ко-но ми» — «плоды деревьев» во второй строфе

тематически обращен к «окуяма» — «глубоко в горах». Кроме того, Окуяма — название морского порта: в качестве приема какэкотаба фигурирует вещественное значение топонима. С другой стороны, Окуяма как географическое название устанавливает семантическую общность с «фунэ» — «судно» в первой строфе, которое соотносится с «уми ватару» — «пересекать море» во второй строфе. «Умиватару» в значении «становиться спелым» завершает ряд энго, состоящий из выражений «глубоко в горах» и «плоды деревьев». Выявленная система какэкотаба и энго обеспечивает консолидацию строф.

Желание расширить рамки поэтического текста, наполнить его информацией вело к совершенствованию художественных средств поэзии. Прием энго, схематичный в изолированном виде, приобретает гибкость, если употребляется с какэкотаба. Расширяется ассоциативный строй стиха, авторы стремятся к сжатости лексического круга и вместе с тем к максимальному углублению содержания.

Р.Броуэр и Э.Майнер замечали: «Мысль о том, что начальная строфа, хокку, должна быть грамматически завершена или что третья строфа должна заканчиваться причастием на "тэ", имеет своего двойника во фрагментарности-танка» [115, с. 418]. Более того, американские филологи обнаруживают аналогию континуума рэнга в императорских антологиях танка, где художественные и технические приемы служили средством развития поэтической темы и достижения единства стихотворного ряда [115, с. 418]. В данной работе это показано на примере новелл «Кокинсю».

### Фусимоно

Среди приемов, способствующих преодолению дискретности, свойственной рэнга, выделяется прием фусимоно — «поэтический предмет», позволявший осуществлять связь строф по простой схеме — предмет + предмет.

Хару нацу сугитэ  
Аки-ни косо нарэ

Прошли весна и лето,  
Осень наступила!

Юки-но коро  
Мата ика наран  
Минэ-но мацу

Пора снегов  
Какою опять будет?  
Сосна на вершине

[91, с. 4]

В первой строфе нарисована картина смены времен года — весна, лето, осень. Закономерно, что во второй строфе автор обращается к зиме. Быстротечно время, изменчиво все кругом — и в противоположность этому поэт вводит образ сосны как символ постоянства. В данном случае фусимоно определяется отношением явлений, преходящих и вечных.

В приеме фусимоно фигурируют три группы слов, и соответственно можно выделить три типа фусимоно, которые строятся на лексических ассоциациях:

1) однородные слова, например принадлежащие к одному времени года или одной сфере деятельности человека;

2) соотносительные слова — соотнесенные по сферам: утро — вечер, небо — земля, красный — синий;

3) противостоящие слова — слова-антонимы: жизнь и смерть, свет и тьма [91, с. 4].

Были разработаны специальные виды фусимоно: лексические (1—2) и словообразовательные (3—4).

1. Простое фусимоно основано на использовании в каждой строфе однородных или соотносительных слов. Это могут быть названия деревьев и растений, рыб и птиц.

2. Сложное фусимоно включает в каждую строфу слова антонимического ряда, например понятия черного и белого, как в следующем стихотворении (XIII в):

Отомэго-га  
Кацурагияма-о  
Хару какэтэ,

Девушки  
На горе Кацураги  
Весну встречают.

Касумэдомо имада  
Минэ-но сираюки

Хоть стелется туман,  
Но на вершине еще белый снег

[123, с. 33]

В первой строфе название горы Кацураги содержит звуковой комплекс «кацура» — «парик», который и представляет понятие черного. Во второй строфе «сираюки» — «белый снег» выражает понятие белого. Этот вид фусимоно достаточно труден, так как нелегко сохранить последовательность антонимического ряда на протяжении всей цепи рэнга [123, с. 33—34].

3. Фусимоно, основанное на вычитании слогов, превращало трехсложное слово в двусложное, исключив из него средний слог: «мякю» («столица») в результате своеобразной элизии становилось «мико» («девушка, по-

священная в жрицы»). Позднее прибегали к четырех-  
 сложным словам, обретавшим новое значение, когда  
 первый и последний слоги опускались. Например,  
 «Цукубанэ» («вершина горы Цукуба») оказывалось  
 «кува» («шелковица») [123, с. 34].

4. Фусимоно, основанное на сложении слогов. Рас-  
 смотрим несколько строф «Фусу нанимэ рэнга» («Рэнга  
 со словами, присоединяющими слог "мэ"») (1338 г.).

Юки-но ари Мацу-ни ва кадзэ-но Коз мо наси	В заснеженных соснах Ветра порывов Нет.
Самуки юкима-ни Яма касука нари	В холодных снегах Гора едва виднеется.
Уранами-но Уэ юку кари ва Сугиярадэ	Гуси, летящие Над прибрежной волной, Не исчезают.
Коёи-но цуки-ни Идасу амабунэ	Под вечерней луной Рыбачьи лодки плывут.
Асиба таку Содэ-ни цую я Мусубуран	Тростнички сжигают. На рукаве роса Вдруг собралась.
Сорэ-но кураки ва Кири то обоюру	Небо темным Из-за тумана кажется.
Идзуката то Сирану но нака-но Таби-ни китэ	Куда-то По неведомой равнине В странствие иду.
Сато ва мизэндэ Хибику ириан	Хоть и не видна деревня, Доносится вечерний звон [123, с. 34]

В названии стихотворения «нанимэ» означает, что в  
 каждой строфе обязательно употребление слов, которые  
 в сочетании со слогом «мэ» образуют новое слово:  
 «мацумэ» (семя сосны), «сугимэ» (семя кедра). Причем  
 выделение слов происходит на основе двузначности зву-  
 ковых комплексов с использованием приема какэкотоба.  
 Новые слова, созданные при помощи слога «мэ», по  
 значению отличаются от исходных. Например, в предпо-  
 следней строфе «нака» становится «нагамэ» и означает  
 «вид» или «сцена», а в последней строфе «ми» превра-  
 щается в «мимэ» — «императрица» [123, с. 35—36]. Эти

лексические образования не имеют ничего общего с содержанием строф, однако в них заключен формальный признак связи.

Участнику поэтического состязания необходимо было знать слова, относящиеся ко всем вариантам фусимоно. В случае рэнга из ста строф поэт должен был запоминать их сотнями. Тогда и появились специальные словари фусимоно. Наиболее ранним из них стал «Носакабон фусимоносю» (XIII в.), где представлено 29 образцов фусимоно и для каждого образца приведено от 70 до 200 примеров и более [123, с. 36].

В результате формализации приема фусимоно и тех ограничений, которые он внес в рэнга, поэты уже к середине XIV в. отказались от его распространения на всю стихотворную цепь, и правила фусимоно касались только первой строфы — хокку. Поэты произвольно выбирали слово из хокку и подбирали к нему соответствующие слова для включения в последующие строфы. Однако это положение критиковал уже Синкэй. Во второй половине XV в. прием фусимоно — некогда неотъемлемый элемент поэзии рэнга — потерял свою оригинальность и значение для объединения звеньев поэтической цепи.

### Сарикирай

На смену приему фусимоно пришел прием сарикирай. Глагол «сари» («удаляться») означает, что сходные строфы должны быть отдалены одна от другой, «кирай» («неприятие») отмечает запрет на соединение строф похожего содержания.

Разнообразие в развитии темы — основа рэнга, и здесь прием сарикирай находит плодотворное применение. Рэнга — поэтическая форма, строящаяся на ассоциативности художественного мышления, поэтому стихотворная цепь представлена как поток свободных ассоциативных вариаций на заданную тему. Этот принцип стихосложения определил специфику приема сарикирай как единство многообразного.

Прием начинает развиваться во второй половине XIII в. Одним из ранних сводов правил сарикирай был трактат Нидзё Ёсимото «Оан синсики» («Новые правила годов Оан», 1372), составление которого совпало с периодом, когда прием фусимоно приходил в упадок.

Правила сарикирай регулируют введение лексики в рэнга. Так, строфа о цикадах могла появиться только однажды во всей цепи хякуин так же, как строфы о сне или сверчках. Слово «луна» встречается восемь раз в цепи рэнга. О птицах упоминается только через пять строф.

В качестве примера рассмотрим несколько строф рэнга «Юнояма сангин хякуин» («Сто строф, сочиненные тремя поэтами в Юнояма», 1491):

### Сёхаку

Усуюки-ни  
Ко-но ха иро коки  
Ямадзи кана

Под тонким снегом  
Краски листья темнеют —  
Горная тропа!

### Сотё

Ивамото сусуки  
Фую я нао мин

Мискант у подножия скал  
И зимой бы увидеть!

### Соги

Мацумуси-ни  
Сасоварэосомэси  
Ядо идэтэ

Голосами сверчков  
Привлеченный,  
Вышел из своего приюта.

### Сёхаку

Саё фукэкэрина  
Содэ-но акикадзэ

Глубокая ночь!  
В рукавах — осенний ветер.

### Сотё

Цую самуси  
Цуки мо хикари я  
Каваруран

Роса замерзла,  
И сияние луны  
Преобразилось!

### Соги

Омои мо нарэну  
Нобэ-но юкусуэ

По неведомой равнине  
Путь лежит.

### Сёхаку

Катарау мо  
Хакана-но томо я  
Таби-но сора

Вот и беседа  
С попутчиком случайным.  
Странствий небеса!

### Сотё

Кумо мо сирубэ-но  
Минэ-но харукэса

Облаком отмечена  
Вершина вдалеке

[92, с. 150—152]

В первой строфе стихотворения встречается слово «снег», для которого выведен ряд правил употребления в рэнга. Его рекомендуется использовать не более четырех раз в цепи хякуин, но можно дополнить выражением «хару-но юки» — «весенний снег». Сочетания «фую-но юки» — «зимний снег» и «хару-но юки» — «весенний снег» не должны появляться на одной стороне листа рэнга. Слова, обозначающие «то, что выпадает» (фури-моно), например «амэ» — «дождь», «цую» — «роса», «симо» — «иней», «арарэ» — «град» должны отстоять друг от друга по меньшей мере на три строфы [123, с. 40].

По наблюдению Окуда Исао, правила сарикирай строго соблюдаются в приведенной рэнга. В цепи хякуин «зимний» снег упоминается только три раза — в 62-й и 81-й строфах, которые тем самым соотнесены с первой строфой. «Весенний» снег представлен в 11-й строфе выражением «киюру юки» — «тающий снег». Кроме того, 1-я и 11-я строфы помещены на лицевой и оборотной сторонах первого листа рэнга с тем, чтобы возникло соответствие между выражениями «тонкий снег» (зимний) и «тающий снег» (весенний). Согласно правилам сарикирай, «роса» в 5-й строфе и «снег» в 1-й отделены друг от друга тремя строфами [123, с. 41].

Правила сарикирай регламентируют не только употребление лексики, но распространяются и на тематику. Правила обязывают ограничить число последовательных строф о весне и осени до пяти, о лете и зиме — до трех. «Сезонная» тематика может перемежаться темой странствий.

В приведенной рэнга названные правила реализуются полностью. 1-я и 2-я строфы рисуют картины зимней природы. В 1-й строфе подчеркивается резкий контраст между темным цветом опавшей листвы и белизной тонкого первого снега, запорошившего горную тропу. Один из комментаторов рэнга, поэт Собоку (ум. в 1545 г.), со слов Сотё (1448—1532) записал пояснения, в которых рекомендовал воспринимать 1-ю строфу в ассоциативной связи с танка Оэ Масафуса (1041—1111), обнаруженной в «Сикавакасю» («Собрание прекрасных строф японской поэзии», 1144):

Окуяма-но  
Ивагаки момидзи  
Тирихатэтэ

Глубоко в горах  
Средь скал  
Облетели листья клена,

Очевидно заимствование, к которому прибег Сёхаку (1443—1527) в 1-й строфе, здесь же присутствует элемент приема фусимоно: «нанибито» в заглавии превращается в «ямабито» — «отшельник» за счет преобразования слова «ямадзи» — «горная тропа» [123, с. 40]. Так Сёхаку изображает заснеженную горную страну.

Двустипшие Сотё выглядит продолжением замысла Сёхаку, в котором удалось передать контрастность темного засохшего мисканта и белого снега. Собоку вновь связывает осмысление строфы рэнга с поэзией вака — обращается к танка неизвестного автора из «Кокинсю»:

Има-ёри ва  
Цугитэ фуранаму  
Вага ядо-но  
Сусуки осинабэ  
Фурэру гираюки

И теперь  
Непрерывно будет падать,  
У приюта моего  
Будет падать белый снег,  
Укрывающий мискант

[72, № 318]

В японской поэзии восприятие красоты засохшего мисканта, покрытого снегом, отмечено эстетической традицией, которую и передал Сотё.

Следующие три строфы доносят впечатления осени. Наиболее сложной в этом ряду оказалась строфа Соги (1421—1502). Оути Масахиро (1445—1495) был настолько озадачен ею, что направил посланца в Киото, чтобы получить у Соги разъяснения. Собоку считал, что поэт, увидев мискант ранней осенью, не мог забыть его красоты до наступления холодов. Кроме того, «мацумуси» («сверчок» — осеннее) соотносится с «ивамото» («подножие скал») в предыдущей строфе как с традиционным поэтическим образом [123, с. 44]. Отсюда закономерно переключение тематики рэнга с «зимней» на «осеннюю». Комментаторы периода Муромати усматривают также взаимосвязь по линии лексики — «сусуки» («мискант») и «мацумуси»: «Эта строфа означает, что сверчки все еще живы в корнях мисканта у скалы» [123, с. 45].

Появление «Саё фукэкэрина» — «глубокая ночь» — в следующей строфе Сёхаку обусловлено тем, что стрекотание сверчков могло быть слышно только в ночной тишине [123, с. 45]. Коль скоро наступила осенняя



ночь, то (далее в строфе Сотё) от холода замерзает роса и начинает ярко блестеть, отражая лунный свет.

Воспоминания об осени прерываются темой странствий. Двустипшие Соги отмечает начало пути по равнине осенней ночью, где сияет роса под луной. Две другие строфы — о продолжении странствия, в них преобладают чувства одиночества и грусти.

Так при помощи приема сарикирай преодолевается хаотичность или монотонность в цепи рэнга. Налагая табу на сходство в содержании близлежащих строф, он способствует достижению разнообразия в разворачивании сюжета поэмы и как композиционное средство скрепляет ее части нитями ассоциаций.

### ТИПЫ СВЯЗИ СТРОФ

Нидзё Ёсимото в трактате «Рэнрихисё» («Сокровенные записки об искусстве рэнга», 1347) указал на пятнадцать типов связи строф в стихотворной цепи рэнга [89, с. 50—52]. Этот материал приводит японский исследователь Кониси Дзинъити и дополняет его примерами строф, соответствующих каждому типу связи, которые он выбрал из сочинения Нидзё Ёсимото «Гэкимосё» (1358 г.) [119, с. 53—59].

#### ·ХИРАДЗУКЭ-НО КУ (стихи с прямой связью)

«Здесь нет ничего необычного, — поясняет Нидзё Ёсимото, — связь строф в стихотворении осуществляется последовательно и является очевидной».

Вакарэ уки	Печальна
Хито-ни намида-о	Разлука с любимым,
Сасоварэтэ	И слез не удержать —
Ми-ни совану я	Бренное тело
Кокоро нарамү	Покинула душа!

Трехстишие говорит, вероятно, о женщине, которая не может сдержать слез при мысли о разлуке с возлюбленным. Вторая строфа, написанная от 3-го лица, предполагает, что эти неустержимые слезы — знак того, что душа покинула тело. Мотив, широко распространенный в поэзии вака, вошел и в искусство рэнга.

#### ЁЦУДЭ (четыре руки)

«В данном случае строфы скрепляются прочно, без нюансов недосказанности», — пишет Ёсимото.

Футацу тацунари  
Мидзутори-но коз  
Камисимо-но  
Камо-но кавара-но  
Миябасира

Два возвышаются —  
Водяных птиц голоса —  
Вверху и внизу  
По берегам реки Камо  
Храма

Название Камо ассоциируется с «камо» — «дикая утка» и тематически связывается с выражением «водяные птицы» — «мидзутори» (энго).

### КЭЙКИ (пейзаж)

По мысли Нидзё Ёсимото, «эта связь создается с помощью интересного стиля, включающего изображение природы и другое».

Наку сэми-но  
Хаяма-но такэ-ни  
Кадзэ фукитэ  
Юухи судзусики  
Минэ-но мацубара

Там, где плачет цикада,  
У подножия горы в зарослях бамбука  
Ветер дует.  
Лучи заходящего солнца прохладны  
В сосновом бору на вершине

Подобные стихи с описанием природы были свойственны «Гёкуёвакасю», четырнадцатой императорской антологии, созданной Кёгоку Тамэканэ (1254—1332). Они определили стиль школы Кёгоку-Рэйдзэй в поэзии вака и оказали влияние на поэзию рэнга.

### КОКОРОДЗУКЭ (единство души)

«Не прибегая к родственным словам и другим средствам связи, — писал Нидзё Ёсимото, — строфы нужно соединять на основе чувства (кокоро)».

Вакарэ корэ дэо  
Кагиринарикэру  
Амэ-ни тиру  
Хана-но юубэ-но  
Ямаороси

Расставание — и оно  
Позади!  
Под дождем опадают  
Цветы вечером, —  
Буря в горах

Вторая строфа, изображая ненастный вечер, усиливает настроение разлуки, и читатель чувствует внутреннюю связь между этими строфами.

### КОТОБАДЗУКЭ (единство слов)

«Когда ассоциации и чувство как средство связи не используются, соединение осуществляется с помощью родства слов».

Мацу-ни какару ва  
Нами-но сираюки  
Хару нарану

К сосне льнут  
Волны белого снега.  
Еще не весна —

На ва Фудзисиро-но  
Сака коэтэ

Склон под названием «Глициния»  
Пересекаю

В стихотворении употребляются «родственные слова» (энго), ставшие традиционными: «мацу» — «сосна» и «фудзи» — «глициния», «какару» — «льнуть» и «нами» — «волны», «нами» — «волны» и «коэтэ» — «пересекаю», прочно сцепляющие строфы в одно целое.

### УДЗУМИКУ (стихи с внутренней связью)

Кажется, что в таких стихотворениях нет внешних признаков связи, но внутреннее единство строф обеспечивается их содержанием. Как пишет Нидзё Ёсимото, «в соединении с верхней строфой нижняя наполняется глубоким смыслом».

Накиёваритару  
Хигураси-но коэ  
Уки аки-ни  
Тарэ ямадзато-о  
Тадзунираму

Ослабел  
Голос цикады.  
Печальной осенью  
Кто посетит  
Горный приют?

Стихотворение отсылает к заключительной части романа «Гэндзи моногатари». Намек на эпизод из «Гэндзи моногатари» присутствует во взаимосвязи слов «ямадзато» — «горный приют» и «хигураси» — «цикада»: Наканокими, покинутая возлюбленным, считает дни, которые она проводит в одиночестве в местечке Удзи.

### ЁСЭЙ (избыточность содержания)

«Обычно в стихотворении что-то едва лишь упоминается, но этот намек выразителен», — поясняет Нидзё Ёсимото.

Тооки кинута  
Коз кикоюнари  
Цуки-но ё-но  
Фукэюку мамани  
Сидзумаритэ

Далекого валька  
Звуки слышны.  
Лунная ночь —  
Глубокая  
И тихая

Стихотворение содержит невысказанный смысл — намекает на женщину, которая ожидает возлюбленного, не подающего о себе вестей. Образ одинокой женщины, отбивающей вальком одежду, присущ как китайской, так и японской художественной традиции.

### АИТАЙ (соотношение)

Связь строф осуществляется благодаря введению соотносительной лексики, рождающей семантические ассо-

циации. Принцип подбора лексики объясняет Нидзё Ёсимото: «К весне — осень, к утру — вечер, к горам — поле и тому подобное».

Товарэнэба	Коль не пришел,
Ноти-но асита то	То завтра утром
Иса сирадзу	Что будет, не знаю.
Кёо миру хана-но	Сегодня вижу цветов
Юки-но юугурэ	Снежный вечер

В стихотворении обнаруживается перекличка слов «ноти» — «завтра», «кёо» — «сегодня», «асита» — «утро», «юугурэ» — «вечер». Кониси Дзиньити считает, что этот тип связи близок типу «четыре руки», он также обеспечивает прочное единство строф.

### ХИКИТИГАЭ (неожиданная связь)

Этот тип связи создает необычный образ или поворот сюжета в поэме. По словам Нидзё Ёсимото, неожиданная связь предстает в том, например, чтобы «лунной ночью мечтать о дожде, в стихотворении о цветах тосковать о ветре...». Аналогичное явление наблюдалось и в поэзии танка. Как заключает В.Н.Горегляд, «наиболее распространенным приемом представить предмет в виде готового художественного образа было смещение понятий. Увидеть предмет странно, образно, в необычной функции, в неестественных для данной ситуации обстоятельствах становится целью поэта» [16, с. 76].

Мацу-но тонари-но	В окруженном соснами
Ямадзато-но хару	Горном приюте — весна.
Тиру-о миру	Чтобы увидеть,
Ёсо-но хана-ни ва	Как опадают цветы,
Кадзэ матитэ	Ветра порывов жду

Поэт не выражает надежду на то, что ветер не прилетит и цветы не осыплются, напротив, он хочет увидеть, как падают лепестки вишни на фоне зеленых сосен. Этот тип связи помогает сопоставить неожиданные явления.

### КАКУСИДАЙ (скрытые вещи)

В подобных стихотворениях скрывается игра слов и связь между строфами осуществляется при помощи приема какэкотаба. «Сюда относятся искусные стихи, — пишет Нидзё Ёсимото. — За словами в них прячутся "имена вещей" и прочее».

Цуки-но вадзукани  
Кадзуму юугурэ  
Кума-но суму  
Уцухоги нагара  
Хана сакитэ

Луна слегка прикрыта  
Туманным вечером.  
Жилище медведей,  
Хоть и дуплистое дерево,  
Но и на нем цветут цветы

Это стихотворение-шарада. Слог «ва» в слове «вадзукани» нужно понимать в значении «кольцо». «Цуки-но ва» — «кольцо вокруг луны» тематически относится к «кума» — «медведь». В Японии есть медведи с белой «луной» на груди, которых называют «цуки-но ва гума» — «медведи с лунным кольцом». Данный тип связи, очевидно, близок «единству слов», поскольку наблюдается переключка лексики в строфах: «луна» — «медведь».

### ХОНКА (изначальная песня)

По мнению Нидзё Ёсимото, «обращение к изначальной песне не может распространяться более чем на две строфы рэнга».

Котёо то оmoi  
Хито-но тозикаси  
Фурусато-ни  
Коёи нагамуру  
Цукиё ёси

Услышав «приходи»,  
Он обязательно придет.  
В родном селе  
Любуюсь нынче ночью  
Прекрасною луной

Стихотворение содержит реминисценцию из танка антологии «Кокинсю»:

Цукиё ёси  
Ё ёси то хито-ни  
Цугэяраба  
Котёо-ни нитару  
Матадзу симо арадзу

Луна прекрасна,  
Ночь прекрасна, —  
Ему сказать бы,  
Как «приходи» звучит,  
Не означает, что я не жду  
[72, № 692]

Прочность взаимосвязи строф зависит от очевидности отсылки к «изначальной песне».

### ХОНДЗЭЦУ (изначальный рассказ)

Этот тип, как поясняет Ёсимото, в целом похож на хонка. В качестве средств связи используются стихи канси, а также моногатари и предания.

Тонтоварэси ва  
Ноти-но омоидэ  
Цука но кору  
Икута-но оно-но  
Куса-но хара

Меня посетили  
Мысли о смерти.  
Осталась могила  
В поле Икута  
Средь трав степных

Сцепление строф происходит благодаря известному рассказу о любви девы Унаи к двум юношам. Одна из версий рассказа обнаружена в «Манъёсю», затем он встречается в «Ямато моногатари». Рассказ настолько распространен, что невозможно точно определить источник заимствования. Девушка любила двух юношей и не могла решить, кого из них выбрать. От отчаяния она бросилась в реку — и оба юноши погибли вместе с ней. Их похоронили вместе, и назвали эту могилу Девичьим курганом.

### НАДОКОРО (название места)

«Когда нет особой необходимости, этот вид связи лучше не использовать», — советует Нидзё Ёсимото.

Момидзи тиру	Опадают листья клена,
Содэ-ни кодзуэ-но	Цвет верхушек деревьев
Иро уцуси	Отражается на рукавах.
Эдзима Акаси-но	В Эдзима в Акаси
Мацу-но мурадати	Сосновый бор

В цепи рэнга топонимы должны отстоять один от другого не менее чем на три строфы. Эдзима и Акаси — названия известных мест и, конечно, прямого отношения к содержанию стихотворения не имеют. Однако Акаси ассоциируется со словом «акаси» — «красный» как цветом листьев клена и помогает почувствовать взаимосвязь строф. Следовательно, связь надокоро заключается в использовании географических названий со скрытым смыслом и приближается к типу «скрытые вещи» [119, с. 59].

### ИБУЦУ (необычные вещи)

Нидзё Ёсимото объясняет, что эта связь устанавливается благодаря присутствию неожиданных, странных вещей и применяется редко. Интерес вызывают диковинные, поразительные явления, однако они не делают стихотворение грубым. Для неумелого поэта этот вид связи чрезвычайно труден, но если у автора изящный слог, то югэн непременно чувствуется.

### КЁКУ (безумные стихи)

По словам Нидзё Ёсимото, «эти стихи не имеют установленных правил, просто нужно писать интересно, как лежит на сердце».

Способы связи строф приобретают в поэтике рэнга ведущее значение. Благодаря им отдельное складывается

в единое, смыкается с другими в связное развернутое повествование. Техника сцепления строф открывает широкие возможности для реализации в поэзии эстетического намека. Категория ёдзё оказывается усиленной новыми выразительными средствами. Наряду с этим используются и приемы, нашедшие применение в танка, — какэкотаба, энга, хонкадори. Особо следует отметить продуктивность для рэнга приема хонкадори, аккумулирующего предшествующую литературную традицию. Включая в собственную строфу часть стихотворения другого поэта или намекая на него, автор достигает большей емкости и насыщенности содержания. Как писал Нидзё Ёсимото, «в хорошем стихотворении обязательно присутствует все: и душа, и слово, и способы связи строф, при этом сложности не ощущается» [89, с. 52].

### ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ НИДЗЁ ЁСИМОТО

Видный поэт и общественный деятель Нидзё Ёсимото дал теоретическое обоснование поэзии рэнга. Кроме того, он известен как составитель крупнейшей антологии стихотворений рэнга «Цукубасю» («Собрание Цукуба», 1356) и как автор теоретических трудов, посвященных новому виду стихотворчества. Появление собраний и трактатов говорит об утверждении и признании рэнга в качестве ведущего жанра поэзии.

Поэт вака и рэнга, Ёсимото служил императору Годайго (1288—1339) вместе с отцом — левым министром Митихира (1287—1335), тоже неравнодушным к поэзии. Позднее Ёсимото оказался при Северном дворе, был в дружественных отношениях с сёгунами Асикага и принимал участие в политической жизни страны.

Ёсимото выступает на официальных и импровизированных турнирах рэнга, пишет критические заметки, проявляя знания классического стиха, создает трехстишие кёку (безумные стихи) — комические и пародийные стихотворения с чередованием слогов 5—7—5. Вака поэт посвящает критические работы, например «Гумонкэнтю» («Ответы мудреца на вопросы глупца», 1363), в которой на вопросы Нидзё Ёсимото о поэзии вака отвечает поэт Тонъя (1289—1372). Ёсимото основал и свою школу танка — Нидзёха. Однако его имя было прославлено в связи с поэзией рэнга.

Ёсимото увлекся рэнга, будучи еще подростком. В двадцать лет он учится у известного мастера рэнга Гусая, а в двадцать пять лет пишет первый трактат о рэнга «Хэкирэнсё» («Пристрастные записки о рэнга») — небольшой по объему, освещающий главным образом ритуальную сторону состязаний рэнга, поэтику «связанных строф», приемы и способы их соединения. В 1347 г. появляется следующая работа по теории поэзии рэнга — «Рэнрихисё». Она была создана под влиянием Гусая и состояла из трех основных разделов, касавшихся правил проведения турниров, типов связи строф, характера первой строфы — хокку. Та часть, которая описывала регламент поэтических состязаний, была полностью взята из «Хэкирэнсё».

Крупнейшим сочинением Нидзё Ёсимото стал трактат «Цукубамондо», составленный в форме диалога. Некий старец в возрасте девяноста лет посещает дом знатного человека, между ними завязывается беседа. Во введении дается зарисовка пейзажа в духе японских эстетических традиций и описывается приход старца. В сюжетном плане зачин трактата восходит к элементам структуры пьес театра «Но», где пилигрим — устойчивый персонаж, который появляется в начале пьесы и повествует о волнующих его событиях.

Далее следует раздел, посвященный истории возникновения и развития поэзии рэнга. Видя истоки рэнга в неавторской поэзии, Нидзё Ёсимото прослеживает ее путь вплоть до современной ему эпохи и выдающимися творцами рэнга называет Отомо Якамоти, Готоба, Фудзивара Тэйка, Фудзивара Изэака (1158—1237), Дзюнтоку. Здесь же поэт упоминает о том, что рэнга существовала в старой Индии под названием «гэ» и в танском Китае под названием «рэнку»; отмечается появление двух школ рэнга — усин и мусин — и говорится об их соперничестве [89, с. 75—76].

Несколько разделов трактата содержат советы начинающим обучаться искусству рэнга. При этом значительная роль отводится врожденному вкусу, на что обращает наше внимание Ёсимото: «Талантливый взглянет на первый лист рэнга, и ему этого хватит. Бесталанный хоть сто листов просмотрит, ничто ему не поможет. Можно пойти на гору Кондзан и не принести ни одного драгоценного камня, — так и в рэнга: одаренному нужно учиться, а бесталанному — бесполезно» [89, с. 93]. Ёсимото объясняет, что овладение искусством



поэзии сродни практике постижения дзэн: «Душой нужно почувствовать душу» [89, с. 94].

Автор приводит изречения китайских мудрецов в подтверждение своей мысли о возможностях обучения рэнга: «По характеру люди разные. Об этом повторяют с древности. Мэнцзы говорил: "Если от рождения в душе есть хорошее, плохо, когда она портится". Суньцзы говорил: "Если от рождения в душе есть плохое, то обучение ее улучшит". Янцзы говорил: "Если от рождения в душе есть и хорошее и плохое, то хорошо, если раскроется хорошее, и плохо, если раскроется плохое". В трех высказываниях есть свой смысл. И у поэта рэнга должно быть мастерство, заложенное от природы» [89, с. 83]. Как отмечается в трактате, большое значение для обучающегося имеет классическое наследие — первые памятники японской письменности, поэтические антологии и повествования.

Особое внимание уделяется хокку — начальной строфе в рэнга и ваки-но ку — второй строфе. По мнению Ёсимото, «самое трудное в рэнга — это хокку. Если плоха хокку, то испорчено все стихотворение» [89, с. 88]. Хокку должна быть наполнена «душой» (кокоро), отличаться свежестью и живостью лексики. Если хоть один из этих компонентов отсутствует, то хокку можно считать неудавшейся. Ёсимото приводит образцы хороших хокку, напоминает о ранней поэзии рэнга: «Чем больше стремишься к углублению души, тем ближе к старине» [89, с. 89]:

### Фудзивара Тамэсукэ

Касуму томо  
Кумо оба идэ ё  
Хару-но цуки

Хоть и туман,  
Сквозь облака пробилась  
Весенняя луна!

### Нидзё Митихира

Коконоз-ни  
Цуморэба фукаси  
Нива-но юки

В саду Коконоз  
Скопился  
Глубокий снег

Говоря о второй строфе, автор призывает поэтов стремиться к легкости языка, полноте «души» и простоте. Сложность, по его мнению, мешает искусству проявиться в достаточной мере. Все должно быть лаконично и целесообразно. «Например, в "Манъёсю" после нагаута (длинная песня) следует каэси-ута (ответная

песня). Восприняв душу нагаута, необходимо создать песню в тридцать один слог. Нужно передать душу нагаута, но сжато. То же самое относится и ко второй строфе» [89, с. 90]. Так поэт видит взаимосвязь первой и второй строф в рэнга, ссылаясь на традиции «Манъёсю». Вместе с тем «нельзя писать о том же, что было в начальной строфе. Старые люди говорили: "Необходимо писать совсем о других вещах"» [89, с. 90].

Нидзё Ёсимото выделяет три большие группы стилей рэнга — древний (дзёко), средний (тюко) и новый (синрай). К первому он относит стихи «Кодзики» и «Манъёсю», ко второму — танка X—XI вв., сочиненные двумя поэтами, к третьему — рэнга, написанные Тэйка, Тамэиэ, Тамэё и другими поэтами XII—XIV вв. [89, с. 94—100]. Наряду с этим автор называет пятнадцать стилей рэнга, которые выводит на основе различных критериев: содержания, способов связи строф, особенностей употребления лексики и т.д. [89, с. 100—101]. Обратимся к этой классификации, дополнив ее примерами, выбранными японскими комментаторами [89, с. 251—252].

*Югэн-но тэй* (стиль югэн) стал определяющим и для поэзии рэнга. «Поэт, который сочиняет лишь изысканные стихи, не обладающие свежими, поразительными свойствами, должен будет со временем обратиться к новому стилю», — говорил Ёсимото, имея в виду стиль югэн [128, с. 43]. Поэт убежден, что «с югэн невозможно отклониться от правильного пути» [89, с. 52].

*Фудзэй-но ку* (изыщные стихи) с единым тематическим замыслом:

Нонака-но мацу ва	В поле сосна
Амэ какарикэри	Дождем сокрыта.
Куса-ёри мо	И на траве
Уэ-ни мизтару	Виднеется
Цюю нагара	Роса

[89, с. 251]

Пример взят из трактата «Тирэнсё» («Знания о рэнга»), где сказано: «Это стихотворение фудзэй-но ку. Родственные слова в нем незаметно и хорошо взаимодействуют друг с другом» [89, с. 251]. По типу энго соотносятся слова «мацу» — «сосна» и «куса» — «трава», «амэ» — «дождь» и «цюю» — «роса», «куса» — «трава» и «но» — «поле», что предполагает протяжение строф.

Другой пример обнаружен в трактате «Рэнгасётэй-хицудэнсё» («Сокровенные записки о стилях рэнга»):

Томуру ката наки	Не остановится никто —
Хару-но вакарэдзи	Тропа прощания весной.
Канэ тооки	Звон колокола вдалеке,
Яма ва юугурэ-но	Гора вечерняя
Касуми-нитэ	В тумане

«Изображен интересный пейзаж. Особых средств связи здесь нет. Вместе с тем "прощание весной", "звон колокола вдалеке", "туман" — все замечательно», — сказано в трактате [89, с. 251]. Строфы включают слова, обладающие семантической общностью, — «хару» — «весна» и «касуми» — «туман».

*Тёбо-но ку* (стихи-пейзажи), в которых оригинально описаны явления природы:

Икэру ка	В той стороне,
Коно ката-но цуки-но	Где заходит луна,
Ямаараси	Буря в горах?
Ёру-но кумо	Ночные облака...
Юки-ни акэюку	Подобно утреннему снегу
Хана тиритэ	Осыпаются цветы

*Хонка-но ку* (стихи с изначальной песней), в которых взаимосвязь строф достигается с помощью приема хонкадори:

Мороку нариюку	Легко облетают цветы
Хана-но юукадзэ	Под ветром вечерним.
Уки-о сиру	Печаль познал —
Содэ-о намида-но	На рукаве слеза
Хи-ни созэтэ	Блестит под солнцем

«Изначальная песня» этих строф принадлежит Фудзивара Сюдзэю:

Араси фуку	Буря поднялась.
Минэ-но коноха-но	На вершине
Хи-ни созэтэ	Листва под солнцем
Мороку нариюку	Облетела легко —
Вага намида кана	Я пролил слезы!

[94, № 1803]

Обе строфы содержат отсылку к стихотворению Сюдзэя.

*Кодзи-но ку* (стихи о старине), посвященные деяниям древности или историческим событиям. В соответствии с этим в них присутствует и архаическая лексика.

*Кокородзукэ-но ку* (стихи, объединенные «душой»), в которых взаимосвязь строф обеспечивается смысловой направленностью. В «Хассинкюэйсю» («Руководство по стихосложению для начинающих») подчеркивается: «При кокородзукэ — единстве души — отбрасываются словесные и прочие средства связи» [89, с. 252]. Далее следуют стихи:

Фумикаэтэ юку Мити харуканару Сио мититэ Хигата я нами-ни Наринуран	Еле передвигаю ноги В дороге дальней. Прилив начался — И солнечный круг В волнах оказался?
Има ва тоси косо Татэказрицурэ	Годы теперь Вперед спешат!
Оинурэба Итокэнакариси Кокоро-нитэ	У стариков Младенческое Сердце.
Яма-но каёи-но Тооку косо нарэ	Блуждаю в горах Так далеко.
Юкиорэ-но Ки-но сита мити-о Фумивакэтэ	Пробираюсь дорогой, Где под тяжестью снега Обломились деревья

Строфы объединяются общим настроением и тематической заданностью, при этом исключаются другие средства собирания «цепи».

*Котобадзукэ-но ку* (стихи, объединенные «словом»). В «Хассинкюэйсю» в качестве примера связи котобадзукэ — единства слова — приводятся стихи:

Урамитэ мо нао Нагусаминикэри Мацубара-но Сиохи-ни какару Таби-но мити	Хоть и досадовал, Однако утешился. В Мацубара Отлив На пути странника
--	---

В двестишии «урамитэ» — «досадовать» — также имеет значение «увидеть бухту», т.е. служит примером приема какэкотаба. «Урамитэ» в значении «увидеть бухту» устанавливает ассоциативную связь «сиохи» — «отлив» во второй строфе. Так родственные слова (энго) способствуют объединению строф.

*Тайё-но ку* (взаимосвязанные стихи), куда Ёсимото включил строфы, обладающие соотносительной лексикой.

Ута-но ёриаи-но ку (стихи, образующие танка):

Ясуму ва мо наки	Для отдыха времени нет
Таби-но мити кана	На дороге странствий!
Тооку китэ	В дальнем пути
Курусики ики-но	Тяжело вздохнуть —
Онодзукара	Естественно

Пример взят из «Тирэнсё». Выражением «тяжело вздохнуть — естественно» вторая строфа связана с первой. Получается «обратная танка» типа синку — с прочной устойчивой связью [89, с. 252].

*Тэниоха-но тэй* (грамматический стиль): в строфах такого рода парадигматические форманты японского языка выполняют функцию собирания частей в целостный стихотворный ряд.

*Кикаэ-но кутэй* (поэтический стиль смены времен года) — когда строфа в единстве с предыдущей обрисовывает одно время года, а с последующей — другое.

*Хайкай* (комические стихи). В «Адзума мондо» («Диалоги в Адзума», 1470) сказано: «Тип низких рэнга называется хайкай. Он включает кёку и другие стихи» [89, с. 252]. Рэнга-шутки, например, представлены в книге XIX «Цукубасю».

*Онигатару* (упоминание о чертях) — стихи с малоупотребительной лексикой, как, например, «они» — «черт».

*Кёку* (безумные стихи) — относящиеся к юмористической поэзии.

*Сёгакутэй* (начальный стиль) — им отмечаются выдающиеся поэтические произведения, служащие образцом для начинающих заниматься искусством рэнга.

В трактате «Цукуба мондо» на вопрос: «Помогает ли рэнга в управлении государством?» — Нидзё Ёсимото отвечает положительно: «Если боишься прямо заявить о плохом управлении, то, сочинив рэнга с искренностью, ты превратишь ее в документ, называющий вещи другими именами; император и приближенные увидят его и изменят управление» [89, с. 81].

Заключительные разделы трактата посвящены истории формирования правил рэнга, изложению норм поведения участников поэтических турниров. Вся эта часть носит описательный характер.

Очевидно, что в «Цукуба мондо» автор собрал и конкретизировал основные положения поэтики рэнга, дал развернутое теоретическое осмысление новой по-

эзии. Несмотря на популярность рэнга, существовало множество замкнутых поэтических обществ со собственными только им методами сочинения «связанных строф». «Цукуба мондо» — значительный шаг в разработке стихосложения рэнга, в обобщении и установлении его норм.

Последней работой Нидзё Ёсимото стал трактат «Оан синсики». В первой части трактата освещались история поэзии рэнга, способы стихосложения, различные стили. Во второй части приводились наиболее выразительные стихотворения с комментариями. Этот труд сыграл решающую роль в утверждении жанра рэнга.

Закономерным было появление и антологии «Цукубасю». Рэнга, получив широкую известность, достигла статуса высокой поэзии. Составление сборника было начато Нидзё Ёсимото и его учителем Гусаем по их личной инициативе, но, когда работа завершилась, труд был признан императорской антологией. Средневековый историк Тоин Кинката (1291—1360) в дневнике «Энтайрэки» («Хроника дворцовой жизни», 1311—1360) писал: «Разнеслась весть об указе императора по поводу антологии. Нидзё назвал ее "Цукубасю". Рэнга набирает силу — и вот этот указ» [91, с. 20]. Впервые рэнга была поставлена вровень с танка, ведь признание антологии императорской — высшая честь для произведения.

«Цукубасю» состоит из 20 книг, в сборник включено 2170 сочинений 530 поэтов. Основная часть антологии — «Бунна сэнку» («Тысяча строф годов Бунна») создана в 1355 г. и явилась плодом сотрудничества лучших мастеров рэнга того времени. Теперь значительная часть собрания утеряна, сохранились главным образом списки антологии, выполненные в XVI в., но и они не полны [92, с. 96].

Неустанная творческая деятельность Нидзё Ёсимото и других поэтов, появление антологии «Цукубасю» и ряда теоретических трудов упрочили положение рэнга в литературе и проложили пути для ее дальнейшего совершенствования.

#### ТЫСЯЧА СТРОФ ГОДОВ БУННА

В четвертом-пятом месяце четвертого года Бунна (1355 г.) в доме Нидзё Ёсимото мастерами рэнга написана тысяча строф, которая составила главную часть

крупнейшей антологии рэнга «Цукубасю». Сохранились только ее первые пятьсот строф, из них начальные сто строф представляют самостоятельное произведение — «Бунна сэнку дайити хякуин» («Первые сто строф из тысячи строф годов Бунна»). Рассмотрим часть этой стихотворной цепи [92, с. 98—104].

### Гусай

На ва такаку  
Коз ва уэ наси  
Хототогису

Хоть имя высокое,  
Да голос негромкий —  
Кукушка

Сезонное слово «хототогису» — «кукушка» принадлежит летнему времени года. Восхищаясь птицей, Гусай отдает должное хозяину дома — Нидзё Ёсимото. Сочетание слов «такаку» — «высокий» и «уэ наси» — «негромкий» оттеняет славу его имени и говорит о его скромности, что соответствует буддийскому представлению об этике.

### Ёсимото

Сигэру ки нагара  
Мина мацу-но кадзэ

Деревьев густых много,  
И все сосна под ветром

Слово «мацу» — «сосна» омонимично слову «мацу» — «ждать», что вызывает ощущение ожидания, когда же закричит кукушка. Символы лета — кукушка и деревья — тематически объединены. Ёсимото намекает на танка из «Кинъёвакасю»:

Хототогису  
Мацу-ни какаритэ  
Акасу кана  
Фудзи-но хана то я  
Хито ва мирураму

Кукушка,  
Спрятавшись на сосне,  
Не спит!  
Цветок глицинии? —  
Человеку покажется

[92, с. 98]

По аналогии с танка Ёсимото изображает картину соснового бора. Трехстишие и двустишие перекликаются тем торжественным настроением, который придает стихотворению лексика: «такаку» — «высокий», «хототогису» — «кукушка», «мацу» — «сосна».

### Эйун

Ямакагэ ва  
Судзусики мидзу-но  
Нагарэ-нитэ

Тень горы  
В прохладных вод  
Потоке

Автор представляет, как могучие сосны растут по берегам горного потока. Шум сосен и звуки водопада сливаются в его воображении. Величие сосен и гор, чистота вод заставляют забыть о непрочности бытия. Сезонное слово «судзусики» — «прохладный» рисует образ лета.

### Сюа

Цуки ва минэ косо  
Хадзимэ нарикэри

Как раз из-за вершины  
Выглянула луна

Луна — эмблема осени, и любованье ею — один из видов эстетического наслаждения, тем более если луна только что появилась из-за горной вершины. Автору захотелось, чтобы луна отразилась в горном потоке. Вода, согласно понятиям японской эстетики, является символом преходящего, в то время как луна — вечного. На этом противопоставлении строфы объединяются. Однако здесь же говорится о смене времен года — в четвертой строфе рэнга, согласно правилам сарикирай, и в следующих четырех строфах звучат осенние мотивы.

### Соа

Аки-но хи-но  
Идэси кумома то  
Мизцуруни

Осенний свет блеснул,  
В разрывах облаков  
Мелькает

Если после этой строфы прочитать предыдущее двестишисе, то станет ясно, что в открывшиеся просветы между облаками видна луна, только что вышедшая из-за гор. В японской поэзии «луна, выплывающая из-за облаков» — устойчивое выражение. Строфы скреплены частями этой формулы. Кроме того, поэт использует аллюзию на танка из «Фугавакасю»:

Мурагумо-ни  
Кагэ-ни садаярану  
Аки-но хи-но  
Уцуриясуку мо  
Куруру коро кана

Идет пора  
Осенних дней,  
Легко изменчивых,  
Чей свет неразличим  
В скопленных облаков!  
[92, с. 99]

Картина изменчивого времени года — осени дополняется этой танка, удачная реминисценция стимулирует эмоциональный отклик.

### Гёа

Сигурэ-но сора мо  
Нокору асагири

И висит в дождливом небе  
Утренний туман



Возникает картина, сходная с описанной в предыдущей строфе: ночью прошел дождь, воздух наполнен туманом, скрывающим все вокруг. Морозящий дождь обычен для зимы, но слово «асагири» — «утренний туман» (киго) подразумевает позднюю осень. Строфа перекликается с танка из «Госэнвакасю»:

Каминадзуки	Месяц без богов.
Фурими фурадзуми	То льет, то перестанет
Садамэнаки	Переменчивый
Сигурэ дзо фую-но	Холодный дождь.
Хадзимэ нарикэру	Зимы начало!

[92, с. 99]

### Мокутин

Курэгото-но	При закате солнца
Цю ва содэ-ни мо	Капельки росы на рукаве
Садамарадэ	Не различить

«Роса на рукаве» — традиционный поэтический образ слез, и трехстишие намекает на то, что росу на рукаве разглядеть трудно из-за пролитых слез. «Роса» — символ быстротечности жизни, а «закат» — старости человека. Стихотворение вызывает горечь и печаль при мысли о том, что жизнь проходит. Лексика подобрана по принципу энго: «аса» — «утро» противопоставляется «курэгото» — «закату»; туман поднимается, а роса выпадает. Такое взаимодействие лексики усиливает идею перемен, изменчивости бытия.

### Сигэкасу

Сато косо каварэ	Разносятся звуки по деревьям —
Коромо уцу коэ	Одежду бьют вальком

В двустишии говорится о том, что не все меняется в этом мире. От деревни к деревне идет странник и везде слышит одни и те же звуки — бьют вальком по одежде, стирая ее у реки. Эти звуки напоминают родные места и наполняют сердце грустью. Слово «кавару» — «меняться» имеет значение «переходить от одного места к другому». «Изначальной песней» для этой строфы послужила танка из «Сэндзайвакасю» («Собрание японских песен за тысячу лет», 1187), императорской антологии, составленной Фудзивара Сюдзэем:

Мацукадзэ-но	Шум ветра в соснах
Ото дани аки ва	Осенью
Сабисикини	Печален —

Коромо уцу нари  
Тамагава-но сато

Одежду бьют вальком  
В деревне на Яшмовой реке  
[92, с. 100]

Хонкадори не только уточняет смысл двустишия, но и нагнетает чувство печали. Связь с предыдущей строфой обеспечивается приемом энго — тематически смыкаются слова «содэ» — «рукав» и «коромо» — «одежда».

### Гусай

Табибито-но  
Матарэси коро я  
Сугинуран

Было время,  
Когда ждали странника.  
Видимо, оно прошло

Поэт говорит о возвращении пилигрима в родную деревню после долгих лет скитаний. Фраза «сато косо каварэ» — «деревня совершенно изменилась» (из двустишия Сигэкасу) наводит на мысль о том, что у вернувшегося не осталось родных и теперь его некому встретить. Между «сато» — «родная деревня» и «матарэси» — «ждали» возникает определенная зависимость, поскольку образ путника, которого ждут в родных местах, традиционен для японской поэзии так же, как стук валька — устойчивое выражение мотива ожидания. В этой строфе «сезонная» тематика уступает место теме странствий.

### Ёсимото

Кёо-ёри ноти-но  
Хана ва таномадзу

Начиная с сегодняшнего дня  
Цветы не надеются

Тема странствий сменяется темой весны, о чем свидетельствует введение слова «хана» — «цветы» (вишни). Смысл строфы становится ясным после прочтения танка из «Госюивакасю»:

Хана мо мина  
Тиринаму ато ва  
Вага ядо-ни  
Нани-ни цукэтэ ка  
Хито-о мацубэки

Когда все цветы  
Опадут,  
К дому своему  
Чем завлеку,  
Путников ожидая?  
[92, с. 100]

Человек, у дома которого цветут вишни, ждет путников, что останутся полюбоваться ими. Однако пора цветения уходит, цветы осыпаются, едва ли кто зайдет теперь взглянуть на них. Мотив одиночества проступает в стихотворении. Строфы, как и в предыдущем случае, связаны общим для них чувством печали и ожидания.

## Тиканага

Касумэдомо	Хоть и висит легкая дымка,
Кодзуэ-ни кадзэ ва	Но у вершин деревьев ветер
Нао фукитэ	Все-таки дует

Глагол «касумэру» частично созвучен существительному «касуми» — «легкая дымка», которое является «сезонным словом», отмечающим приход весны. В качестве «изначальной песни» взята следующая танка из антологии «Манъёсю»:

Миватасэба	Когда окинешь взглядом все кругом,
Касука-но нобэ-ни	Увидишь сразу: в Касуга-долине
Кири тати	Встает туман,
Сакиниозэру ва	И блеска яркого полны,
Сакура хана камо	Не вишни ли цветы раскрыли?
	[74, № 1872]

*Перевод А.Е.Глускиной*

«Легкая дымка» в традициях японского классического стиха неизменно сопутствовала цветению вишен, что рождало конкретные поэтические ассоциации, отсюда и ощутимый намек на данное пятистишие. Другая аллюзия строфы определяется образом ветра и восходит к танка из «Госэнвакасю»:

Фуку кадзэ я	Дуновение ветра
Хару татикину то	О приходе весны
Цугэцуран	Возвестило?
Эда-ни коморэру	Ветви все обласкав,
Хана сакиникэри	Их нарядило в цветы!
	[92, с. 100]

Выявленную связь строф можно охарактеризовать как «единство слов», поскольку она зависит от лексики (цветы — ветер), вызывающей традиционные ассоциации: цветы сакуры облетают под порывами ветра.

## Гёа

Кагэ-ни ва нокору	В тени остается
Яма-но сираюки	Горный белый снег

Стихотворение напоминает, что весна ранняя — в тени еще лежит снег, дует сильный ветер и только легкая дымка говорит о пробуждении природы. Обе строфы воссоздают цельную картину меняющегося мира. Двустистишие открывает тему зимы в цепи рэнга.

## Гусай

Каваками-но  
Цуки-ни я мидзу-но  
Кооруран

В верховьях реки  
Под луною вода  
Замерзает?

Гусай вводит в трехстишие слово «каваками» — «верховье реки». В горах еще холодно, и река покрыта льдом, который ярко блестит при свете луны. Это выделяет также белизну снега, оставшегося в тени. Связь строф ощущается в световом контрасте: «тьень» — «луна».

## Сюа

Нами-но ёру косо  
Ура ва самукэрэ

Вот набегают волны,  
И холодно в заливе

Тишине горного безмолвия и замерзшей реки противопоставляется шум волн. «Коору» — «замерзать» и «ёру» — «набегать» зависимы как покой и движение. Кроме того, глагол «ёру» — омоним существительного «ёру» — «ночь», которое в качестве энго обращено к слову «луна». Так лексическими средствами достигается взаимосвязь строф.

## Иэтада

Котоката-ни  
Каёу тидори-но  
Коз тооси

Где-то в стороне  
Мечется кулика  
Крик далекий

«Кулик» в японской поэзии известен как традиционный образ одиночества, и следующая строфа на этом мотиве выводит уже тему странствий. Для связи трехстишия с предыдущей строфой использована противоположность значений глагола «ёру» — «приближаться» и прилагательного «тооси» — «далекий».

## Гусай

Томо наси тотэмэ  
Таби-но юугурэ

Хоть и без друга я,  
Но вечер в пути близок

Строфа отсылает к танка Фудзивара Тэйка из «Синкокинсю» (№ 953):

Табибито-но  
Содэ фукиказу  
Акикадзэ-ни

Странника рукава  
На осеннем ветру  
Развеваются,

Юухи сабисики  
Яма-но какэхаси

И печален закат в горах  
У подвесного моста  
[92, с. 102]

Связь с предыдущей строфой устанавливается с помощью лексических средств. «Тидори» — «кулик» и «томо наси» — «без друга» тематически близки, что является из следующей танка Фудзивара Масацунэ (1170—1221):

Нами-но уз-ни  
Томо наси тидори  
Утивабитэ  
Цуки-ни урамуру  
Ариакэ-но коэ

Над волнами  
Кулик без друга  
Тоскует,  
На луну сердится  
В рассветном крике  
[92, с. 102]

Обе строфы содержат реминисценции из этой «исходной песни».

### Ёсимото

Ми-о дани мо  
Омоисутэтару  
Ё-но нака-ни

И о себе  
Забыл я  
В этом мире

С наступлением сумерек путник о многом думает, возможно, и об уединении. Личностные мотивы сливаются здесь с идеями отшельничества, отрешенности от суеты бытия. Чувство одиночества пронизывает эти строфы.

### Эйун

Аки-но уки оба  
Нокосу ямадзато

Осени печаль хранит  
Горное уединенье

Атмосфера одиночества, которая в предыдущих строфах окрашивала путь странника, в этом двустипии сгущается. Мысль о горном затворничестве, о жизни отшельника отсылает читателя к танка неизвестного автора из «Кокинсю» (№ 944):

Ямадзато ва  
Моновабисики  
Кото косо арэ  
Ё-но уки-ёри ва  
Сумиёкарикэри

Горное уединенье  
Исполнено уныния,  
Конечно,  
Но лучше жить вдали  
От суеты мирской!  
[92, с. 102]

В этой же строфе происходит возвращение к «сезонной» тематике — осени.

## Соа

Цую нараба  
Намида-но содэ-ни  
Кокоросэ ё

Осенняя роса,  
На рукава в слезах  
Не выпадай!

Мотивом осенней печали («роса») стихотворение смыкается с предыдущей строфой, а как самостоятельное трехстишие открывает новую тему — любви («рукава в слезах»). Всю ночь, ожидая возлюбленную, роняет кавалер слезы на рукава одежд. Эта картина несостоявшегося свидания возвращает к хэйанскому времени, например к стихам Ки-но Цураюки:

Юу сарэба  
Итодо хигатаки  
Вага содэ-ни  
Аки-но цую саз  
Окисоварицуцу

Лишь только наступает вечер,  
И без того влажный  
Мой рукав  
Осенняя роса  
Кропит

[72, № 545]

## Гёа

Мацу мо таноми-но  
Ё косо нагакэрэ

Жду в надежде,  
Что будет долгой ночью!

Мотивы любви — «ночь ожидания» («мацуё») и осени — «долгая ночь» («ёнага») перекликаются с аналогичными в предшествующей строфе: любви — «рукава в слезах» («намида-но содэ») и осени — «роса» («цую»).

## Гусай

Фукисоёгу  
Кадзэ ва Инаба-но  
Мацу-но коэ

Ветер шелестит  
В рисовых стеблях  
И шумит в соснах Инаба

Строфа Гусая продолжает мотив любовной лирики — ожидание, но скрыто, благодаря тому что поэт использует традиционное какэкотоба «мацу» — «ждать» и «сосна». В омонимах присутствует эффект длительности времени, ведь сосна в дальневосточной культуре — эмблема вечности. «Сезонное» слово «рисовые стебли» («инаба») — деталь осеннего пейзажа, запечатленная в стихах «Кокинсю» как «шелестящие стебли» (№ 172):

Киноо косо  
Санаэ ториси ка  
Ицу-но ма-ни  
Инаба соёгитэ  
Акикадзэ-но фуку

Только вчера  
Сажали рассаду риса?  
Вскоре  
Его побег зашелестят,  
Осенний ветер подует

[92, с. 103]

Образ горной сосны на вершине Инаба заимствован из стихотворения Аривара Юкихира (818—893), которым в «Кокинсю» открываются «Песни разлук» (№ 365):

Тативакарэ	Разлука...
Инаба-но яма-но	На вершине горы Инаба
Минэ-ни оуру	Растущая сосна
Мацу то си кикаба	Если б сказала: «Ждет», —
Има каэрикому	Я сразу бы вернулся
	[92, с. 103]

В этом стихотворении слово «инаба» многозначно. Это топоним — название провинции и горной вершины. Оно также созвучно одной из форм глагола «ину» — «уходить»: герой отправляется в страну Инаба. Эти значения дополняют образное содержание выражения «Инаба-но мацу» в строфе Гусая, вносят в него мотивы любовной лирики танка — разлуки, странствия, ожидания. Так, скрытыми ассоциациями сплетаются строфы.

#### Соа

Хо-ни идэнуру ва	Средь волн метелки показались
Нами-но хамаоги	Прибрежного мисканта

Символ осени — серебристый мискант — оживляет пейзаж, нарисованный Гусаем. От горной вершины, где шумят сосны, и рисовых полей в долине взор поэта обращается к побережью, а в последующих строфах скользит по морскому простору и устремляется к дальним вершинам на горизонте. Художественное пространство приобретает вид панорамы — обширного охвата ландшафта, необъятного и бесконечного.

#### Сюа

Ику ура-о	Минуя бухты,
Какэтэ ка фунэ-но	Лодка
Исогуран	Вдаль спешит?

Осенние картины природы уступают место впечатлениям странствий. Слово «хо» — «колос, метелка» в предыдущей строфе омонимично «хо» — «парус», что предполагает семантическую общность с «какэру» — «ставить» (парус), которое выделяется вторым компонентом какэкотаба «какэру» — «мчаться» в строфе Сюа. Очевидно, что одно стихотворение подготавливается содержанием двух-трех предшествующих, их системой образов и ассоциаций. Рождается описание, требующее продолжения, что и подтверждает следующая строфа, в

которой данная пейзажная зарисовка находит художественное завершение.

### Эйун

Кумо то касуми мо  
Суэ-но тоояма

Где-то в облаках и дымке  
Дальние вершины

Строфа заключает намек на стихотворение Фудзивара Иэтака из «Синкокинсю» (№ 939):

Акэба мата  
Коюбэки яма-но  
Минэ нарэ я  
Сора юку цуки-но  
Суэ-но сиракумо

На рассвете  
Вновь переходить мне  
Горную вершину?  
Где-то в белых облаках  
Луна плывет по небу  
[92, с. 104]

Хотя в двустишии еще звучит мотив странствий, но тема преобразуется благодаря «сезонному» слову «касуми» (дымка) — признаку весны.

### Ёсимото

Тосидоси мо  
Хару косо ягатэ  
Мукаси нарэ

Год за годом  
Уходят весны  
В прошлое!

Горы вдалеке предстают покрытыми весенней дымкой, а облака кажутся цветением горных вишен. Мысль о бренности и быстротечности жизни — мудрость становится главной в стихотворении Ёсимото. Это меняет трактовку двустишия в «обратной» танка, придает ей философский смысл:

Тосидоси-но  
Хару косо ягатэ  
Мукаси нарэ  
Кумо то касуми мо  
Суэ-но тоояма

Год за годом  
Уходят весны  
В прошлое!  
Где-то в облаках и дымке  
Дальние вершины

Так каждая строфа рэнга, участвуя в двух контекстах одновременно, может содержать два смысла. Такое своеобразие рэнга Нидзё Ёсимото отметил, выделив, в частности, «поэтический стиль смены времен года».

### Соа

Ёнака-ёнака-но  
Юмэ-но кисараги

Ночь за ночью  
Сны второй луны



Связь двестишия с трехстишием строится на лексическом соответствии: «тосидоси» — «год за годом» и «ёнака-ёнака» — «ночь за ночью». Ключом к раскрытию смысла стихотворения служит слово «кисараги» — обозначение второго месяца по лунному календарю (весна), в котором «одежды надевают больше» (буквальный перевод). Как надевают одно платье поверх другого в этот ветреный и холодный месяц, так множатся и сны веснными ночами.

Приведенный отрывок из «Бунна сэнку» показывает, с каким мастерством может быть развернуто поэтическое повествование. Лексика и образность строф полны индивидуальных отличий. Если и встречаются «повторы», то на значительном отдалении один от другого. Например, во 2-й и 11-й строфах упоминается ветер, дующий среди деревьев, 3-я и 4-я строфы перекликаются с 13-й. Оживляется цепь рэнга неожиданными поворотами сюжета — так тема странствий входит в стихотворение, что позволяет прервать изложение «сезонной» темы, а затем начать ее произвольно. Разнообразны приемы, используемые в рэнга с целью придания произведению поэтической выразительности, емкости содержания и внутреннего единства. Необходимо также отметить постоянное обращение авторов к предшествующей литературе, включение в рэнга различных реминисценций.

## ПОЭЗИЯ СИНКЭЯ

В середине XV в. особое место в поэзии рэнга занял Синкэй. Свою жизнь он посвятил духовному подвижничеству, будучи адептом буддийской школы Тэндай. В трехлетнем возрасте Синкэй был отдан на воспитание монахам этой школы в Ёкава на горе Хиэй и в конце жизни достиг высокого духовного сана.

В 1429 г. Синкэй вошел в школу Сётэцу, где обучался искусству вака, и в дальнейшем был признан одним из четырех выдающихся поэтов вака XV в. После смерти Сётэцу в 1459 г. он оставил поэзию вака и посвятил себя рэнга. Первая значительная рэнга, в которой Синкэй принял участие, относится к 1438 г. Она была написана для святилища Кумано по инициативе сёгуна Ёсинори. В течение последующего

времени до 1449 г. Синкэй успешно выступал в турнирах вака и рэнга.

Синкэй — один из теоретиков японского стиха. Первой его работой по теории поэзии стал трактат «Сасамэгото». Исследователи считают, что его взгляды на искусство поэтического слова не претерпели особых изменений до конца жизни. Не обнаружено существенных различий между его ранним сочинением «Сасамэгото» и последним «Ои-но куригото» («Жалобы старца», 1473) [89, с. 16].

Перед «смутой Онин» (1467—1477) Синкэй покинул Киото и перебрался сначала в Исэ (1463), где написал свой первый поэтический трактат, а затем в Канто (1467), где и провел последние годы жизни. За это время он создал три книги эпистолярного жанра «Токо-родоро хэнтэ» («Ответы на всяческие вопросы»), начатые в 1463 г., составил сборник рэнга «Сингёкусю» («Яшмовый сборник Синкэя»), выпустил антологию собственных сочинений рэнга «Собакуса» («Дерн»). Синкэй не прекращал работы и в области теории рэнга — в 1468 г. у него появился еще один трактат — «Хитори-гото» («Монолог»).

Он встречался с Соги, приехавшим на восток, чтобы получить у Синкэя разъяснения о поэзии «Кокинсю». Вместе с Соги принял участие в турнире рэнга в Кавагоэ, где была создана «Кавагоэ сэнку» («Тысяча строф из Кавагоэ», 1469). Поэтическое мастерство Синкэя нашло признание и в антологии «Синсэн Цукубасю» («Вновь составленное собрание Цукуба», 1495), где помещено наибольшее, по сравнению с другими поэтами, число его строф — 123 [116, с. 172—173].

В 1447 г. совместно с Сётэцу поэт составил рэнга «Нанибито хякуин» («Сто строф с поэтическим словом "нанибито"»). Первую строфу этой рэнга написал Сётэцу:

На мо сирану  
Когуса хана саку  
Кавабэ кана

Не знаю имени трав,  
Чьи цветы распустились  
На берегу реки!

[121, с. 26]

К этому Синкэй добавил:

Сифафугакурэ-но  
Аки-но савамидзу

Травы сокрыты  
Водой осенних болот

[121, с. 26]

Э.Майнер отмечает художественное мастерство поэта, его умение красоту начальных стихов этой рэнга дополнить описанием строгого осеннего пейзажа [121, с. 26]. Радостное настроение от встречи с распутившимися цветами заслоняется печалью и грустью, мыслью о бренности всего сущего.

Утонченными, глубокими чувствами проникнуто творчество Синкэя. Эстетический идеал его поэзии определяется категорией обворожительного (эн). Очарованность чувствами, переживаниями человеческой души придает особый смысл концепции «кокоро» в созданной им поэзии рэнга [121, с. 26].

Вага кокоро	Свое сердце
Тарэ-ни катаран	Кому могу открыть?
Аки-но сора	Осеннему небу

Синкэй дополняет трехстишие:

Оги-ни юукадзэ	Вечернему ветру в зарослях мисканта,
Кумо-ни кариганзэ	Крику гусей в облаках

[121, с. 27]

Синкэй нередко прибегал к экспрессивным художественным средствам, как в данном случае. Он использует то, что можно назвать приемом градации с нарастанием эмоционально-смысловой значимости высказывания. Жалоба человеческого сердца перерастает в крик гусей, летящих по осеннему небу, она слышна в шуме ветра. Соги писал, что «в целом это стихотворение великолепно, и связь строф в нем поистине необычайна» [117, с. 174].

Другие строфы Синкэя вызваны его увлечением древними китайскими легендами:

Хаканаку мо	Хоть и напрасно,
Карэни цуцуму	А храню вареный рис.
Таби-но мити	Дорога странствий

Синкэй

Хаха-о хагокуму	Кто кормит мать —
Хито-но касикоса	Тот мудр

[122, с. 114]

Поэт обращается к мотивам китайской легенды о верном сыне, чья мать любила поджаренные хлебные корочки, и сын постоянно носил с собой мешочек, куда мог их складывать. Синкэй поясняет свою строфу: «Сын,

собирая хлебные корочки для матери, всегда имел при себе пропитание. Поэтому он мог, например, сражаясь в другой стране, где господствует голод, взять немного из этих сбережений и тем самым избежать голодной смерти» [122, с. 114].

Свое искусство Синкэй проявил и в создании трехстиший:

Хана отитэ  
Одзаса цуюкэки  
Ямадзи кана

Цветы осыпались,  
Бамбук росой покрыт  
На горной тропе!

Кику ходо ва  
Цуки-о васуруру  
Сигурэ кана

Так заслушался,  
Что о луне забыл —  
Под этим моросящим дождем!

Мину сима ва  
Садзона ёмоги-га  
Нива-но хару

Неведомый остров, —  
Вероятно, это весна  
В заросшем полынью саду

[121, с. 28]

Первое стихотворение выразительно в своей простоте и традиционно по образному решению. Очевидны его связи с предшествующей поэзией вака, что проявляется и в приемах стихосложения — употреблении слова «цуюкэки» — «покрытый росой» в двух контекстах одновременно: росой покрыты бамбук и горная тропа.

Столкновение двух взаимоисключающих явлений — луны и дождя — и ранее встречалось в японской поэзии. Второе трехстишие Синкэя перекликается с упоминавшейся танка Сайгё «Пусть луна промокнет». Синкэй тоже хочет слышать шум дождя, погружается в него всеми мыслями и чувствами, но сожалеет о забытой луне («дождь» в японской поэзии — принятая метафора слез, а «луна» — знак вечного, нетленного). Поэт сетует на дождь — на страдания и пролитые слезы, которые заслонили созерцание луны, очищающее от бренного и суетного.

Смысл третьего стихотворения трудно выявить без разъяснений Синкэя. «Неведомый остров», по мысли поэта, — это фантастическая гора Хорай, место вечной молодости [121, с. 28—29]. Волшебная гора Хорай, согласно древним китайским преданиям, — остров блаженства в океане, расположившийся на голове гигантской черепахи. Это обитель бессмертных небожителей и мудрецов. Весна в заброшенном саду представляется поэту столь же прекрасной, как эта замечательная гора из древней китайской мифологии.

В творчестве Синкэя присутствуют литературная традиция и мифологические образы, поэтика реминисценций и ассоциативных связей. Традиционное приобретает свежее звучание в контексте его поэзии, преобразуется в свете его эстетического идеала. И нет предела для совершенства и обретения нового:

Умэ-но хана  
Аи-ёри мо коки  
Ниои кана

В цветенье слив  
Синее, чем индиго,  
Аромат!

[122, с. 114]

По поводу этого стихотворения Синкэй писал: «Познание мира не имеет конца. Синюю краску получают из растения индиго, но она синее, чем индиго. Лед образуется из воды, но он холоднее воды». И далее: «Подобно этому запах цветущих слив по сравнению с цветами обладает большей прелестью и красотой» [122, с. 114]. Впечатление от аромата передается через цвет индиго, что необычно, и образы, найденные поэтом, неожиданны.

Филолог В.Науманн в исследовании о Синкэе приводит примеры влияния на творчество поэта произведений предшествующей японской литературы. Рассмотрим некоторые из этих случаев. Известно, что Синкэй испытал значительное воздействие поэзии вака, и здесь закономерно выделяются три ведущие антологии японского стиха «Манъёсю», «Кокинсю» и «Синкокинсю», к которым обращался поэт.

Сибо орикакуру  
Таби-но кариио

Ветвями хижина покрыта —  
В странствии временный приют

### Синкэй

Ниванака-но  
Асува синобан  
Ядо мо наси

Посреди двора  
Асува скрывается  
В каждом доме

[122, с. 117]

Асува — сын бога Отосигами, его назначение — защищать домашний очаг. Синкэй писал: «Он охраняет дом в отсутствие хозяев. Для привлечения его благосклонности друзья уехавших делают копию дома с соломенной крышей, а также каждое утро в качестве жертвоприношения подносят ему немного риса и чай». Далее поэт разъясняет: «Прежде чем отправиться в странствие, нужно в доме у очага разложить ветки и помолиться».

Эта "середина двора" находится у очага внутри дома» [122, с. 117]. Так в рэнга Синкэя оживают древние синтоистские поверья, воспетые еще в «Манъёсю»:

### Вакаомибэ Морохито

Ниванака-но	Посреди двора
Асува-но ками-ни	Для бога Асува
Косиба саси	Ветки разложу,
Арэ ва иваваму	Молиться буду,
Каэрику мадэ-ни	Пока ты не вернешься
	[74, № 4350]

В танка из «Манъёсю» Асува представлен как бог, охраняющий дороги, кому возносят молитвы о благополучии близких, находящихся в пути. Другое стихотворение из «Манъёсю», вдохновившее поэта, принадлежит Сами Мандзэю:

Ё-но нака-о	С чем сравню я
Нани-ни татозуму	Этот мир?
Асабираки	С кораблем,
Когининиси фунэ-но	Отплывшим на рассвете,
Ато наки-га гото	Что не оставил следа
	[74, № 351]

### Синкэй

Асаборакэ	На рассвете
Фунэ юку ато-но	За бегущим кораблем
Нами мо митэ	След волны виднеется
	[122, с. 118]

Как поясняет Синкэй, в его трехстишии «речь идет исключительно о морском утре, когда видны волны, бесследно исчезающие за кораблем и напоминающие о бушующем море» [122, с. 118—119]. Печальные размышления о бренности бытия, пронизывающие танка, не затронули стихотворения Синкэя, наполненного радостным чувством общения с миром.

Синкэю были близки также поэзия и проза хэйанского времени с их культом чувств, переживанием прекрасного, утонченным восприятием окружающего.

### Сугавара Митидзанэ

Акикадзэ-но	Осенний ветер
Фукиагэ-ни татэру	Кольшет в Фукиагэ
Сирагику ва	Белые хризантемы —
Хана ка арану ка	Цветы иль нет?
Нами-но ёсуру ка	Иль это волны набегают?
	[122, с. 119]

В стихотворении Митидзанэ Фукиагэ — топоним, обозначает местечко севернсс залива Вакано в префектуре Вакаяма и в то же время имеет значение «открытый (ветрам) берег». Цветы белых хризантем на берегу ассоциируются с белыми гребнями пенистых волн, и поэт задается вопросом, можно ли их различить. Этот образ использует и Синкэй:

Ёру нами ка	Разве набегают волны?
Сухама-ни татэру	На острове колышутся
Кику-но хана	Хризантем цветы
	[122, с. 119]

Следующие строфы Синкэя рисуют эпизод из «Гэндзи моногатари»:

Мэгуру мо сабиси	Крутятся грустно
Яцусу когурума	Колеса нарядного экипажа.
Табибито-но	Путник
Фуруки сэкия-о	Мимо старой заставы
Сугиярадэ	Не проедет
	[122, с. 123]

Синкэй поясняет, что в этих строфах речь идет о том, как Гэндзи во время паломничества к святыне Исияма встречается со своей возлюбленной Уцусэми [122, с. 124].

Юки харэтэ	От снега прояснилось,
Кагами-о какэну	Зеркалом он лег
Яма мо наси	На каждой горе
	[56, с. 13]

По свидетельству Синкэя, стихотворение навеяно главами «Удзи» из «Гэндзи моногатари». «В главах "Удзи", — пишет он, — говорится о снеге, который блестит на горе, словно покрыл ее зеркалом». И продолжает: «Суть первых пяти слогов заключается только в слове "прояснилось" (харэтэ)» [56, с. 13]. Чистый, сверкающий снег делает пейзаж в строфе Синкэя сказочным и фантастическим.

Антология «Синкокинсю» была источником вдохновения и одновременно воплощением близких Синкэю эстетических идей. Японский исследователь Араки Ёсио приводит следующее стихотворение поэта:

Мидзу аоки	Вода голубая.
Кистэ ику ка но	Растаял — через сколько дней? —
Хару-но юки	Весенний снег
	[56, с. 13]

Трехстишие ассоциативно сближается с танка Сайгё из антологии «Синкокинсю»:

Фурицумиси  
Таканэ миюки  
Токэникэри  
Киётакигава-но  
Мидзу-но сиранами

Скопившийся на вершине  
Глубокий снег  
Растаял!  
По реке Киётаки —  
Белые волны вод

[94, № 27]

От растаявшего снега поднялась вода в реке Киётаки («Чистые Водопады») и забурлила пенистыми волнами. Фудзивара Сюдзэй в своих комментариях назвал форму этого стихотворения замечательной [94, с. 46]. В «Сивакуса» помещено стихотворение Дзюнтоку, относящееся ко времени создания «Синкокинсю», которое и по содержанию, и по форме ближе к трехстишию Синкэя:

Тикумагава  
Хару юку мидзу ва  
Суминикэри  
Киэтэ ику ка но  
Минэ-но сираюки

Реки Тикума  
Бегущие воды  
Чисты весной!  
Растаял — через сколько дней? —  
На вершине белый снег

[56, с. 13]

Образ голубой воды, по мнению Араки Ёсио, не был присущ танка, он сложился в поэзии Синкэя, где синезеленый цвет («аой») стал специальным средством эмоциональной выразительности [56, с. 13]. Этот цвет символизирует глубину проникновения в мир изображаемых явлений, обозначает незамутненное, чистое, непреходящее, а порой помогает создавать иллюзорные картины:

Юки аоки  
Кодзуэ я хару-ни  
Наринуран

Снег зеленый.  
Разве на вершинах деревьев  
Уже поселилась весна?

[122, с. 145]

Цвет листвы, который отражается на снегу, — повесенному зеленый, но весна еще не пришла, лишь воображение поэта предвосхищает ее начало.

Следуя своим эстетическим принципам, Синкэй называл в качестве идеальных стихи, в которых присутствуют холод и лед, мороз и увядание [56, с. 12]:

Карэсиба-ни  
Симо-но коэ кiku  
Ямадзи кана

В сухом подлеске  
Треск мороза слышен  
На горной тропе!



Мусубу тэ-ни  
Нийи ва коорэ  
Кику-но мидзу

Зачерпнул рукой  
Аромат ледяных хризантем  
В воде.

Симо-но мацу  
Кумои-но цуру-но  
Ядори кана

Заиндевелая сосна —  
Журавлю в небесах  
Пристанище!

[56, с. 12]

Эти стихотворения о зимних холодах воплощают эстетику хизсаби — холодной одинокости. Зимняя пора, погибшая природа несут ощущение смерти, вызывают переживание небытия.

В творчестве Синкэя своеобразно сочетаются традиционное и новое — эстетика печального очарования вещей и видение холодной одинокости мира. В его стихах выразительные краски сменяются монохромной палитрой, сцены придворной жизни уступают место описанию ощущений поэта, его чувству однобытия с природой, очарованность действительным заслоняется проникновением в смысл неведомого. Эти аспекты лирики нашли свое проявление в строфах Синкэя из рэнга «Анэгакодзи Имасиммэй хякуин» («Сто строф для святилища Имасиммэй в Анэгакодзи», 1447):

Коно сато-о  
Аки-но яямото  
Кадзэ арэтэ

Это селенье  
Осенью у подножия горы  
Ветер опустошил.

### Синкэй

Нива-о карэно-но  
Мацумуси дзо нау

Сад превратился в засохшее поле,  
Где плачут сверчки!

[92, с. 128]

Двустигшие отсылает к танка неизвестного автора из «Кокинсю», в которой звучит жалоба сверчков:

Аки-но но-ни  
Хито мацумуси-но  
Коз сунари  
Вага ка то юкитэ  
идза тобураваму

В осеннем поле  
Человека ожидая,  
Сверчки голоса подают.  
Не я ли приду  
Похоронить?!

[92, с. 124]

Чувство холодной одинокости, заброшенности и покорности судьбе выражает Синкэй в другом своем двустигшии:

Акэнокору  
Кариба-но нобэ-но  
Сацуки ями

На рассвете охотничьи поля  
Еще объяты мраком  
В пятую луну

### Синкэй

Юкуэ мо миздзу	Пути уже не видно,
Киюру мацу-но хи	Гаснут сосновые факелы

[92, с. 130]

Двустипшие напоминает о средневековом охотничьем обычае «томоси» — охоте на оленей при свете сосновых факелов. Охота закончилась, факелы гаснут, и опускается на поля мрак, вызывающий чувство тревоги.

Иро кавару	Меняющая краски
Асадзи-га цую-о	Трава асадзи
Тигири-нитэ	Связала росу обетом

### Синкэй

Кумои-но цуки мо	И на облачном небе луна
Урээтэ дзо нау	В печали плачет!

[92, с. 130]

Луна печалится, потому что обет недолговечен. Трава увянет, опадут листья, исчезнет роса, отражающая луну. Это чувство печали трогательно и волнует сердце, в то же время оно принадлежит природе, пронизывает ее в пору «прощальной красы».

Таэтэ на-о тору	Даже горный кустарник в Сума
Сума-но ямасиба	Перестанет расти, если рвать только его

### Синкэй

Самидарэ-о	Негодует на летний дождь
Ура-но сия-но	Дымок солеварни
Усукуэбури	На берегу

[92, с. 132]

В стихотворении «ура» — «бухта» можно толковать как омонимическую метафору. Оно частично совпадает по звучанию со словом «ураму» — «негодовать». Крестьяне негодуют на летний дождь, который затрудняет их работу — выжигание соли. В «Исэ моногатари» встречается сходная по содержанию танка:

Сума-но ура-но	В бухте Сума
Сию яку кэбури	Соль выжигают.
Кадзэ-о итами	Дым сильным ветром
Омовану ката-ни	В другую сторону
Танабикиникэри	Относит!

[92, с. 132]

Аллегория безответной любви, заключенная в танка, находит отклик и в стихотворении Синкэй при упомина-

нии Сума в предыдущей строфе. Сума неизменно вызывает ассоциации с «Гэндзи моногатари», поскольку это место «ближней» ссылки Гэндзи, героя романа.

Кокоро аритэ ва  
Ицу Акасигата

То, что в сердце храню,  
Когда выскажется, залив Акаси!

### Синкэй

Ёна-ёна-но  
Сури-но хи томосу  
Нами-но уэ

Из ночи в ночь  
Зажигают для ловли  
Огонь над волнами  
[92, с. 135—136]

Двустигшие непосредственно содержит отсылку к роману «Гэндзи моногатари», где в главе «Акаси» рассказывается об отшельнике Акаси-нюдо. В прошлом губернатор провинции, он мечтает видеть свою единственную дочь знатной дамой в столице. Стихотворение Синкэй обращено к рыбакам, которые в заливе Акаси разводят на лодках огни для привлечения рыбы. Географическое название Акаси ассоциируется с глаголом «утиакэру» — «признаваться», «открывать тайну», а также прилагательным «акаруй» — «светлый», «ясный». На этом совпадении строится связь между строфами — и в трехстишие вводится выражение «хи томосу» — «огонь зажигают». У Синкэй присутствует также реминисценция из «Манъёсю»:

Томосиб-но  
Акаси оото-ни  
Ираму хи я  
Когивакарэнаму  
Иэ-но атари мидзу

Огней зажженных свет  
В Акаси у пролива...  
О день, когда войдет туда моя ладья!  
В том плаванье мне суждена разлука,  
Я не увижу мест, где дом стоит родной  
[74, № 254]

*Перевод А.Е.Глускиной*

Синкэй показывает будничное занятие рыбаков. В то же время это зрелище, привлекающее своей экзотичностью. Он проводит мысль о духовной просветленности, о преодолении мрака души.

Хитоха мо цюю мо  
Мори-но ситакагэ

И одинокий лист и роса  
Под сенью рощи

### Синкэй

Хана оцуру  
Катаэ-но мидори  
Мозсомэтэ

Осыпаются цветы,  
А рядом почки  
Начинают распускаться  
[92, с. 137]

В первой строфе намечена печальная картина осени — на единственной травинке блестит капля росы. В стихотворении Синкэя нарисована весенняя пора: цветы сакуры уже облетели, и пробиваются первые зеленые ростки на деревьях. Течение времени неостановимо, одно время года закономерно сменяется другим. Весна внушает чувство печали, поскольку она быстротечна.

Хару-но та-но  
Мисибу-ни нуруру  
Сидзу-га содэ

На весеннем поле  
В стоячей воде  
Омочил крестьянин рукав

### Синкэй

Фурусава нобэ-но  
Вакана цуму коро

На лугах у старых болот  
Время рвать молодые травы  
[92, с. 140]

По ассоциации со стоячей водой на весеннем рисовом поле возникает образ старых болот в двустихии Синкэя. Стихотворение посвящено Новому году, обычаю собирать семь сортов трав в день крысы и молиться о долголетию. Старому (болота) поэт противопоставляет новое (травы) — свое ощущение весны. Строфы вызывают в памяти стихотворение Фудзивара Сюдзэя.

Сава-ни оуру  
Вакана наранэдэ  
Итадзурани  
Тоси-о цуму-ни мо  
Содэ ва нурэкэри

Растущие на болотах  
Молодые травы хоть и не собирал,  
Напрасно  
Годы множил —  
Вот и рукав мой вымок!

[94, № 15]

Танка может быть воспринята как связующее звено между строфами рэнга, поскольку в них присутствуют ее мотивы. Однако горестное настроение Сюдзэя осталось чуждым Синкэю.

Товарэдзина  
Фуриниси ато-но  
Аки-но курэ

Никто не навестит —  
В старом доме  
Сумерки осени

### Синкэй

Момидзиба куцуру  
Яма-но цуюсимо

Гибнут алые листья клена  
От заморозков в горах  
[92, с. 142]

Стихотворение представляет одно из ведущих направлений в лирике Синкэя — поэзию холода. Роса на листьях клена замерзает, они покрываются инеем,

стынут в горах. Все приближается к своей кончине — старый человек, его ветхое жилище и клен, погибающий от мороза.

Канэ бакари  
Сидзукани наригэ  
Цуки мо наси

Только колокол  
В тишине раздаётся,  
А луны все нет

### Синкэй

Кири-ёри сираму  
Суэ-но яма-но ха

В тумане белеет  
Гребень дальней вершины  
[92, с. 144]

Двустипшие Синкэя рисует наступление рассвета — и чувство одиночества, выраженное в предыдущей строфе, сменяется успокоенностью, созерцательным настроением.

Кэса косо ва  
Ато араванару  
Ёру-но юки

А утром  
Следы видны на снегу,  
Выпавшем ночью  
[92, с. 145]

Стихотворение Синкэя изображает хэйанского кавалера, который утром возвращается от возлюбленной и досадует, что на снегу заметны его следы. Слово «кэса» — «сегодня утром» было популярным в любовной лирике танка, а также в стихах, отмечающих смену времен года [92, с. 145]. Эта традиция использована поэтом для создания поэтической миниатюры.

Сочинения Синкэя отличаются обаянием проникновенного чувства и возвышенной поэтичностью. Не случайно ему была близка антология «Синкокинсю», которой он восхищался. Синкэй сыграл выдающуюся роль в поддержании традиций японской эстетики, традиций «дворцовых» рэнга и оказал значительное влияние на последующих поэтов.

### ЛИРИКА СОГИ

Крупнейшим поэтом рэнга 2-й половины XV в. стал Иио Соги. Он служил в храме Сококудзи в Киото. В тридцать лет занялся поэтическим творчеством. Синкэй был для него образцом для подражания. Большое влияние оказал Итиро Канэра (1402—1481), поэт и теоретик стиха рэнга, — главным образом в области создания поэтической критики. Около пяти лет Соги обучался искус-

ству рэнга у поэта Содзэя (1382—1455), а затем у поэта Сэндзюна (1411—1476). Он высоко ценил поэтическое мастерство, творческие достижения предшественников и писал об этом: «Если внимательно посмотреть на искусство рэнга, то в нем можно увидеть собрание глубоких идей и великолепных стилей, которые обнаруживаются в строфах таких поэтов, как Содзэй, Тикамаса, Синкэй, Сэндзюн, и других им подобных» [121, с. 31].

Во время «смуты Онин» Соги находился в районе Канто, где пребывал и Синкэй. В это время Соги интересуется поэтикой «Кокинсю» и пишет ряд работ, посвященных антологии. Именно эти сочинения, а также «Мисима сэнку» («Тысяча строф из Мисима») упрочили его творческие позиции. Тогда же появляется его работа по теории рэнга «Адзума мондо».

По возвращении в Киото в 1472 г. Соги ведет активную творческую деятельность — участвует в поэтических турнирах (рэнга авасэ), исследует литературные памятники. Он проявил себя как ученый-филолог, составив и завершив к 1475 г. комментарии к «Гэндзи моногатари». Позднее, в 1477 г. Соги обратился к «Исэ моногатари». Но особое место в его изысканиях занимала антология «Кокинсю».

Соги много путешествует и пишет дневники «Ои-но сусами» («Развлечения старца», 1479). «Цукуси доки» («Записки по дороге в Цукуси»). В «Записках» он признается: «Со времен юности и до сего дня, когда мне шестьдесят лет, я, как глупец, был поглощен преданностью своему делу, теряя себя в заросшем тростником болоте добра и зла, и, как водоросль, затопленная водой, непрестанно был охвачен печалью; погруженный то в сон, то в явь, я не мог не поддаться очарованию весны и уступил зову времени, желая увидеть в провинции знаменитые места» [121, с. 31]. Поэта увлекали странствия. Э.Майнер замечал, что поэтическое странствие и уединение в хижине были важными вехами творческой жизни многих поэтов, и называл наиболее выдающихся: Сайгё, Соги, Басё [121, с. 32]. Об одном из своих странствий Соги писал: «Идя по дороге к заставе Сиракава, открываешь ручьи в долинах, ветер на вершинах в соснах и другие вещи, необычайно привлекательные. Повсюду листья уже облетели с ветвей, показались хижины горных жителей, и в зарослях у подножий, схваченный морозом, был изломан тростник. Крестьяне ушли с рисовых полей в горы, где олень призывает свою

подругу, и в хижины, чтобы отдохнуть; трещотка для отпугивания птиц, несмотря на весь свой шум, издавала такой звук, что меня охватило чувство одиночества» [121, с. 34].

По мнению Э.Майнера, в искусстве рэнга важны три момента: единство стихотворной цепи, связь между строфами, стиль каждой из строф. Соги воплотил в своем творчестве концепцию юби — изысканной красоты, что придало его стилю изящество и утонченность. Подобно Нидзё Ёсимото, он стремился выразить красивое, поэтому более всего настаивал на блистательности (ханаякана) [121, с. 37—38].

Изысканная красота и блистательность — это категории, присущие эстетическому идеалу аварэ — очарования, который доминировал в поэзии IX—XII вв. Восприятие этого идеала для Соги не случайно, а продиктовано его обращением к классике, изучением литературных памятников хэйанской эпохи. Вместе с тем красота таинственного и сокровенного (югэн) также присутствует в сочинениях Соги. По мысли поэта, «сущность рэнга состоит в том, чтобы дать душу тому, что не имеет души, дать речь тому, что не может говорить» [121, с. 39].

Известны собрания сочинений Соги (танка и рэнга): «Васурэгуса» («Трава забвения»), «Вакураба» («Старые листья»), «Ситакуса» («Травы»). Соги принадлежит также составление антологии «Тикуринсё» («Избранное бамбуковой рощи», 1476), куда вошли стихи семи выдающихся поэтов рэнга — Содзэя, Сои (Катамори, 1418—1485), Синкэя, Гёдзю (1405—1469), Сэндзюна, Тиуна (Тикамаса, ум. в 1448 г.), Ноа (1397—1471). Это были мастера, которых Соги высоко ценил и называл «семью гениями рэнга» (рэнга-но ситикэн) по аналогии с семью известными китайскими поэтами III—IV вв. — «семью мудрецами бамбуковой рощи» [117, с. 169].

Авторитет Соги как поэта и теоретика поэзии был настолько велик, что в 1488 г. он получил должность главы комитета по проведению турниров рэнга в святилище Китано в столице Камакура. Тогда же вместе с поэтами Сёхаку и Сотё он составил рэнга «Минасэ сангин» («Три поэта в Минасэ», 1488):

### Соги

Осамару нами-ни  
Фунэ идзуру мию

В спокойных волнах  
Уходящая лодка видна

## Сёхаку

Асанаги-но  
Сора-ни ато наки  
Ёру-но кумо

Утреннее затишье.  
На небе следов не осталось  
От ночных облаков

## Сотё

Юки-ни саякэки  
Сиката-но тоодзан

Снежным узором одеты  
С четырех сторон дальние горы

## Соги

Минэ-но ан  
Коноха-но ато мо  
Сумиакадэ

Хижина на вершине.  
И после листопада  
Тут жить не надоест

## Сёхаку

Сабисиса соуру  
Мацукадзэ-но коэ

Одиночеству созвучен  
Голос ветра в соснах

## Сотё

Тарэ ка коно  
Акацукиоки-о  
Касанэмаси

Кто бы еще  
Тут мог встречать  
Рассветы?

[67, с. 41]

В этом фрагменте из шести строф одна живописная картина сменяет другую с закономерной последовательностью, которая прослеживается благодаря ассоциативным связям внутри стихотворной цепи. Вид спокойного побережья и утреннего затишья заставляет обратить взор к дальним снежным горам на горизонте, а затем увидеть хижину отшельника и погрузиться в размышления об одиночестве. Как замечает Кидо Сайдзо, «и радость, и печаль, и мука слиты здесь воедино» [67, с. 42].

Большой известностью пользуется рэнга «Юнояма сангин хякуин», написанная Соги в содружестве с поэтами Сёхаку и Сотё:

## Соги

Уки ва тада  
Тори-о ураяму  
Хана нарэ я

Печальные,  
Напрасно птицам завидуют  
Те цветы

## Сёхаку

Ми-о насабая-но  
Асаюу-но хару

Ах, и мне бы измениться!  
С утра до вечера весна



Фурусато мо  
Нокорадазу киюру  
Юки-о митэ

И в родном селенье вижу,  
Как без остатка  
Тает снег

[92, с. 153]

С приходом весны обновляется природа, цветы начинают завидовать птицам, и человек, подобно цветам, тоже хотел бы стать птицей. В строфе Соги скрыта реминисценция из предисловия Ки-но Цураюки к антологии «Кокинсю»: «И вот, когда восхищались цветами, завидовали птицам, сожалели о тумане, грустили о росе, слов в душе было много, самые разные появлялись» [92, с. 153]. Очевидно, что поэтическое собрание «Кокинсю», которое Соги специально изучал, повлияло на выразительность его сочинений.

Во времена Соги комическая рэнга, или мусин, становится такой же популярной, как рэнга «дворцовая». Комическую рэнга Соги Э.Майнер определяет как поэзию неординарную и отмечает, что, используя традиционные понятия классической поэтики «кокоро» (душа) и «котаба» (слово), Соги различает «хайкай слов» (котаба-но хайкай) и «хайкай души» (кокоро-но хайкай). Что касается «котаба-но хайкай», то образцы этой поэзии не переводились из-за игры слов [121, с. 39].

Примером «кокоро-но хайкай» — комического содержания — служит танка в форме рэнга:

Намида оба  
Они мо ото су то  
Кику моно о  
Кавара-но амэ-но  
Асацуки-но коэ

Эти слезы говорят,  
Что и демоны плачут.  
Слышен человеку  
Стук дождя по черепичной крыше —  
Голос рассвета

[121, с. 39]

Так с приходом Соги усилилась пропаганда комической рэнга.

Одна из заслуг Соги — «Синсэн Цукубасю», которая наряду с «Цукубасю» объявлена императорской антологией.

Средневековые волнения, «смута Онин» усилили взаимопроникновение культур центра страны и окраин, аристократии и воинства. Со всех концов страны тянулись отряды воинов в Киото, а аристократические семейства спасались в отдаленных провинциях. Возникал контакт между аристократией Киото и знатными семьями военных феодалов. Расширение влияния рэнга зависело

от ее популярности среди аристократии и в других слоях общества. Поэтическое творчество становится занятием не только привилегированных сословий, сочинительством занялись все.

И вот по указу императора начали составлять новую антологию рэнга — «Синсэн Цукубасю». Работа поручена Соги и Гэнсаю (1455—1537). Когда было объявлено о новом сборнике, желающих поместить в нем свои произведения нашлось немало, поэтому отбор стихотворений рэнга требовал больших знаний и терпения. Многие сочинения были отвергнуты. В адрес Соги и Гэнся слышались критика и обвинения в протезировании некоторым поэтам. Соги даже получил анонимную сатирическую танка:

Аси накутэ  
Нобориканэтару  
Цукубаяма  
Вака-но мити-ни ва  
Тасся нарэдомо

Останешься без ног  
И все же не доберешься  
До вершин Цукуба,  
Хоть и достиг успехов  
На пути вака

[91, с. 24]

Соги, у которого были большие планы, держался уверенно и говорил Гэнсаю: «Если в сборник не вошли какие-то стихи, то это сделано в интересах антологии» [91, с. 24]. По сравнению с «Цукубасю» среди авторов, представленных в новой антологии, огромное количество поэтов были монахами или самураями. Учитывая новые веяния, Соги включил в антологию ряд хайкай-но рэнга, фактически засвидетельствовал ее закрепление в литературе. И только в конце жизни Соги появился первый отдельный сборник комических рэнга «Тикуба кёгинсю» («Собрание детских комических стихов», 1499), составленный неким священником, чье имя не сохранилось [30, с. 10].

Выдающимся произведением Соги стала рэнга «Соги докугин нанибито хякуин» («Сто строф с поэтическим словом "нанибито", сочиненных Соги», 1499), которую Кониси Дзинъити назвал высшим проявлением красоты рэнга [121, с. 39]. Обратимся к этой стихотворной цепи [92, с. 190—218].

1

Кагири саэ  
Нитару хана паки  
Сакура кана

Вот и осыпались.  
Не с чем сравнить твои цветы,  
Сакура!

2

Сидзукани куруру  
Харукадзэ-но нива

В тишине опускаются сумерки,  
Весенний ветер в саду

3

Хоно касуму  
Нокиба-но минэ-ни  
Цуки идэтэ

В легком тумане у застрехи  
Показалась луна  
Над вершиной

Время, когда осыпаются лепестки сакуры, становится в сочинении Соги темой первой строфы, в которой выражено восхищение цветением вишен. В двух других строфах продолжено описание весенней поры. Тихо наступают сумерки, и под легким весенним ветром опадают цветы, в тумане из-за вершины появляется луна. Мир гармонии, тишины и покоя — непередаваемой прелести весенней ночи — рисует поэт, используя конвенциональные образы и традиционную символику — «сакура», «весенний ветер», «туман», издавна выступающие атрибутами весны в японской поэзии. Последняя строфа заставляет обратиться к танка поэта Эйфукумона (1271—1342):

Саё фуаки  
Нокиба-но минэ-ни  
Цуки ва иритэ  
Кураки хихара-ни  
Араси-о дзо кики

Глубокой ночью у застрехи  
Появилась луна  
Над вершиной.  
В темной кипарисовой роще  
Буря слышна!

[92, с. 190]

В следующих трех строфах настроение меняется — от умиротворенного к тревожному, которое сопутствует жизни странника:

4

Омои мо вакану  
Карифуси-но сора

Даже в мыслях не ведаю,  
Где ночлег мой в пути

5

Косиката-с  
Идзуку то юмэ-но  
Каэруан

Туда,  
Откуда пришел,  
Во сне возвращаюсь

6

Юку хито мизну  
Нобэ-но харукэса

Уходящего не видно  
На равнине вдалеке

Странник блуждает ночью в тумане при свете луны, не зная, где найти пристанище. В своем зыбком сне он вспоминает родные места и представляет дорогу домой, а пробудившись, никого не видит вокруг. Облик уходящего человека живет только в его воображении.

Известно, что в японской классической поэзии танка образ сна, грёз был свойствен любовной лирике. В сочинении Соги возникает образ сна в пути, в странствии, который ассоциируется с воспоминаниями о родном доме или далекой столице. Аналогично стихотворение Фудзивара Санэсада (1139—1191):

Кусамакура	Травы в изголовье
Мусубу юмэджи ва	Связали тропу снов:
Мияко-нитэ	Если в столице
Самурэба таби-но	Охладели,
Сора дзо канасики	Печально небо странствий!

[92, с. 191]

От грустных видений Соги переходит к описанию унылой зимней равнины и на этой щемящей ноте заканчивает первую часть рэнга:

7

Симо маёу	Заиндевелый путь
Мити ва касукани	Едва лишь
Араварэтэ	Различим

8

Каруру мо сируки	И увядание являют
Кусамура-но кагэ	Заросли густой травы

Путник, идущий по равнине, едва различает тропу в инее и схваченные морозом густые травы. У Фудзивара Тэйка есть стихи:

Симо маёу	В небе заиндевелом
Сора-ни сиорэси	Слабел
Кариганэ-но	Крик людей перелетных,
Казру цубаса-ни	А те же им на крылья
Харусамэ дзо фуку	Падет весенний дождь

[94, № 63]

«Заиндевелый», «покрытый инеем» (симо маёу) — этот образ не раз использует и Соги:

Симо маёу	Заиндевелые
Ямабата арэтэ	Горные террасы в запустенье,
Хито мо наси	И ни души вокруг

[92, с. 192]

Проникновенная лирика Соги полна изящества и тонкой грусти, наследует традиции эстетики Тэйка и Синкэя, рисует картины, завораживающие красотой и живописностью.

9

Наку муси-но  
Ситау аки надо  
Исогуран

Плачут насекомые,  
Об осени тоскуют:  
Зачем она спешит к концу?

10

Соно мама хагэси  
Новакидацу коэ

Уже налетают сильные  
Порывы осеннего ветра

11

Мэ-ни какару  
Кумо мо наки мадэ  
Цуки сумитэ

Ни облачка  
Не видно —  
Ясная луна

Девятая строфа открывает вторую часть рэнга, но тематически связана с предшествующим двестишием. Насекомые обитают в зарослях густой увядшей травы, скорбят об уходящей осени, их тоскливые голоса восхищают и трогают своей печалью. Слово «муси» — «насекомое», согласно правилам сарикирай, введено всего однажды в стострофную цепь рэнга.

Поздней осенью порывы холодного ветра предвещают приход зимы. Поэтическая ассоциация «аки» — «осень» — «новаки» — «сильный осенний ветер» (пригибающий траву на поле) восходит к роману «Гэндзи моногатари» [92, с. 192—193]. Здесь реализуются поэтические ассоциации, ранее широко употреблявшиеся в танка как один из видов ассоциаций энго — родственных слов. По поводу этого приема И.А.Боронина писала: «...особую разновидность представляют поэтические ассоциации, идущие от общего к частному, от явления (как правило, значительного само по себе) к его признакам, сопутствующим моментам и т.д. Они непосредственно связаны с поэтической традицией, с особенностями поэтического мышления, которые играют в этом приеме исключительно важную роль, определяя и направляя ход тематических и лексических ассоциаций» [7, с. 284]. Связующим звеном между строфами становится также отношение «наку муси» — «плачут насекомые» — «новакидацу коэ» — «порывы» (ветра).

После осенней бури небо очистилось от облаков, и на нем засияла полная луна. Э.Майнер полагает, что Соги и во второй части рэнга преждевременно ввел «лунную строфу» [12], с. 238].

12

Киёми-га сэкидо  
Нами дзо акэюку

Как только рассвет разбудит волны,  
Откроют ворота заставы Киёми

13

Ицу китэ ка  
Сумидагава-ни  
Мати мо нэму

Когда же приду  
На берег реки Сумида,  
Чтобы уснуть здесь вновь?

Ночь сменяется рассветом, и странник подходит к заставе Киёми. Глагольная форма «акэ» имеет два значения — «рассветать» и «открывать» (ворота). Прием какэкотаба помогает минимальными средствами обрисовать картину, представшую перед глазами пилигрима.

Трехстишие развивает тему странствий, начатую ранее. Известны две реки Сумида, которые упоминаются в ранней японской литературе — в «Манъёсю» и в «Исэ моногатари». Одна находится в провинции Суруга, другая — в провинции Мусаси. Вот как об этом говорится в «Манъёсю»:

Мацутияма  
Юу козюкитэ  
Иосаки-но  
Сумидагавара-ни  
Хитори ка мо нэму

Высокие вершины Мацуты  
Вечерню порою перейдя,  
В долине Сумида,  
В Иодзаки,  
Один уснуть смогу ли без тебя?  
[74, № 298]

*Перевод А.Е.Глускиной*

Соги внедряет мотив старинного стихотворения — ночлег в пути у реки Сумида, — чтобы рассказать о красоте увиденных мест. Он заимствует словесно-образный материал предшествующей поэзии, прибегает, как в ряде рассмотренных случаев, к приему хонкадори — «следования изначальной песне». Стихотворение-прототип, как правило, меняется в новом контексте, приобретает качества, продиктованные художественными задачами стихотворения-аллюзии.

14

Ханарэба цураси  
Тэмо то суру хито

Горько здесь расстаться  
С тем, кто другом стал

Строфа отсылает к девятому отрывку «Исэ монгатари»: «Мото-ёри томо то суру хито хитори-футари ситэ икикэри» [92, с. 194] — «С самого начала с ним ехали друзья — один или двое» [27, с. 43]. В этом же отрывке из «Исэ моногатари» упоминается река Сумида в провинции Мусаси: «И опять они шли, шли, и вот, промеж двух провинций: Мусаси и Симоса — была река очень большая. Называют ее река Сумида» [27, с. 45]. Содержание строфы и ее связь с предыдущей формируются при помощи приема хондзэцу — «следования изначальному рассказу» — аллюзии на произведение художественной прозы. Как видим, Соги активно насыщает стихотворное повествование литературными реминисценциями.

Странник расстается со своим спутником, тяжело переживает разлуку, мечтает вернуться в полюбившиеся места.

15

Тигирики я	Разве клялся?
Арану нояма-но	Нет — среди полей и гор,
Хана-нс кагэ	В тени цветов

16

Ё-о ногарэтэ мо	Хоть и бежал от мира,
Хару ва муцумадзи	Весна влечет

17

Ми-о какусу	Сокрылся
Ио ва касуми-о	В хижине,
Таёри-нитэ	Гуманом заслонен

Три строфы, посвященные весне, открываются «строфой цветов». По мнению Э.Майнера, строфа о цветах здесь лишняя, поскольку эта тема уже прозвучала в первой строфе, а, по правилам рэнга, вторичное обращение к ней недопустимо. Однако исследователь соглашается, что Соги свободно обращается с установками композиции рэнга — как старый мастер, который желает полнее выразить свои чувства [121, с. 240].

Странник, предвидя горестную разлуку, воздержался от заверений и клятв своему другу. Но это могли быть клятвы верности и цветам сакуры, которые быстро облетают, оставляя человеку ощущение печали от осознания бренности бытия. Далее в стихотворном пове-

ствовании появляется затворник, ушедший от суетного мира, сердце которого открывается навстречу весне. Хоть он и не давал обетов верности, но не может забыть оставленного друга. Защитой от брэнного мира и его соблазнов служит отшельнику туман, окутавший окрестности и его хижину. Человек испытывает противоречивые стремления, которые только усиливают настроение грусти.

18

Кизму кэбури-но  
Юкуэ-о дзо мацу

Жду, во что превратится  
Исчезающий дым

Эта строфа относится к типу стихотворения-жалобы (дзюккай) и может быть осмыслена в сопоставлении с двумя танка ранних антологий [92, с. 195]. Первая танка обнаружена в собрании «Манъёсю» и принадлежит жанру плачей:

Коморику-но  
Хацусэ-но яма-ни  
Касуми татита  
Набику кумо ва  
Имо-ни ка мо арамү

В скрытой ото всех  
Стороне Хацусэ среди гор  
Легкой дымкой поднялся туман.  
Облако, что уплывает вдаль,  
То не милая ль жена моя?

[74, № 1407]

*Перевод А.Е.Глускиной*

Вторую танка сложила поэтесса IX в. Оно-но Комати:

Аварэ нари  
Вага ми-но хатэ я  
Асамидори  
Цуи-ни ва нобэ-но  
Касуми то оmozба

Ах, как печален  
Мой конец!  
Едва представляю:  
Туман светло-зеленый  
Исчезает в поле

[94, № 758]

В одном стихотворении дым превращается в облако, в другом — в туман. В рэнга Соги строфы взаимосвязаны соотношением лексики «туман» — «дым», и посредником в этой связи выступает стихотворение Комати. Отшельник думает о своей кончине и погребальном костре, представляя, как плывет в тумане дым.

19

Мосио кумү  
Содэ саз цуки-о  
Таному ё-ни

Морскую воду черпают  
Даже рукава.  
Луну ожидают ночью



Кокоро накутэ я  
Аки-о урамиму

Бессердечный?  
А ведь на осень негодует

Какаруна ё  
Ада кото-но ха-но  
Цю-но курэ

Не доверяй  
Словам неверным,  
Как вечерняя роса

Занятие рыбаков — выжигание соли из морских водорослей, которые поливают морской водой. Соги говорит о бедняках, занимающихся этим промыслом. Осенней ночью они ждут луну, которая отразится на мокрых рукавах их одежд, когда дым растает в небе. Жизнь рыбаков, добывающих соль, — символ человеческого страдания в японской поэзии [121, с. 240]. Даже бессердечного человека способна тронуть печаль осени и вызвать сострадание к несчастным. Все переменчиво осенью, и клятвы любви недолговечны, как вечерняя роса.

Тарэ-о ка товамэ  
Аварэ то мо мидзи

Кого он навещает,  
Даже не замечая моей грусти?

Женщина видит равнодушие кавалера и подозревает его в неверности. Тема любви в последних двух строфах завершает вторую часть рэнга и открывает следующую.

Тигиритэ мо  
Э я ва набэтэ-но  
Куса-но хара

Хоть и клялся,  
Ах, да видно, в любом  
Поросшем травой поле

Легкомыслие кавалера вызывает горечь и досаду женщины. Выражение «куса-но хара» — «поросшее травой поле» отсылает к древнему обычаю завязывать травы в знак любви и верности, о чем говорилось еще в «Манъёсю»:

Имо-га кадо  
Юкисугиканэтэ  
Куса мусубу  
Кадзэ фукикакуна  
Мата казримиму

Трудно миновать  
Ворота милой,  
Зеленую траву на счастье завяжу,  
Не развяжи ее порывом резким, ветер,  
Опять приду я на нее взглянуть!

[74, № 3056]

*Перевод А.Е.Глускиной*

Это выражение «куса-но хара» — «поросшее травой поле» — встречается и в романе «Гэндзи моногатари», в

главе «Праздник цветов». На рассвете после встречи с Гэндзи фрейлина Обородзукиё пишет стихи:

Уки ми ё-ни  
Ягатэ кизнаба  
Тадзунэтэ мо  
Куса-но хара оба  
Товадзи то я омоу

Придешь ли в поле,  
Поросшее травой,  
Когда исчезну  
Из мира бренного,  
В котором навещал меня?  
[92, с. 196]

В танка под выражением «поросшее травой поле» подразумевается место захоронения. Это стихотворение, как и строфа Соги, содержит элемент иронического отношения к поклоннику.

24

Каэрикому-о мо  
Сирану фурусато

Неизвестно, вернусь ли  
В родные места

25

Икани сэси  
Фунадэ дзо ато мо  
Кумо-но нами

Зачем на лодке вышел в море?  
След вдали,  
Где облака и волны

26

Намида-но уми-о  
Ватару табибито

Море слез  
Пересекает странник

Тревоги любви затмеваются переживаниями странствия. «Поросшее травой поле» осознается уже как местность вблизи родного селения, где ждут странника. Он не давал обещаний, поэтому неизвестно, вернется ли домой. Путник направляется в лодке в открытое море. О нем тревожатся близкие, следя, как лодка уходит к горизонту. Тревога нарастает — и пилигрим проливает слезы, покидая родные места. Обилие слез сравнивается с морем, по которому пролегает путь. Аналогичное сравнение встречается в романе «Сагоромо моногатари» («Повествование о Сагоромо», XI в):

Кадзи-о таз  
Иноти мо таю то  
Сирасэба я  
Намида-но уми-ни  
Сидзуму фунабито

Молиться перестал,  
Неужели так же  
Остановится и жизнь?  
В море слез  
Погружается кормчий  
[92, с. 197]

Соги строит свое творчество на основе литературно-художественной преемственности, используя ее разнооб-

разные формы и виды. В области эстетической мысли — это влияние эстетики аварэ и моно-но аварэ, утвердившейся в литературе в IX—XII вв., и восприятие и развитие эстетики югэн.

Закон внутрилитературной преемственности определил идейно-тематическое и формально-стилистическое содержание поэзии Соги. Ведущая идея его творчества — буддийское представление о бренности бытия и его иллюзорности, что закреплено в дискретной структуре рэнга и созерцательности, ей свойственной.

Следуя правилам сарикирай, Соги не выходит за рамки обозначенных тем — времена года, странствия, жалоба, любовь, строфы смешанного содержания. В творчестве Соги особое место занимают средства суггестивной лирики, позволяющие ярче выявить эмоциональное содержание произведения. Соги использует известные художественные приемы для расширения семантического поля повествования, обращаясь к поэзии танка и ее поэтике.

Достижения Соги в области поэтического искусства активно восприняты последующими поэтами — представителями хайкай.

XVI век — это век комической рэнга, период ее взлета. В эти годы школа усин уступает свои позиции, а школа мусин одерживает полную победу. Стремление к гротеску, использование каламбуров, комизм ситуаций характерны для этой поэзии. Свидетельством признания комической рэнга стало создание антологии «Ину Цукубасю» («Собачье собрание Цукуба», 1539), названное так в противовес сборнику Нидзэ Ёсимото. Составителем нового свода рэнга явился поэт Ямадзаки Сокан (1465—1553), крупный мастер поэтического слова, вклад которого в искусство комической рэнга трудно переоценить.

Вторым авторитетом в области комической поэзии был Аракида Моритакэ (1473—1549) — синтоистский священник в Исэ. При жизни Моритакэ его рэнга не были восприняты, поскольку отличались необычным лиризмом — сказалось увлечение «дворцовой» рэнга. После смерти Моритакэ были заново прочитаны его величественные стихи «Хайкай докугин сэнку» («Написанная одним поэтом тысяча строф комической рэнга», 1540).

Недолгим оказался период расцвета комической рэнга. Уже в середине XVI в. замечается упадок жанра.

Иной вид творчества — хайкай — оказался более приемлемым для горожан. Создателями первых образцов поэзии хайкай стали авторы комической рэнга — Сокан и Моритакэ. Многовековая культура рэнга — символ самобытного художественного творчества японцев — завещалась новому виду поэтического искусства.

## ПОЭЗИЯ ХАЙКАЙ

Поэзия хайкай начала утверждаться в XVII в., когда трехстишия хайку выделились из рэнга и обрели характер самостоятельного жанра. Тогда же оформилось и литературное направление хайкай (букв. «комическое»), которому предшествовали комические рэнга. Поэзия хайкай представлена двумя видами: рэнку — связанные стихи, которые непосредственно продолжают традиции рэнга, и хайку — самостоятельные трехстишия или входящие в состав рэнку.

Расцвет поэзии хайкай связан с творчеством великого японского поэта Мацуо Басё (1644—1694), который придал комической поэзии возвышенность и благородство, наполнил ее сокровенным смыслом проникновения в мир природы и человеческой жизни. Творческие позиции Басё восходят к традициям классической литературы — как японской, так и китайской. Особое влияние на поэта оказало учение дзэн (чань), которое во многом определило и мироощущение художника, и взгляды Басё на искусство, воспринятые поэтами его школы, не превоенной в истории хайкай.

### ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПОЭЗИИ ХАЙКАЙ

История проникновения дзэн в Японию начинается на рубеже X—XI вв. В XIII—XVI вв. дзэн стал официальной идеологией сёгуната, которая воздействовала на общественное сознание и в последующую эпоху, когда в начале XVII в. господствующим идеологическим направлением стало неоконфуцианство. В Японии дзэн сыграл ведущую роль в формировании искусства и литературы. К учению дзэн были возведены законы творчества. Остановимся на тех из них, которым следовал Басё и которые воплотились в поэзии хайкай.

«Вечное одиночество» — ваби (вивикта дхарма) трактуется как спокойное, просветленное одиночество человека, отошедшего от суеты бренного мира. Слово «ваби» происходит от прилагательного «вабиси», а также глагола «вабу». Цукамото Тэцудзо выделил семь основных значений глагола «вабу» — «тревожиться», «жаловаться», «грустить», «страдать», «нуждаться», «колебаться», «уходить от суетного мира». Прилагательное «вабиси», по его наблюдению, содержит пять значений — «беспомощный», «унылый», «мучительный», «отрешенный от жизненной суеты», «жалкий». «Вабиси» противостоит «ханаякана» — «блестящий», «красочный», «цветистый», «пышный» и употребляется в значениях «горький», «тяжелый», «хрупкий», «утонченный», «отрешенный от суетного мира» [107, с. 642].

Хисамацу Сэньити обнаруживает «вабу» и «вабиси» уже в «Манъёсю»: «омоивабу» — «тревожиться», «коивабу» — «тосковать». По его мнению, содержанием «ваби» первоначально было пассивное состояние, но когда появился интерес к отшельнической жизни, к затворнику (вабибито), его обители (вабидзумаи), слово «ваби» стало иметь смысл, общий с понятиями югэн, кандзяку (отрешенность), саби и особое значение приобрело в новое время в искусстве хайкай [102, с. 78].

Если обратиться непосредственно к толкованию законов хайкай, то можно увидеть, что понятия «ваби» и «саби» неизменно объединяются. Так, Кобаяси Томоаки пишет: «Ваби и саби, конечно, являются принципами хайкай Басё, однако этим не ограничиваются и становятся принципами самой жизни» [69, с. 203]. Японский филолог относит ваби и саби как к области искусства, так и жизни, но в этом случае происходит онтологизация эстетических категорий (саби) и эстетизация этических — (ваби).

Д.Т.Судзуки обозначает словом «саби» всю группу состояний, выражающих дух «вечного одиночества», — саби, ваби, сибуми и, таким образом, не разделяет понятий ваби и саби [124, с. 312]. Кавабата Ясунари (1899—1972) определяет их как ваби-саби [29, с. 394]. Иными словами, в сознании японцев эстетическое и этическое существуют в нерасторжимом единстве, понятия этики проникнуты чувством прекрасного.

Ваби отмечено медитативным состоянием, таящим грусть и печаль, особым взглядом на вещи заурядные, извлекающим их суть и красоту, такой всепроникающей перцепцией, которая делает возможным доверительное общение с окружающим миром. Р.Блит сравнил подобное мироощущение с жизнью Дон-Кихота, который живет, следуя своим чувствам, искренне и правдиво, как цветут цветы и опадают листья [114, с. 211]. Ваби предстает условием духовного высвобождения личности как ее естественное бытие и воплощает дзэнскую экзистенцию.

Первоначально ваби означало «печаль бедности», ибо покой можно обрести только в бедности [129, с. 48]. Сам принцип ваби возник в чайной церемонии, где он определял атмосферу умиротворенности, в которой человек наслаждается бедной жизнью и испытывает довольство. По словам Рикю (1522—1591), мастера чайной церемонии, «чай — это такая вещь, которой вполне достаточно, чтобы крыша не прохудилась и чтобы не остаться голодным» [103, с. 95]. Подлинным выражением духа ваби он считал стихотворение Фудзивара Иэтака:

Хана-о номи	Цветов лишь
Мацураму хито-ни	Ожидаешь —
Ямадзато-но	А вот в горах
Юкима-но куса-но	В траве под снегом
Хару-о мисэба я	Увидел бы весну!

[103, с. 95]

Иэтака призывает человека ощутить прелесть весны не в красочном цветении сакуры, а в скромной травке, которая пробивается в проталинах в снегу. Аналогичное представление смысла ваби находим и в стихотворении Басё:

Асагао ва	Вьюнок,
Хэта-но каку саз	Хоть неумело нарисован,
Аварэ нари	А прекрасен!

[75, с. 114, № 169]

В соответствии с признаками ваби хайку говорит о привлекательности убогого и невзрачного, выявляет утонченную красоту хрупкого, прелесть безыскусности и несовершенства:

Ваби подразумевает скромность жизни, неприхотливость, непритязательность. «Глупый человек, — писал Басё, — имеет много вещей, чтобы беспокоиться о них... Те, кто делают искусство источником обогащения, воз-

буждают свои сердца гневом и адской жадностью, топят себя в грязной канаве. Они не способны сохранить свое искусство живым» [75, с. 546]. Для поэта бедность становится этикой творчества:

Юки-но аса  
Хитори карадзакэ-о  
Камизтари

Снежное утро.  
Один сушеную кету  
Жую

[75, с. 63, № 51]

Поэт ведет одинокую унылую жизнь в своей хижине, зимним утром довольствуется скудной трапезой. Высушенное и холодное превалируют в поэтике трехстишия, подчеркивая специфику ваби. В данной системе этических ценностей бедность выступает синонимом благородства.

Кими хи-о такэ  
Ёки моно мисэн  
Юкимаругэ

Огонь зажги.  
Замечательное нечто покажу —  
Снега большой ком

[75, с. 106, № 150]

Беззаботность, легкость и радость наполняют хайку. Стихотворение обращено к ученику Каваи Сора (1649—1710), который навещал Басё в Фукагава, предместье столицы, и заботился о нем. Доброта и радушие хозяина, пребывающего в крайней бедности, неиссякаемы, щедрость его безгранична. Отсюда понятно, почему А.М.Жанейра переводит слово «ваби» как «красота бедности» или «роскошная бедность» [118, с. 264].

В другом хайку бедность как пристанище возвышенного духа противопоставляется брэнному миру соблазнов и желаний. К стихотворению Басё дал предисловие: «Когда печален, пьешь вино — и благодарен ему; когда беден, довольствуешься мелкой монетой — и этому рад».

Хана-ни укиё  
Вага сакэ сироку  
Мэси курси

Брэнный мир — в цветах,  
А мое вино мутное,  
И рис темный

[75, с. 68, № 65]

Поэт наблюдает, как осыпаются цветы сакуры, он пьет дешевое вино, а рис его — неочищенный. Избирая одиночество, он отстраняется от печального суетного мира и верит, что в бедном существовании сможет найти путь к просветленности.

Жилище поэта непритязательно, его отличает изящная скромность: «Человек, который жил здесь прежде, имел чрезвычайно утонченный вкус, — размышляет



Басё, — и не загромождал хижину даже произведениями искусства... В этой хижине, где я живу как отшельник, как странник, нет необходимости накапливать имущество. Все, что я имею, — это шляпа с широкими полями из кипариса и сплетенный из осоки плащ, которые я вешаю над изголовьем» [75, с. 507—508].

Значительное число стихов, сложенных Басё в 1680—1682 гг., затрагивают тему бедности. Д.Кин объясняет это явление возросшим увлечением Басё китайской литературой, «в поэтических традициях которой восхваление благородной бедности как преодоления земных соблазнов играло важнейшую роль» [30, с. 52].

В собрании рэнку «Сарумино» («Соломенный плащ обезьяны», 1691) Басё с учеником Мяги Бонтё (ум. в 1714 г.) рассказывает о скудной жизни в убогом крестьянском доме:

### Бонтё

Косокосото  
Варадзи-о  
Цукиё саси

Неторопливо  
Сандалии плетет  
При свете лунной ночи

### Басё

Номи-о фуруини  
Окиси хацуаки

Блох стряхивая,  
Проснулись ранней осенью  
[59, с. 389—390]

Комментируя эти строки, Уэда Макото говорит, что, «когда поэт-хайкаист наблюдает за другими людьми, не вмешиваясь в их настроения, легкая улыбка появляется на его лице и юмор проникает в его работу» [129, с. 62]. Бедный крестьянин вынужден работать и поздней ночью при свете луны. Но вот приходит рассвет, и пробуждаются соседи. «Поэт не выражает ни возмущения, ни умиления, глядя на бедную крестьянскую жизнь, — продолжает Уэда Макото, — он только наблюдает ее с пониманием и улыбкой» [129, с. 63].

Для выявления характера смешного в поэзии хайкай можно воспользоваться некоторыми замечаниями Анри Бергсона (1859—1941) о смехе. Он говорит о нечувствительности, сопровождающей обыкновенно смех: «Равнодушие — его естественная среда. У смеха нет более сильного врага, чем волнение». И добавляет: «...отойдите в сторону, посмотрите на жизнь как равнодушный зритель: много драм превратится в комедию» [4, с. 187].

Для хайкай подобная нечувствительность усиливается буддийской идеей отрешенности от суетного бытия как неистинного. Поэт только созерцает жизнь, его позиция — отстраненность от происходящего, от конкретной ситуации с ее серьезным наполнением.

Смешное А.Бергсон выводит как некую косность тела, ума и характера, «смех — кара за нее» [4, с. 191]. Эта косность — и в образе анахорета, неизменно ироничного в стихотворениях Басё:

Ками хазтэ  
Ёган аоси  
Сацукиамэ

Волосы отросли,  
Лик бледен, —  
Летние дожди  
[75, с. 111, № 162]

Вид отшельника эксцентричен. В сезон летних дождей он надолго затворяется в хижине и становится неузнаваем. По мысли А.Бергсона, «комический персонаж обыкновенно смешон ровно настолько, насколько он не сознает себя таковым» [4, с. 190]:

Ё-но нака ва  
Инэ кару коро ка  
Куса-но ио

В этом мире  
Время жатвы риса?  
Травяная хижина  
[75, с. 161, № 540]

Для затворника останавливается время, и, утратив чувство реальности, он превращается в нелепую комическую фигуру.

Комическое предстает как одна из характеристик ваби.

Отношение к жизни с чувством юмора дает возможность преодолевать ее невзгоды. Но это и способ отрешения от суетных привязанностей, путь к внутренней свободе. Гегель (1770—1831) писал: «Комическому... свойственна бесконечная благожелательность и уверенность в своем безусловном возвышении над собственным противоречием, а не печальное и горестное его переживание: блаженство и благонастроенность субъективности, которая, будучи уверена в самой себе, может перенести распад своих целей и их реальных воплощений» [12, т. 3, с. 579—580]. Басё мог с иронией написать о тяготах своей страннической жизни:

Номи сирами  
Ума-но ситосуру  
Макура мото

Блохи, вши,  
Лошадь мочится  
У изголовья  
[75, с. 167, № 276]

Категория комического в эстетике хайкай не представлена специальным понятием, однако улыбка, юмор, ирония постоянны в этой поэзии и составляют один из компонентов ее эстетического идеала. Безусловно, здесь продолжены традиции окаси — комического, зародившиеся в ранний период японской литературы. Достаточно вспомнить тонкий юмор Сэй-сёнагон. Само слово «окаси» — «забавный», «занимательный», «смешной», «интересный» употреблялось в работах о поэзии хайкай. Так, ученик поэта Хаттори Дохо (1657—1730) писал об одном из стихотворений Басё: «Вот соловей, "поющий в цветах", "уронил помет на рисовую лепешку на краю галереи", — и в теме Нового года раскрывается забавная (окасики) сторона вещей» [65, с. 87].

Следуя принципу ваби, поэт стоически встречает разочарования и беды, он способен смеяться над своей участью и своим несчастным видом, преодолевать жалость к себе и печальную ситуацию представлять в комическом свете, заняв надличностную позицию по отношению к ней. «Моя соломенная шляпа вымокла под дождем в пути, моя одежда была истрепана ветрами... Мой вид был так нестерпимо жалок, что даже я сам чувствовал легкую печаль. Тут мне пришло на ум, что много лет назад один талантливый сочинитель шуточных стихов путешествовал по этой провинции, поэтому я тоже сложил комическое хайку:

Кёоку когараси-но  
Ми ва Тикусай-ни  
Нитару кана

Безумные стихи...  
На холодном осеннем ветру  
На Тикусая до чего же я похож!  
[75, с. 421]

По мысли Уэда Макото, через ваби осуществляется процесс деперсонализации — человек смотрит на себя со стороны, словно на объект природы [129, с. 48]. Исходя из концепции ваби, он не должен вовлекать себя в боре-ния жизни. Созерцательное отношение к действительности, бесстрастный взгляд на окружающее мыслится как высшая мудрость. Эта позиция поддерживается идеей бренности и иллюзорности бытия, которая выразительно запечатлена в одном из дневников Басё: «Прошли места Какэхаси, Нэдзамэ, перевалы Сару-га Баба, Татитогэ и перевал Сорока Восьми Поворотов. Изгибы дороги следуют один за другим, такое ощущение, что движемся среди облаков. Хотя идем по земле, а все равно кружится голова, дух захватывает, только ноги не останав-

вливаются. Слуга же, сидя на лошади, ничего не замечал и, слегка покачиваясь, дремал. Я с ужасом смотрел на него сзади, и мне казалось, что он вот-вот упадет. Внезапно я понял, как жизнь предстала брэнной в божественном сердце Будды, когда он увидел этот мир. Я задумался о быстротечности и изменчивости бытия и понял, что мы беспомощны в этом бурном потоке» [75, с. 334].

Осознание поэтом тщетности человеческих усилий в преодолении брэнности жизни раскрывает и известный эпизод из лирического дневника путешествий «Нодзараси кико» («Кости, выбеленные ветром в поле», 1684): «Идя вдоль берега реки Фудзи, я увидел брошенного ребенка едва лишь трех лет от роду, который жалобно плакал. Его родители, должно быть, думали, что их дитя не в состоянии преодолеть бурные потоки жизни, которые несутся, как дикие воды этой реки. Они, должно быть, полагали, что его жизни суждено исчезнуть раньше утренней росы. Ребенок показался мне таким хрупким, как маленький кустик хаги, который сегодня ночью осыплется под осенним ветром, а завтра утром будет им сломлен. Из рукава я вынул немного еды и протянул ему.

Сару-о кичу хито  
Сутэко-ни аки-но  
Кадзэ икани

Тот, кто слышит крик обезьян,  
Знает ли, какво брошенному ребенку  
На осеннем ветру?»

[75, с. 288]

Горестная участь беспомощного ребенка воспринимается Басё как образ тщеты человеческого существования. Очевидно, что позиция ваби, несмотря на внешнюю бесстрастность, не отменяет «духа сострадания», внесенного в буддизм махаянистами [5, с. 249], напротив, ей сопутствуют грусть и печаль при созерцании окружающего, сопереживание и одночувствование.

Примечателен «Сага никки» («Дневник из Сага», 1691), созданный Басё в предместье Киото, в доме ученика Мукаи Кёрая (1651—1704). Поэт, описывая свою повседневную жизнь, размышляет о смысле одиночества: «С утра идет дождь. Сегодня никто не пришел, и я в одиночестве, от нечего делать пишу для развлечения. Вот эти записки. "Человек, плача, делает горе своим господином. Человек, который пьет вино, делает удовольствие своим господином". Когда Сайгё сложил:

В самом деле, было бы печально жить,  
Если бы здесь не было одиночества,

он сделал одиночество своим господином. Еще он писал:

Ямадзато-ни	В горный приют
Ко ва мата тарэ-о	Кого опять
Ёбукодори	Зовет кукушка?
Хитори сумаму то	Я ведь один
Омоиси моно о	Жить хочу!

Ничего нет интересней, чем жить в одиночестве. Отшельник Тёсё говорит: "Если гость обретает полдня свободного времени, то хозяин полдня свободного времени теряет". Мой ученик Содо часто повторяет эти слова. Вот и я сложил:

Уки варэ-о	Печального меня
Сабисигарасэ ё	Наполни одиночеством,
Канкодори	Кукушка!

Эти стихи написал, когда жил затворником в одном храме» [75, с. 392—393].

В стихотворении «Печального меня...» «уки» может осмысляться двояко: «печальный» и «плывущий», «зыбкий», «блуждающий», «бренный». Закономерна ассоциация с выражением «укиё» — «бренный мир». Так бренность сопрягается с печалью, а одиночество становится путем к ее преодолению. Не случайно воспоминание о Сайгё, в стихах которого скрыто чувство безграничного одиночества, отрешенности от мира:

Кадзэ-ни набику	Ветром уносится
Фудзи-но кэмури-но	Дым Фудзи,
Сора-ни киэтэ	В небе пропадает.
Юкуэ мо сирапу	Куда идти, не знают
Вага омои кана	Мои мысли!

[95, с. 187]

В записках Бодхидхармы, первого патриарха дзэн в Китае, говорится: «Если ты хочешь найти Будду, ты должен смотреть в свою собственную природу, так как эта природа и есть сам Будда. Если ты не посмотрел в глубь своей собственной природы, что пользы думать о Будде? С мыслями о Будде твои деяния, достойные похвалы, могут принести плоды; разучивая сутры, ты можешь прояснить свой ум; соблюдая наставления, ты можешь обрести второе рождение на небесах; осуществляя милосердие, ты можешь быть обильно вознагражден; но в поиске Будды ты далек от него» [127, с. 87—88].

Поскольку дзэн основывается на буддийском учении, для которого трансформация психологии адепта является условием спасения, то призыв уйти в себя указывает единственно надежный путь постижения абсолютной реальности. Человек перестраивает свое сознание, чтобы обрести прямое понимание сущности вещей. Для Басё эта сущность раскрывалась в стебельке ячменя или крике кукушки, когда он ходил по дорогам, когда он писал стихи. «Вечное одиночество» предполагает не только затворничество в хижине или уединение в храме, оно обретается и в странствии, и в творчестве как внутренняя раскрепощенность духа, способного воспринимать глубинный смысл явлений.

Поэт обращается с призывом к кукушке, он видит освобождение от жизни-страдания, от печали-бренности в просветленном единении с природой.

Инадзума-ни  
Саторану хито-но  
Тоотоса ё

При вспышке молнии  
Не озарится человек —  
Благородство!

[75, с. 206, № 348]

Озарение приходит к человеку в результате усилий его сознания («человек своим сознанием творит свой мир»), а не с помощью внешних воздействий. Ритуал не имеет значения, формы поведения относительно, иллюзорны, истина постигается независимо от ситуации.

В «Сага никки» Басё прибегает к поэтике «Чжуанцзы» (III в. до н.э.), где в главе «Рыболов» сказано: «Главное в преданности и прямоте — подвиг, главное на пиру — веселье, главное на похоронах — печаль, главное в служении родителям — своевременность» [46, с. 307]. Мысль о служении «одиночеству» поэт подкрепляет, перефразируя этот пассаж из «Чжуанцзы», создавая образные параллели. Были близки Басё и идеи Чжуанцзы (369—286). Когда поэт говорит «Нужно наслаждаться жизнью, оставаясь равнодушным к земным интересам, забывая о молодости и старости» [129, с. 42], это заставляет вспомнить Чжуанцзы с его проповедью не нарушать гармонии внутри себя.

Достижение гармонии возможно на «срединном пути», который избегает крайностей и предстает как естественное существование. Не случайно в ряде сочинений Басё повторяет мысль о своей изменчивости, неопределенности своего положения и облика. «Я не ношу на поясе короткий меч, на шее у меня висит мешок для

подаяний, в руках — четки из восемнадцати костяшек. Похож на монаха, но в мирской грязи; похож на мирянина, но волосы сбиты» [75, с. 289]. В другом месте находим: «Я же не был ни монахом, ни мирянином, поскольку постоянно менялся, как летучая мышь» [75, с. 303]. В «Гэндзюан-но ки» («Записки о брэнном пристанище», 1690) он признается: «Я не был монахом, не занимался я и мирскими делами» [75, с. 508]. Обратившись к искусству, поэт достигает высокой гармонии жизни и творчества, составляющей дзэнскую экзистенцию.

«Вечное одиночество» рождает атмосферу творческой высвобожденности, исключая утилитарные интересы и цели, атмосферу просветленного, возвышенного духа. По мысли Басё, ваби наделяет творчество сакральным смыслом. В послесловии к поэтическому сборнику «Минасигури» («Пустые каштаны», 1683) Басё писал о ваби и поэзии как вещах, имеющих одну основу: «Ваби и поэзия (фуга) далеки от повседневных нужд. Это изглоданные жучками пустые каштаны, которых люди не подобрали при посещении хижины Сайгё в горах» [75, с. 413]. С позиции ваби пустые каштаны как ненужное и бесполезное таят в себе подлинное очарование. В образе пустых каштанов заключена суть высказывания Басё о содержании поэзии, ее идеалах и назначении — поэзия мыслится как творчество, далекое от суеты.

О подлинном служении искусству поэт рассказал в лирическом дневнике путешествий «Ои-но кобуми» («Записки из дорожной корзины», 1687), где изобразил себя монахом Фура: «Что-то есть в моей брэнной оболочке, состоящей из сотни костей и девяти отверстий. И это что-то можно назвать душой, гонимой ветром. Она похожа на легкие ткани, развеваемые дуновением ветерка. Имя этой душе — монах Фура. Много лет назад он взялся за поэзию. Сначала это было просто развлечением, но потом стало смыслом всей жизни. Однако нужно признать: были времена, когда он погружался в такое уныние, что готов был бросить свои поиски и стремления; но были и времена, когда он утопал в самодовольстве и ликовании от ненужных побед над другими. В самом деле, с тех пор как он стал заниматься поэзией, он мечется в сомнениях и пребывает в постоянном противоборстве с самим собой. То он хотел устроить свою жизнь как все обычные люди, то постигал учение Будды, желая преодолеть невежество и добиться осво-

бождения. И лишь безграничная любовь к поэзии помещала этим устремлениям. Он знает, что нет большего искусства, чем поэзия, и потому слепо предан ей» [75, с. 311]. Идея «вечного одиночества», воспринятая Басё и другими представителями поэзии хайкай, вылилась в осмысление творчества как высшего предназначения.

### Наедине с природой

В поэзии хайкай присутствуют нераздельно религиозное чувство и художественное. Хакуин Дзэндзи (1685—1768), один из наставников дзэн, поучал: «И в песне и в танце слышится глас закона» [114, с. 35]. Эту мысль сосредоточила в себе и поэзия хайкай, преобразованная как путь духовной практики, просветленности и постижения истинного бытия. Дзэн обращается к жизни вселенной, ищет абсолютного в слиянии с природой. Исповедуя дзэн, поэт находит в природе обитель трансцендентального начала.

Басё писал: «Затворил дверь травяной хижины, уединился и в этот момент неожиданно произнес хайку о миномуси» [75, с. 436].

Миномуси-но  
Нэ-о кики-ни коё  
Куса-но но

Миномуси голоса  
Послушать приходи  
К хижине травяной  
[75, с. 115, № 172]

Такое проникновенное обнажение души природных явлений — слышать неслышимое — составляет для хайкаиста суть поэтического творчества. В традициях японской литературы образ бабочек миномуси окрашен чувством непреходящей печали. Сэй-сёнагон писала о них в «Макура-но соси»: «Как интересны бабочки миномуси... Лишь наступит восьмая луна, "титиё-титиё", — раздаются их тоскливые голоса. Восхитительно и печально» [96, с. 92]. В хайку Басё выражено стремление проникнуть в таинства природы. По мысли поэта, «восхититься бездарностью, бесталанностью миномуси значит вновь попытаться постичь учение Чжуанцзы» [75, с. 437]. Известно, что Чжуанцзы настаивал на бесполезности всех вещей, иными словами, проводил мысль о самоценности всего сущего [46, с. 156].

В поэзии хайкай обнаруживается свободное, незаинтересованное общение человека с природой. Не извлече-



ние практической пользы, а духовное единение человека и вселенной служит целью этого общения. Восхищение природой выливается в чуткое отношение даже к ее порой невыразительным проявлениям.

Судзумэго то  
Козэ накикавасу  
Нэдзуми-но су

С воробышком  
В один голос пищит  
Мышонок  
[59, с. 35, № 70]

По замечанию Р.Блита, две разные формы жизни наделены здесь одинаковым чувством [113, т. 2, с. 227]. Так хайку доносит мысль о единстве мира: в простом и обычном, равно как и в возвышенном, виден знак абсолюта.

Хигоро никуки  
Карасу мо юки-но  
Асита кана

Даже всегда неприятный,  
Ворон прекрасен  
В снежное утро!  
[75, с. 212, № 359]

Стихотворение обнажает единую суть явлений природы — и снежный пейзаж изображается в стиле хайкай. Использовано двойное значение слова «никуки» — «отвратительный», а в просторечии — «замечательный». Та же идея — ощутить красоту природы через обыденное и повседневное — звучит в лирическом дневнике путешествия «Нодзараси кико»:

Иду, любуюсь снегом

Итибито ё  
Коно каса уроо  
Юки-но каса

Эй, торговец,  
Давай продам эту шляпу —  
Шляпу в снегу!  
[75, с. 86, № 104]

Смотрю на путника

Ума-о сазэ  
Нагамуру юки-но  
Асита кана

Даже на лошадь  
Засмотрелся  
В снежное утро!  
[75, с. 83, № 99]

Выпавший снег неузнаваемо преобразил окружающее, придал новые краски природе, и вместе с ним обнаружился истинный смысл вещей.

Ёги ва омоси  
Готэн-ни юки-о  
Миру аран

Ночная одежда так тяжела...  
Вижу, как в дальней горной стране  
Падает снег

[75, с. 71, № 71]

Поэт прозревает дальше — во времени и пространстве. Художником раздвигаются привычные границы мира, он чутко прислушивается к жизни вселенной:

Коэ сумитэ  
Хокуто-ни хибику  
Кинута кана

Звуки чистые  
До Большой Медведицы доносятся —  
Валёк!

[59, № 160, № 536]

Согласно дзэн, проникнуть в суть природы — значит прийти к одночувствованию, однобытию с ней. Как пишет Д.Т.Судзуки, «мы входим в структуру действительности, которая находится за дихотомией субъект—объект, человек—природа, бог—человек» [127, с. 247].

В японской литературе традиционен образ цветка мальвы в контексте «мальва поворачивается к солнцу». Например, таково содержание стихотворения Фудзивара Мототоси из антологии «Сэндзайсю»:

Аоигуса  
Тэру хи ками-но  
Кокоро ка ва  
Кагэ сасу ката-ни  
Мадзу набикураму

Мальва...  
Сияющее солнце —  
Богов сердце?  
Туда, где лучи падают,  
Наклоняется

[75, с. 201]

Танка несет печать торжественности, а у Басё цветок мальвы, набросанный одним штрихом, прост, ничем не выделен в картине природы:

Хи-но мити я  
Аои катамуку  
Сацукиамэ

Солнечная дорожка!  
Поворачивается мальва  
Под летним дождем

[75, с. 201, № 336]

Хайку оказывается зарисовкой дорожного впечатления путника. Два контрастирующих мотива — солнце и дождь — связаны образом мальвы. Лучи преломляются в струях дождя, и за дождевой пеленой мальва отыскивает солнце, поворачивается к нему. Так внутренняя природа мальвы — следить за солнцем — раскрывается в сложной ситуации. Выявление этой природы отражает мысль о проникновении в тайны жизни, о постижении скрытой сути явлений усилиями духа. Состояние достигнутого однобытия с цветком можно описать словами Д.Т.Судзуки: «Знать цветок — значит стать цветком, быть цветком, цвести как цветок, и радоваться солнечному свету так же, как и дождю. Когда это происходит, цветок говорит со мной, и я знаю все его секреты, все его радо-

сти, все его страдания; это значит — всю жизнь, трепещущую в нём» [133, с. 10].

Дзэн воспринимает природу как одухотворенную субстанцию и не отделяет ее от человека. Каждое существо, согласно дзэн, наделено частицей Будды и, значит, идентично абсолюту. Вот почему китайский мыслитель Досё (ум. в 434 г.) беседовал с камнями в пустыне о вездесущности природы Будды, и они кивали ему в знак согласия [127, с. 247]. Д.Т.Судзуки высказывает мысль о том, что объекты природы, пока они противостоят человеку, не проявляют к нему никаких признаков дружелюбия, но дайте человеку их увидеть или услышать, и они немедленно становятся частью человека и чувствуют его [127, с. 249]. Когда человек достигает одиночества с миром, в нём реализуется способность переживать страдания другого. Поэтому когда наставник увидел перед залом медитации монаха, бьющего по доске, он закричал: «Больно!» [127, с. 249]. Так утверждается в дзэн идея сострадания всему сущему — живому и неживому. Эта идея занимает особое место в системе эстетических категорий поэзии хайкай и составляет суть ее гуманистического пафоса.

В лирическом дневнике путешествия «Ои-но ко-буми» Басё рассказывает: «Я отказался от многих вещей, решив, что они будут мешать в дороге. Однако пришлось взять бумажное платье вместо одеяла, накидку от дождя, а также тушечницу, кисть, бумагу, лекарства и корзину для еды. Все это я взвалил на спину и едва передвигал ноги, так мало было у меня сил. Казалось, меня тянет назад, и я несколько не продвигаюсь вперед. Тяжко и мучительно.

Кутабирэтэ  
Ядо кару коро я  
Фудзи-но хана

Устал,  
И вот нашел приют —  
Цветы глициний»

[75, с. 321]

Природа сочувствует усталому человеку, обещает ему покой, наедине с природой он отрешается от забот повседневности. Общение человека и природы проникнуто участием друг в друге.

Хайкай репродуцирует жизнь в формах самой жизни. Однако в дзэн своеобразие художественного творчества определяется восприятием реальности как нереальности, убеждением в иллюзорности бытия и вместе с

тем в неотделимости сущности от явления. Дух вещей, их скрытое бытие могут быть ощутимы лишь через сами вещи, в них самих открытые, но по сути дела, согласно характеристике, данной Гегелем восточным представлениям, «у этих последних не остается уже никакой действительной реальности» [12, т. 4, с. 439]. Отрицание феноменального мира не исключает, однако, его видимости. Принцип совмещения реального и нереального — сокровенного и явленного — осуществляется в поэзии хайкай как основа ее художественного метода. Вот почему весь многообразный мир природы предстает в хайкай конкретным — слышимым и видимым. По словам Д.Т.Судзуки, «мастер дзэн видит цветы такими, какими они являются в действительности, а не придумывает их» [127, с. 256]. М.Анэсаки, говоря о своеобразии японской живописи, отмечает эту черту в картинах Коэцу (1556—1637) и Корина (1658—1716): «Японское чувство жизни и природы проявилось не в абстрактной трансценденции, а в видимой конкретности» [111, с. 59].

Искусство хайкай увлекает чутким пониманием природы, взволнованностью и благоговением перед ней. В нем присутствует желание проникнуть за внешнее, за оболочку вещей, постичь их тайную суть — смысл истины и красоты. Для Басё подлинная поэзия рождается природой, ее дыхание наполняет хайкай. Стихи живут в природе, и природа — в стихах, меж ними нет границ. Поэзия воссоздает ритм природы, связана с ней единым чувством, смена времен года и ее приметы находят отклик в поэтическом слове. Заставить стихи походить на ивовую ветвь, да так, чтобы она трепетала в воздухе, — высшее достижение для поэта хайкай [132, с. 170].

Дзэн предполагает доверительные отношения между человеком и природой, здесь присутствуют «родственный взгляд» и узнавание друг друга. Сближение с природой вызывает ощущение радости бытия, о которой Басё писал в «Гэндзюан-но ки»: «С величественных гор веет ароматный южный ветер, а северный ветер, уносящийся в дальнее море, прохладен. Было начало четвертой луны, азалии были в цвету, и горная глициния висела на соснах. Часто пролетали кукушки, и видны были ласточки. Ни один удар дятла не потревожил меня, и в своей радости я воскликнул: "Птица уединения, наполни меня одиночеством!" Я был необъяснимо счастлив» [75, с. 506]. Так Басё повествует о своем затворничестве в горной хижине, о созерцании природы.

Жизнь природы непосредственно входит в творческую работу поэта, ей он посвящает восторженные строки:

Икамэсики  
Ото я арарэ-но  
Хинокигаса

Великолепный  
Стук града! —  
По моей шляпе из кипариса  
[75, с. 80, № 93]

В традициях японской культуры особое место занимает обычай эстетического любования природой — цветами сакуры (ханами), алыми листьями клена (момидзигари), полной осенней луной (цукими), выпавшим снегом (юкими).

Хару-но ё ва  
Сакура-ни акэтэ  
Симаикэри

Весенняя ночь  
С рассветом на вишнях  
Пришла к концу  
[59, с. 24, № 26]

Хайку запечатлело момент любования цветами вишни весенней ночью, когда она сменяется рассветом, — он уже тронул лепестки цветов.

В места, знаменитые картинами природы, принято было совершать эстетические паломничества. Их Басё описал в пяти лирических дневниках путешествий. Непосредственное впечатление на него оказали странствия знаменитых японских поэтов Сайгё и Соги. Тогда в средневековой Японии шел процесс утверждения «странствия» как духовной категории, которая приобретала характер традиции [100, с. 77], на становление которой влиял и стиль жизни китайских художников III—VI вв. с их стремлением познать жизнь в путешествиях [2, с. 68—74].

Обычаю ханами посвящен дневник Басё «Ои-но кобуми», в котором поэт рассказывает о путешествии в Ёсино, где он хотел увидеть цветущие вишни:

Сакурагари  
Кидоку я хибидни  
Го ри року ри

Чтобы вишней полюбоваться, —  
Не чудо ли? — пять-шесть ри  
В день прохожу

[75, с. 322]

Хи ва хана-ни  
Курэтэ сабиси я  
Асунароо

День в цветах померк,  
Темнеет одинокий кипарис.  
А завтра?

[75, с. 322]

Завтра облетят цветы вишен, и темный кипарис уже не будет выделяться среди вишневых цветов. «Три дня пробыл в Ёсино, — продолжает поэт свои записки, — и

мог любоваться цветами вишни и на утренней заре, и в сумерках, и под бледными лучами печальной луны. Чувства переполняли мое сердце. Я вспомнил стихотворение Сэссё и был им очарован, блуждал среди ветвей вместе с Сайгё, не забыл и строку Тэйсицу "Смотрите-смотрите!" Однако все было напрасно, мне не удалось сложить ни одного стихотворения, и я с сожалением умолк, решив, что в этом странствии мне не везет в сочинении стихов» [75, с. 323]. Басё вспоминает стихи известных поэтов Фудзивара Ёсицунэ (Сэссё, 1169—1206), Сайгё, Ясухара Тэйсицу (1609—1673), которые воспели красоту гор Ёсино в вишневом цвету.

### Фудзивара Ёсицунэ

Мукаси тарэ	Кто в пору давнюю
Какару сакура-но	Здесь вишни
Танэ-о уэтэ	Посадил,
Ёсино-о хана-но	Чтоб превратились Ёсино
Яма то насикэму	В цветущие вершины?
	[75, с. 323]

### Сайгё

Ёсинояма	В Ёсино-горах
Кодзо-но сиори-но	Пойдем не той дорогой,
Мити каэтэ	Где ветки заломил
Мада мину ката-но	В прошлом году,
Хана-о тадзунэму	А новые цветы отыщем
	[94, № 86]

### Ясухара Тэйсицу

Корэ ва корэ ва	«Смотрите-смотрите!» —
То бакари хана-но	Только и скажешь
Ёсинояма	О цветах в горах Ёсино
	[75, с. 323]

Однако вдохновение не посетило поэта. Он был настолько восхищен цветами сакуры, что, подобно Тэйсицу, не нашел слов.

Дважды Басё совершал паломничество в места, известные видом осенней луны. Первое из них, длившееся всего одиннадцать дней, описано в дневнике «Касима модэ» («Паломничество в Касима», 1687): «Рассказывают, что Тэйсицу, столичный поэт, оказавшись в лунную ночь на побережье Сума, сложил:

Мацу кагэ я	Тень сосны и луна —
Цуки ва сангоя	Полнолуние.
Тюунагон	В печали Тюунагон

Храня в сердце образ этого одержимого человека, я решил этой осенью пойти любоваться луной в горах Касима» [75, с. 303].

Путешествие оказалось неудачным, потому что из-за дождя нельзя было наблюдать луну. Однако поэт был вознагражден встречей с Буттё, своим дзэнским наставником: «На другой день после полудня пошел сильный дождь, и любоваться луной стало невозможно. Услышал, что у подножия горы рядом с храмом Компондзи живет монах, удалившийся от мира. Отправился навестить его и остался на ночь. Мое сердце наполнилось, говоря словами древнего поэта, глубоким чувством созерцания, и вскоре я совершенно успокоился. На рассвете небо слегка прояснилось, тогда монах поднял меня, и остальные последовали за нами. Свет луны, звуки дождя такой печалью наполнили душу, что не было слов. И было жаль, что ради созерцания луны напрасно проделал столь долгий путь. Мне не повезло, так же как в старину одной даме, которая, заболев, вернулаеь домой и не написала ни одного стихотворения о кукушке» [75, с. 305—306].

Тэра-ни нэтэ  
Макото као нару  
Цукими кана

В храме прилег —  
Но вот с просветленным лицом  
Созерцаю луну!

[75, с. 306]

Басё вспомнил неудачное путешествие Сэй-сёнагон, о котором рассказано в «Макура-но соси». Тем не менее поэту удалось сложить несколько поэтических экспромтов, которые вошли в дневник. Встреча с наставником Буттё сообщила всему произведению некоторую религиозную атмосферу, а прекрасный стиль этой работы позволил ей занять особое место среди дневников Басё [112, с. 34].

На вопрос о том, как дзэн связан с хайкай, как дзэн, искусство и жизнь сливаются в японской культуре, Д.Т.Судзуки отвечает, приводя разговор между наставником и учеником. Однажды Буттё призвал Басё и спросил:

- Как вы жили последнее время?
- Прошел дождь, и появилась молодая трава.
- Что для буддиста раньше, чем молодая трава?
- Прыгнула лягушка, всплеск воды.

Буттё спрашивает, что существует прежде, чем были созданы все вещи. Басё находит простой ответ:

вечное и преходящее смыкаются в своей сути, они нераздельны [95, с. 166]. В искусстве хайкай единичное соотносится с Единым и наделяется значением символа, за которым угадывается смысл всех вещей. /

«Осенний ветер настойчиво зовет меня в дорогу посмотреть селенье Сарасина и полюбоваться луной над горой Обасутэяма», — начинает Басё записки «Сарасина кико» («Путешествие в Сарасина», 1688) о путешествии в местечко Сарасина, о котором сложены легенды [75, с. 333]. Реминисценции этих легенд встречаются в строках дневника. Заканчиваются записки описанием цуками — созерцания полной луны перед осенним равноденствием: «Лунный свет просачивался меж веток деревьев, проникал сквозь щели в стене. Откуда-то доносились звуки трещотки, голоса, прогоняющие оленя. Действительно, именно в этом воплощено печальное очарование осени. "Давайте выпьем при луне", — сказал я, и хозяин принес чашки. Они выглядели больше обычных, и рисунок на них был неумелый. Горожанин счел бы их неизящными и даже не притронулся бы к ним. Но меня привлекла их простота, и в этих местах они показались мне приятнее дорогой посуды» [75, с. 335].

Идзаёи мо  
Мада Сарасина-но  
Коори кана

Вот и шестнадцатая ночь,  
А я все не покину  
Сарасина никак!

[75, с. 336]

В пятнадцатую ночь поэт любовался луной над горой Обасутэяма, но и после не ушел. Он все еще в Сарасина, зачарованный видом осенней луны.

В хайку присутствуют реминисценции из ёкёку «Обасутэ» («Покинутая тетушка»). Сюжетной основой этой пьесы послужил рассказ из сборника «Ямато моногатари». Один человек по наущению жены бросил в горах свою тетушку, которая его воспитала и заменила ему родителей. Он не мог утешиться, снова отправился в горы и вернул тетушку домой [54, с. 174—175]. В последних строках ёкёку тетушка, оставленная в горах, жалуется на свое одиночество. Выражение «мада Сарасина» — «все еще в Сарасина» совпадает по звучанию с «мада сарадзу» — «все еще не покинул». Это «сару» — «покидать», «уходить» намекает на жалобу тетушки [75, с. 149].

Странствие, уединение в горной хижине сближают с природой, заставляют проникнуться ее настроениями.



Человек отрешается от суетного, находит покой и просветленность души. По словам Мияниси Кадзуми, «если в травяной хижине заключен покой одинокого жилища, то в странствии заключен покой одинокого пути» [77, с. 278].

Кономити я  
Юку хито насини  
Аки-но курэ

На этом пути  
Не встретить мне никого  
В сумерках осени  
[75, с. 265, № 466]

Одинокий путь осмысливается как условие постижения мироздания и ведет к мудрой согласованности с природой. «Человек странствует по дорогам, — говорил Басё. — Единственное его занятие — жить в одиночестве и радоваться от сознания того, что он идет истинным путем. Отрешившись от мира, человек постигает истину» [58, с. 288].

Размышления о вечном возвращают к мыслям об эфемерности, изменчивости бытия. Наблюдая жизнь природы, поэт следит за сменой времен года, которая напоминает ему о течении времени: «Теперь, когда уже наполовину утвердилась в своих правах осень и каждое утро и каждый вечер вносят изменения в природу, я думаю: а разве это не есть то, что именуют брэнностью жизни?» [75, с. 508]. Вечной природе с ее изменчивостью и непостоянством посвящена поэзия хайкай.

### Открытие сатори

Творческие достижения поэзии хайкай восходят к открытию сатори, которое означает внезапное просветление, озарение, обретаемое в обычной жизни. Сатори занимает положение высшей ценности в дзэн и может считаться его конечной целью. «Дзэн провозглашает интуитивный способ познания, вследствие чего возникает опыт, именуемый сатори. Нет сатори — нет дзэн. Дзэн и сатори являются синонимами» [95, с. 150—151]. В дзэн сатори рассматривается как категория, связанная со всей полнотой жизни человека, как достижение, которое затрагивает самую сущность индивидуальности и оказывает преобразующее воздействие на духовную жизнь личности.

Сирагику-но  
Мэ-ни татэтэ миру  
Тири мо наси

Белые хризантемы  
Перед глазами вижу —  
Ни одной пылинки  
[75, с. 267, № 468]

Стихотворение Басё говорит о белых хризантемах, которые он увидел в доме друзей. Хайку проникнуто мыслью о сущности бытия и в этом отношении переключается с танка Сайгё:

Куморинаки  
Кагами-но уэ-ни,  
Иру тири-о  
Мэ-ни татэтэ миру  
Ё то омоваба я

На безоблачной  
Зеркала глади  
Пылинку  
Перед глазами вижу.  
О, если б думать: то наш мир!  
[75, с. 267—268]

На первый взгляд кажется, что стихотворения не имеют тематической общности, однако их близость обнаруживается, если обратиться к изречению шестого патриарха дзэн в Китае:

Нет дерева Бодхи,  
Нет места зеркальной глади,  
Потому что все — пустота.  
Где может пыль садиться?  
[127, с. 157]

Высказывание Эно (Хуэйцэн, 638—713) содержит идею, согласно которой зеркало сознания остается изначально ясным, поэтому нет необходимости очищать его от «пыли». Тем самым Эно осудил практику медитации и в противоположность ей выдвинул свое учение о сатори [127, с. 157—229]. Хайку Басё может служить подтверждением этого изречения. Оно показывает, как в трехстишии находит претворение философско-поэтическое мирозерцание автора. Обычно оно подается намском, отдельным штрихом, которые направляют мысль читателя.

Когда сатори воплощается в художественной форме, создаются произведения, которые содержат особый буддийский отзвук, отражают буддийскую сущность вещей. Художники называют это прекрасным (синъин) или утонченным (киин) [95, с. 152—153]. Дзэн проявляется в различных видах искусства, а наиболее ярко в живописи, особенно монохромной. «Дзэнские художники рисовали пейзажи и людей. Это были картины о Будде и его учениках, о различных богах и патриархах, которые изображались не как индивидуальности, а как типы, олицетворяющие дзэнское состояние озарения — сатори» [111, с. 54]. Без сатори нет и поэзии хайкай. Каждое стихотворение призвано воплотить достижение сатори — мига откровения. Не случайно Д.Т.Судзуки го-

ворит: «Понять хайку — значит понять сатори» [95, с. 166].

Ведущим признаком сатори является иррациональность, отказ от рассудочного подхода к вещам. Буддизм представляет мир как нечто непознаваемое, находящееся по ту сторону мысли. По словам О.О.Розенберга, «это непознаваемое "нечто" — пусто, т.е. безатрибутно, ибо каждый атрибут, который мы ему приписываем, заимствован уже из бытия иллюзорного, а поэтому к абсолютному не применим» [48, с. 76]. В дзэн знание заменяется незнанием как высшей мудростью.

В поэзии эта идея раскрывается как бессознательное действие творца. Поэт следует не своей воле, а «нечто» в нем естественно, спонтанно рождает стихотворение как некая «магическая сила поэтического духа». Рациональное волевое начало отбрасывается, дискурсивный фактор становится бесполезным и ненужным.

Кири сигурэ  
Фудзи-о мину хи дзо  
Омосироки

В тумане и дожде  
Не видно Фудзи,  
А замечательный денек!

[75, с. 74, № 78]

Басё пишет о том дне, когда шел дождь, горы были спрятаны за облаками, а он проходил заставу Хаконэ и не мог любоваться Фудзи. Однако один из ста видров священной горы живет в памяти поэта, предстает в его воображении. Он ощущает Фудзи так, как если бы она была у него перед глазами. Постулируется мысль о том, как можно видеть невидимое, проникая в него не рассудочным путем, а внутренним зрением — сердцем. «Факты показывают, — пишет Д.Т.Судзуки, — что дзэн — это опыт актуальный и личный, а не то знание, которое получают путем анализа и сравнения. "Не говори о поэзии, если ты не поэт. Только больной знает, как выразить сочувствие больному". Это изречение объясняет все» [27, с. 20].

Вместо рационального познания действительности дзэн предлагает путь интуитивного чувствования в постижении абсолютной реальности — пустоты (шуньята). Как объясняет О.О.Розенберг, «в субстрате каждого живого существа скрывается тенденция, направленная к успокоению, которая начинает проявляться в тот момент, когда в потоке сознания и его содержания появляется дхарма чистой "мудрости", "прозрения" (праджня). благодаря которой живое существо начинает понимать

смысл бытия, т.е. все отчаяние и бессмысленность процесса бывания, пока оно не увидит цели, к которой оно должно стремиться» [48, с. 234].

Сущность вещей, их истинный смысл воспринимаются интуитивно, и потому каждое хайку может осознаваться как выражение интуитивного видения. При этом заслуживает внимания то, что состояние сатори, связанное с универсальным началом, включает и момент индивидуального существования. Проникновение в суть отдельных вещей (татхата) становится путем к открытию высшей реальности (шуньята). Отсюда понятно двойственное содержание поэзии хайкай. С одной стороны, это воплощение интуиции и ничего больше, а с другой — изображение конкретных явлений природы и жизни.

Сумадэра я  
Фукану фуэ кики  
Ко сита ями

Храм Сумадэра.  
Беззвучную флейту слышу  
В тени деревьев

[75, с. 328]

В своих записках Басё рассказал о посещении побережья Сума и храма, освещенного событиями далеких войн. В сражении при Итинотани юный Ацумори (1169—1184), которому суждено было сразиться с воином Наодзанэ Кумагаи (ум. в 1208 г.), был повержен им. В раскаянии Кумагаи воскликнул: «Несчастный! Это он играл сегодня утром на флейте в крепости Тайра! Велико наше войско, десятки тысяч воинов, но не сыщешь ни одного, кто взял бы с собой флейту в боевой стан» [45, с. 430]. Звуки флейты привели Кумагаи к прозрению, и последние дни жизни он провел в Куродани, молясь о душе Ацумори. Стихотворение Басё напоминает о трагической истории самурайских битв, оно содержит подлинную скорбь, говорит об интуитивном постижении бренности бытия.

Творчество, основанное на интуиции, на непосредственном вхождении в тайны жизни, призывает, как уже говорилось, к отказу от сложностей интеллекта, которые считаются бесполезными. Умствование, логические построения замутняют, искажают представление об истине. В противоположность этому выдвигается принцип непреднамеренности творческого процесса. Целеполагание, или заданность, устраняются из работы художника. Согласно буддийским представлениям, в мире господствует идея всеобщей относительности, поэтому

целевые установки как ведущие к завершенности не могут быть осуществлены, а конечные задачи выполнены. Относительность, в которой абсолютизирован принцип зависимого существования (пратитья-самутпада), пронизывает мир и делает его иллюзорным — «пустым». «Нет цели, потому что нет победы, чтобы ее одержать, нет конца, чтобы его достигнуть» [131, с. 194]. В творчестве закономерно состояние становления, пребывания в пути — в «беспредельном».

Отстаивая принцип естественности в творческой деятельности, Басё различал два вида поэзии: одна появляется спонтанно, а другая как бы конструируется по-этом. Предпочтение отдавалось первой как истинной. «Об идее стихотворения и форме ее воплощения размышлять не нужно, — наставлял он учеников, — у человека чувствующего идея стихотворения появляется сама собой. У того, кто прилагает усилия к сочинению стихов, сначала возникает идея, затем она созревает, и тогда задумываются над формой ее воплощения» [57, с. 118]. Хайку рождается в целостности содержания и формы, когда поэт не отягчен размышлениями и может довериться непосредственному чувству.

«Это (значит) сосредоточить свою волю на одном, слушать не ушами, а сердцем, не сердцем, а душой. Когда перестанешь слышать ушами и откликаться сердцем, душа (очистится до) пустоты и будет готова (воспринимать) вещи. Только путь будет стекаться в пустоту. (Достижение) пустоты и есть воздержание перед размышлением» [46, с. 150]. Эта мысль приписывается Конфуцию (Кунцзы, 551—479 гг. до н.э.) и обнажает суть медитации как освобождения души от посторонних помыслов и желаний, а сознания — от ментальных процессов. В творческой деятельности для пробуждения интуиции также требуется внутренняя сосредоточенность и сконцентрированность духа, что находит закрепление в словах Басё: «Когда рождается стихотворение, хорошенько прислушивайся, даже если не видишь, что тебя к этому побуждает» [65, с. 96].

Хякунэн-но  
Кэсики-о нива-но  
Отиба кана

Сотни лет  
Этой картине —  
В саду опавшая листва!

[113, т. 4, с. 355]

Постоянны изменения, происходящие в природе, и установленный порядок вещей нерушим. Вновь падает

листва, с той же закономерностью, что и сотню лет назад, и кажется, что эта только что опавшая листва обладает вековой давностью. Разновременные события совмещаются, выделяя общность, неразрывность в цикличности времени, придавая ему единое измерение. Игнорирование временных и пространственных связей должно подвести к постижению пустоты (шуньята), в которой пребывают все вещи. Представленная картина вбирает переживание вечности и вместе с тем ощущение бренности бытия. Кэнко-хоши писал, что, «и тысячу лет прожив, будешь испытывать чувство, будто это был сон одной ночи» [36, с. 47]. Так и в хайку поэта время и вневременность соединились в интуитивном прозрении.

Футари миси  
Юки ва котоси мо  
Фурикэру ка

Снег, что видели вдвоем,  
Выпал вновь  
В этом году?

[75, с. 153; № 249]

Басё послал это стихотворение своему ученику Оти Эцудзину (1656—1739), с которым совершал путешествие на мыс Ираго. Хайку прозвучало как приветствие ученику и другу, как выражение сердечной признательности. Однако лирическое переживание окрашено в нем отстраненностью от событий и выведено как внеличностное состояние — оно передано природе. Вся гамма чувств, переполнявших поэта, вылилась лишь в напоминание о снеге прошлого года, который довелось видеть вместе. Может быть, тот же снег шел и в этом году? Объективное течение времени остановлено, прошлое и настоящее неразличимы. Временное и вневременное, личное и внеличностное искусно сочетаются в простом стихотворении.

Известно, что опыт сатори лишен эгоцентрических устремлений. Постигание абсолютной реальности возможно лишь в состоянии самоотречения, преодоления эгоизма. Быть озаренным — значит «полностью пробудиться от постоянно личностного отношения к действительности» [125, с. 15]. Мирские узы и помыслы не должны владеть душой. Освободить душу от страстей и желаний — значит осуществить недеяние, отрешиться от суетного и действовать в соответствии с естественным. Совершенномудрый «следует естественности и не осмеливается (самовольно) действовать... Дао совершенномудрого — это деяние без борьбы» [23, т. 1, с. 134—138]. Так Лаоцзы определил суть выдвинутой им теории

недеяния. При недеянии душа очищается до пустоты и способна воспринимать вещи в их «такости» (татхата), достигая однобытия с ними.

В поэзии хайкай деперсонализация, незаинтересованный, надличностный взгляд возведены в эстетический принцип. Здесь нет открыто выраженных эмоций и страстных чувств. Сатори само по себе чрезвычайно прозаично, и случай, вызывающий его, банален. В хайку не найдем ничего, нарисованного яркими красками, все неброско, неприметно — в полутонах.

Юку хару я  
Тори наки уо-но  
Мэ ва намида

Весна уходит  
Птицы плачут, и у рыб  
Слезы на глазах

[75, с. 272, № 475]

Природа погружена в печаль, птицы и рыбы сожалеют об уходе весны. В хайкай, по мысли Уэда Макого, присутствует только тень эмоции, неопределенное настроение. Вместо радости неопределенное состояние, возникающее от счастья; вместо горя — состояние духа, неопределенно предполагающее тихую покорность.

Надличностная атмосфера, преобладающая в хайкай, не допускает прямых признаний, откровенного изъяснения собственных чувств. Она их затеняет, утаивает, преобразует как свойство природы. Но постижение смысла природы ведет и к постижению человека. Однобытие с природой становится путем к самопознанию, раскрытию человеческой души. Личное и надличностное приходят к гармонической общности.

Сатори присуще ощущение инобытия. Когда дзэн-буддист говорит: «Нет куска черепицы над моей головой и вершка земли под ногами», — это кажется подходящим для описания данного переживания [127, с. 106]. Это — чувство слитности, тождественности с абсолютом — космическим универсальным началом, которое возникает, когда преодолевается зависимость от рассудочного подхода к вещам и устраняются полярности всякого рода. Мир предстает единым и неделимым.

Однажды шестой патриарх Эно отправился в монастырь, чтобы познакомиться с «Алмазной сутрой», и предстал перед наставником:

« — Откуда ты пришел?

— С юга.

— О! На юге нет Будды в душах.

На что Эно ответил:

— Север и юг — противопоставление мирское, которого Будда не знает» [130, с. 16].

Дзэн предлагает человеку отказаться от привычного способа мышления, по-новому взглянуть на себя и свое окружение, обратиться к своей изначальной природе. Переход от логико-аналитического к образно-ассоциативному целостному восприятию мира дзэн называет «возвращением в свой собственный дом». Его последователи говорят: «Вы теперь нашли себя, с самого начала ничто не уходило от вас. Вы сами закрывали глаза на действительность» [127, с. 97], т.е. речь идет о той части сознания, которая у человека подавляется в процессе социализации как его первоизданная натура [52, с. 71—76].

Сатори, являясь состоянием преображенного сознания, сопровождается чувством возвышения, ощущением внутренней свободы, поскольку личность избавляется от ограничений и зависимостей, от сдавливающих ее тисков социума. Одно из дзэнских изречений гласит: «Если вы достигли сатори, вы имеете возможность обнаружить дворцовые покои, убранные драгоценными камнями, на единственном листе травы; но если вы не достигли сатори, дворцовые покои скрыты от вас за простым листом травы» [127, с. 108]. Так сатори ведет к расширению сознания, к прозрению.

Видение цельности мироздания, достигаемое в сатори, вызывает положительное отношение к вещам. Они воспринимаются так, как приходят — без каких-либо ценностных различий. Буддисты называют это кшанти — толерантностью, или принятием, что подразумевает принятие вещей в их супрарелятивном, или трансцендентальном, аспекте [127, с. 105]. Для хайкай эта идея выливается в поэтизацию всего и вся и устранение селективности, ранее существовавшей в поэзии. С расширением тематической сферы обогащается поэтический язык, который начинает включать и просторечия. Басё считал, что нельзя пренебрежительно относиться к повседневной жизни, ее необходимо поднимать до уровня поэзии [87, с. 604]. Так в хайкай снимались сложившиеся представления и табу, устаревшие каноны.

Карасакэ мо  
Кууя-но ясэ мо  
Кан-но ути

И сухая кета,  
И худоба Куя —  
В зимние холода  
[75, с. 210, № 356]



Об этом стихотворении Басё говорил: «Чтобы выразить прелесть внутреннего духа, нужно было надрывать живот в течение многих дней» [90, с. 564]. Его ученик Хаттори Дохо добавил: «Ради такого стихотворения можно переломать и кости» [90, с. 564] — настолько остро единая внутренняя суть разных явлений схвачена поэтом и выведена в хайку. По мнению Р.Блита, «это одновременное восприятие сушеной рыбы в Куя и сущности Будды в сухой кете» [113, т. 4, с. 192], т. е. восприятие без различий и ценностных разграничений. Кагами Сико (1665—1731), один из учеников поэта, говорил об особой наблюдательности Басё и о взаимоотражении сухой кеты и Куя [113, т. 4, с. 191]. Поэт выявил не только внутреннюю общность, но и внешнее сходство эксцентричного монаха Куя и сушеной рыбы.

Куя Сёнин (902—972), по прозвищу «базарный мудрец», еще в период Хэйан стал зачинателем народной формы буддизма — амидаизма. Он строил мосты и дороги, рыл колодцы и совершал массу других общественно полезных работ.

Дзэн почитает труд, особенно физический, и устраняет какую бы то ни было иерархию труда. Лаоцзы писал: «Преодоление трудного начинается с легкого, осуществление великого начинается с малого, ибо в мире трудное образуется из легкого, а великое из малого» [23, т. 1, с. 133]. Шестой патриарх Эно выдвинул идею секуляризации, считая бессмысленным удаление от мира. Эскапизм был осужден, и повседневный мирской труд стал восприниматься как способ единения с абсолютным. Преподобный Хякудзё Нэхан советовал монахам, просившим наставления, поработать на скотном дворе, после чего он поговорит с ними о великом предмете буддизма [127, с. 15]. Очевидно, что для достижения сатори не требуется исключительной обстановки, напротив, озарение может возникнуть при самых заурядных, банальных обстоятельствах.

Когда монах Басо сидел целый день, скрестив ноги, и медитировал, его наставник Хангаку Ёдзё (677—744) увидел его и спросил:

« — Что ты ищешь здесь, когда сидишь, скрестив ноги?

— Я желаю стать Буддой.

Тогда наставник взял кусок кирпича и начал полировать его о камень.

— Что вы делаете? — спросил Басо.

— Я стараюсь превратить его в зеркало.

— Но никакая полировка не превратит кирпич в зеркало.

— Если так, то никакое сидение, скрестив ноги, как это делаешь ты, не превратит тебя в Будду.

— Так что я должен делать?

— Это все равно что ехать в телеге. Когда она не движется, кого ты будешь понукать, телегу или быка?

Басо ничего не ответил. Наставник продолжал:

— Ты сидишь, скрестив ноги, для того, чтобы постичь дхьяну (медитация) или учение Будды? Если дхьяну, то она не состоит в сидении или лежании; если учение Будды, то Будда не имеет фиксированных форм. Так как у него нет постоянного места где-либо, никто не может его схватить и не может его изгнать. Если ты ищешь учение Будды, усевшись скрестив ноги, ты убиваешь его. Ты никогда не освободишь себя таким сидением и никогда не придешь к правде» [127, с. 89]. Так достаточно убедительно мастером отвергается концепция «дзадзэн» — «сидячего» дзэн и отстаивается идея сатори.

Переживание сатори происходит внезапно и мгновенно. Этим требованием южная школа шестого патриарха Эно в Китае противостояла северной школе, которая настаивала на постепенном раскрытии дзэн-сознания. Поэтическое озарение, если его соотнести с постулатом Эно, также возникает неожиданно, вдруг — как проблеск вдохновения, творческий порыв.

Умэ вакана  
Марико-но сюку-но  
Тородзиру

Слива, молодая трава  
И на станции Марико  
Похлебка

[75, с. 215, № 365]

«Это стихотворение не пришлось искусно выделять, — признавался Басё, анализируя творческий импульс. — Оно произнеслось внезапно, а потом оказалось, что вышло хорошо. Трудно сказать, можно ли вновь сложить подобное стихотворение» [90, с. 557]. Хайку просто, незатейливо рассказывает о том, как поэт представляет себе новое странствие — хождение по дорогам, пребывание на постоянных дворах. Спонтанность в творческом процессе Басё отмечал не однажды: «Если вы обретаёте мгновение проникновения в суть вещей, облеките это мгновение в слова прежде, чем оно поблекнет в вашем сознании». И добавлял: «Выплесните это ощущение на поверхность своего стиха» [90, с. 551].

Для поэта важно сберечь минуту творческого подъема, как можно скорее ее осмыслить, чтобы запечатлеть в образной речи.

Эту же особенность в сочинении хайкай Басё отстаивал, давая наставления участникам поэтических состязаний: «Когда пишешь стихотворение, не позволяй своему сознанию ни на волосок отходить от того, что пишешь. Быстро говори то, что думаешь, не позволяй себе колебаться в этот момент» [90, с. 549]. Сосредоточенность на одном и стремительная, без сомнений и колебаний, ответная реакция на свои ощущения обеспечивает поэту успех. Момент обновленного состояния сознания недолог, требуется умение, чтобы его сохранить и передать в поэтическом слове.

Миг вдохновения краток, но путь к нему оказывается долгим. Необходимы крайние усилия и постоянный напряженный труд, чтобы достичь совершенства. Работая над стихами, нужно «надрывать живот» и «ломать кости». Однажды Басё рассказал, каким мучительным бывает для него сочинение стихов: «Остановились переночевать на постоялом дворе. При свете лампы я лежал на боку, закрыв глаза, и ударял себя по голове, пытаюсь вспомнить увиденные за день пейзажи и дописать начатые стихи. Но монах, присоединившийся к нам в дороге, наверное, решил, что я переживаю тяготы пути, и стал развлекать меня. Он без умолку рассказывал о разных местах, где бывал в юности, о милостях Будды Амида, думая, что мне интересно. Вдохновение прошло, и я не смог сложить ни одного стихотворения» [75, с. 334—335].

Сатори, сопровождаемое эмоциональным взрывом, сообщает творческой деятельности экстатическое состояние, которое воспринимается как поэтическое наитие. «Когда поэту на мгновение открывается действительная сущность вещей, — объясняет Хаттори Дохо, — он может усилить свое впечатление или убить его. Если он убивает свое впечатление, стихотворение не получает жизни. Учитель однажды сказал, что хайкай нужно слагать со всей силой своего вдохновения» [65, с. 102]. Мобилизация всех творческих потенций личности становится условием работы поэта. Выдвигается требование полной самоотдачи — и каждое стихотворение пишется как предсмертное. Басё считал, что художник должен вкладывать в свое творение всю душу, тогда оно будет полным. В письме к своему другу Бидзану он говорил:

«Я слышал о твоей горячей любви к хайку, которая мне приятна. Важнее писать хайкай от всего сердца, чем быть поверхностным знатоком. Многие пишут стихи, но мало кто следует призыву души» [132, с. 171]. Очевидно, что творческий процесс в искусстве хайкай представители этой литературы не мыслили без достижения сатори.

### Доктрина молчания

Универсальность сообщаемого опыта, факт сатори, заключенный в хайкай, придает поэзии сокровенный смысл, передача которого происходит в соответствии с доктриной молчания.

Согласно мифологии, само возникновение дзэн инспирировано этой доктриной. Однажды Будда, собрав вокруг себя учеников, поднял цветок. Только один ученик, Кашьяпа, понял смысл действий учителя. Между ним и учителем протянулась нить понимания. В «Дзэн-ринксю» («Собрание леса дзэнских текстов») об этом сказано: «Будда молчал, но объяснил всё; Касё ничего не слышал, но понял всё» [114, с. 151]. Высшее знание, которое может быть достигнуто в дзэн, не находит путей к своему выражению, молчание — единственный способ сказать о нем. О.О.Розенберг, раскрывая суть бытия в буддийских доктринах, отмечал ее невыразимость: «То, что лежит в основании вихря элементов, — это нечто безатрибутное, не поддающееся никакому описанию: перед ним "слова останавливаются"» [48, с. 76].

В поэзии хайкай прекрасное отождествляется с «просветленностью души», с достижением «абсолютного знания», которое не обладает конкретными свойствами и потому не может быть выражено.

Моно изба  
Кутибиру самуси  
Аки-но кадзэ

Называю вещи —  
Холодеют губы  
На ветру осеннем  
[75, с. 280, № 492]

Хайку написано как призыв к молчанию. Обычные слова оказываются в дзэн грубым, несовершенным средством коммуникации, они не в состоянии раскрыть переживание однобытия с абсолютным. Истина, выстраданная в душе, не может быть адекватно высказана и передана другому. Опыт сатори, сокровенный, недели-

мый и цельный, отвергает дискурсивно-логическое изложение, обращение к каким бы то ни было знаковым формам. В этом аспекте он солидарен с даоской традицией, которая налагает табу на попытки обозначить дао.

В одном из писем дзэнский наставник Тайхуэй размышлял: «Древний мудрец говорит, что дао само по себе не требует особого дисциплинирования, только не позволяйте ему быть оскверненным. Я бы сказал: говорить о сознании или о природе — осквернение; говорить о непостижимом или таинственном — осквернение; практиковать самоуглубление — осквернение; направлять свое внимание на это, думать об этом — осквернение; писать об этом на бумаге или рисовать кистью — особое осквернение» [127, с. 105]. Знаковость не только выражения, но и самого мышления, как подразумевается в данном случае, вызывает отторжение от предмета мысли или эмоции, поэтому говорить, думать, писать или рисовать есть отрицание исходного — осквернение, искажение его. Полнота небытия неместима в рамки вербальной или иной знаковой структуры.

Дзэнский нигилизм привел, например, к тому, что наставники периода Сун (960—1279) в Китае сжигали сутры. Коммуникация на уровне текста сделалась бесполезной. Считалось, что никакие проповеди и священные писания не откроют человеку истины, если слепа его душа. Просветленное сознание переходило к нетекстовому общению, которое достигалось с помощью различных способов пробуждения интуитивного видения. Известна история с дзэнским мастером Токусаном (790—865), толкователем «Алмазной сутры», — учения, которое так же, как и дзэн, отрицает прописные истины, знания, изложенные на бумаге, все то, что лежит на поверхности. Достигнув озарения, Токусан собрал свои комментарии к «Алмазной сутре», которые чрезвычайно ценил, и предал их огню, так как пришел к выводу, что все писания бессмысленны: «Как ни велики наши познания в сложном учении, они подобны волоску, лежащему на обширной сфере; как ни важен наш опыт в земных делах, он подобен капле воды, падающей в бездонную пропасть» [127, с. 98].

Переориентация сознания осуществляется не через ученые книги и в обстоятельствах весьма заурядных — как это случилось с Токусаном. Однажды он сидел около своего дома, стараясь прозреть тайну дзэн. Мастер

Рютан, который был наставником Токусана, спросил ученика: «Почему ты не войдешь в дом?» Токусан ответил: «Там, слишком темно». Рютан зажег свечу и передал ее Токусану, но, когда тот уже готов был взять свечу, Рютан задул огонь. В этот момент сознание Токусана озарилось, он достиг просветленности [127, с. 92].

В дзэн символические действия и поступки говорят больше, чем слова, отсюда их гипертрофированная экспрессивность, доходящая порой до эксцентрики. Они становятся средством обучения и широко применяются наставниками. Например, когда ученик спросил мастера, в чем состоит природа Будды, тот ответил: «Принеси мне чистую чашку». Когда монах принес чашку, мастер сказал: «А теперь положи ее туда, откуда взял». Он хотел показать, что вопрос монаха должен возвратиться к своему началу, вернуться на свое место — в душу спрашивающего, ибо там обитает духовное знание [130, с. 15]. За подобными эксцентрическими действиями обнаруживается латентный смысл.

В иных случаях красноречивым посредником между мастером и воспитанником оказывается палка. Токусан наставлял монахов: «Когда ты говоришь "да", ты получаешь тридцать ударов моей палкой; когда ты говоришь "нет", ты точно так же получаешь тридцать ударов моей палкой» [127, с. 237]. Таким способом наставник стремился освободить ученика от привычных представлений, очистить его сознание от всех форм дихотомии. Идея недualности, которой проникнут дзэн, актуализируется в действиях и словах мастера, внушается неожиданностью и необычностью его поступков.

Дзэн постулирует прямое проникновение в сущность бытия. Можно быть безграмотным дровосеком, вроде шестого патриарха Эно, но знать истину дзэн. Он умер, так и не научившись читать и писать. Согласно Эно, «обыкновенный человек есть Будда, желание и страсть есть озарение. Одна глупая мысль делает человека заурядным, другая — мысль озарения, и человек — Будда» [114, с. 252]. Так, даже невежественные люди, внезапно открыв истину, могут стать мудрыми. Здесь снимаются крайности, и человек предстает естественным, в целостности противоположного — от заурядности до озаренности.

Однако ощущение истины невозможно передать другому. Нельзя об этом сказать и самому себе. Выразить

себя, объяснить — значит разрушить собственный внутренний мир. Лаоцзы говорил: «Имя, которым можно именовать, не является подлинным именем» [114, с. 75]. Дать имя явлению — значит заставить его отрицать самое себя. Интуитивно обретенная истина остается безымянной и бессловесной. Согласно дзэн, слова — это ложный путь мысли, они препятствуют непосредственному проникновению в сущность явлений и загромождают сознание человека. Интеллектуальное мудрствование уводит от истины, которую невозможно свести к каким-либо конвенциональным символам. Всякое средство ее репрезентации приводит к ограничению, что уже истинной являться не будет. Безмолвие истиннее слов.

Высшая правда не выражима словами, и в то же время слова применяются для ее выражения. Учению необходимо обращение к языку как средству человеческого общения, но дзэн преобразует его в метаязык. Используя слово, он наделяет его помимо общепринятого своим дзэнским содержанием — универсальной значимостью. Шестой патриарх Эно в последнем наставлении монахам говорил: «Если кто-нибудь спрашивает тебя, ожидая "да" в ответ, отвечай "нет", и наоборот. Если тебя спрашивают об обыкновенном человеке, отвечай так, как если бы тебя спросили о святом, и наоборот» [114, с. 179]. Язык дзэн парадоксален, непредсказуем, слова в дзэн наполняются значением всеобщности, и привычное понимание слова стирается.

Один из парадоксов, например, заключен в стихотворении Басё:

Кумо нани то  
Нэ-о нани то нау  
Аки-но кадзэ

Паук каким голосом  
И что поет?  
Осенний ветер  
[75, с. 60, № 45]

Это стихотворение напоминает известный коан (всеобщая идея), принадлежащий Хакуину: «Все знают, что такое хлопок двух ладоней, но что такое хлопок одной ладони?» Нарочито абсурдный вопрос не требует ответа, он направлен лишь на то, чтобы пробудить интуицию, вывести сознание из рутинных представлений и включить его в сферу целостного мировосприятия. По мысли мастеров дзэн, коан должен разрушать так называемое детерминированное сознание [126, с. 167]. Он проводит идею нераздвоенности существования, присутствующую дзэнской экзистенции.

В дзэн отвергаются бацальные взгляды, прописные истины, обыденные суждения, все то, что признано должным, определено правилами и установлениями — регламентировано социумом. Дзэн оказывается вне норм, он не ставит себе границ и направлен на подрыв стереотипов мышления. Здесь абсурдность возводится в принцип нормальности и провозглашается путем к высвобождению исконной природы человека, раскрепощению его сознания.

Духовный опыт сатори приводит к постижению пустотности мира, иллюзорности феноменальной действительности, и тогда момент отрицания становится подавляющим. «Все вещи воспринимаются как существующие и несуществующие одновременно, — пишет Т.П. Григорьева, — все вещи пребывают в пути, в процессе перехода из Бытия в Небытие, и отсюда взгляд на несубстанциональность мира, несуществование вещей. Вещь нереальна, не существует в том смысле, что каждый свой миг приближается она к исчезновению, к распадению на составляющие ее элементы, но вечны законы ее изменений» [17, с. 138]. Однако проясненное сознание видит и суть отдельных предметов, в совокупности нерасчленимую, тождественную высшему началу. Это понимание «истинной таковости» явлений возвращает вещам их смысл, и тогда отрицание становится единственным средством утверждения. Когда Дзёсю спросили, есть ли тело Будды в собаке, он ответил «нет». Однако это следует воспринимать как утверждение [127, с. 254].

Мастера дзэн, отвечая на вопросы учеников, говорили об употреблении слов следующее:

«Вопрос: Всякий раз, когда обращаются к словам, пропадает чистота. В чем правда высшего порядка?»

Ответ: Всякий раз, когда обращаются к словам, пропадает чистота.

Вопрос: Где один, единственный путь к бытию как таковому?

Ответ: Почему ты утруждаешь себя спрашивать об этом?

Вопрос: Прекрасные слова и удивительные значения содержат суть наставлений. Вы можете указать мне прямой путь?

Ответ: Счастливого пути.



Вопрос: Когда мы обращаемся к словам, мы неизбежно попадаем в ловушки. Мастер, скажите мне, как можно этого избежать?

Ответ: Приходи ко мне, когда избавишься от всех измерительных инструментов» [127, с. 254].

В этих мондо — диалогах, — дзэнские мастера подчеркивают несостоятельность языка, его неполноту, ограниченность. Об истине не спрашивают, суетные разговоры о ней способны лишь эту истину осквернить; наставник ничему не может научить ученика, он в состоянии только пожелать ему счастливого пути; истина в словах не нуждается, ее путь — путь молчания. Слова, в которых человек пытается выразить свое представление об истине, эту истину искажают [127, с. 254]. «Если рыба движется, вода становится мутной; если птица летит, она теряет оперение» — гласит одно из дзэнских изречений [114, с. 146].

Мондо — метод вопросов и ответов — один из специфических приемов раскрытия дзэн-сознания наряду с системой коанов. Обычно это беседа между наставником и учеником, в которой ответ мастера отмечен лапидарностью и энигматичностью и тем самым выявляет абсурдность и неуместность всех вопросов.

«Вопрос: Разве это не реальность?

Ответ: Да, но жаль, что говорят так» [114, с. 79].

Дзэн конкретен, прям в своих высказываниях. Он непосредственно обращается к предмету и в то же время пытается увидеть сущность высшего бытия, стоящего за этим предметом, через нечто ощущаемого. Дзэн желает выявить истину, но слово оказывается несовершенным средством ее выражения. Оно может только подсказать, намекнуть, коммуникативная функция слова ослабевает, она уступает место интуитивному чувству.

Тиру янаги

Арудзи мо варэ мо

Канэ-о кикю

Опадают листья ивы,

И хозяин и я

Ударты колокола слышим

[114, с. 78]

В необъятной тишине сплетаются звуки колокола и шорох падающих листьев, а между ними — безмолвная беседа двух сердец. «Есть предел слов, но нет границы чувств и вместимости сердца», — говорил Н.К.Рерих (цит. по [3, с. 110]).

С положениями доктрины молчания смыкается высказывание Басё о том, что поэт, достигший «состояния

хайку», т.е. духовной просветленности, может уже не писать стихотворение. Главное для художника — прозреть истину, пережить ее как преображенное сознание. Вот почему Басё говорил: «Стихотворение, снятое со стола, — уже ненужная бумага» [58, с. 262].<sup>4</sup> Выше, чем самое хайку, расценивается «состояние хайку» — момент поэтической озаренности, в котором поэт обретает чистоту и ясность духа, приобщается тайнам вселенной. Переживание, облеченное в слово, уже не несет полноты содержания, отсюда молчание, рождающее недосказанность, намек и как результат — признание автономности стиха, признание творческой активности не только автора, но и читателя, который должен пережить произведение искусства самостоятельно, мысленно продолжить его. Хайку рассчитано на индивидуальное восприятие благодаря заложенной в нем поэтической недосказанности, которая и вызывает дополнительные эмоции. ♣

Известно, что Басё исправлял стихи своих учеников, а также выдвигал критические замечания по поводу стихов других поэтов. Он отвлекался от эстетического переживания автора и представлял собственное впечатление от содержания стихотворения. Уэда Макото видит в этом обстоятельстве противоречие с первоначальным положением Басё о «состоянии хайку» — состоянии непередаваемом, которое не может быть рассказано, не может быть адекватно прочувствовано кем-либо другим [129, с. 140—144]. Думается, что в данном случае противоречие снимается благодаря автономному характеру поэзии хайкай, вызывающему читательское сотворчество.

Басё исправлял и свои стихи, если они ему казались поверхностными, неглубокими. Его интересовала не внешняя, а внутренняя жизнь явлений, высветленная преображенным сознанием. На побережье Кувана Басё написал стихотворение:

Юки усуси  
Сирау сироки  
Кото иссун

Немного снега.  
Белорыбца — белая  
Всего на один вершок  
[75, с. 81, № 95]

Поэт изобразил то, что действительно видел на побережье — мальков, припорошенных снегом, однако чувствовал неудовлетворенность этим текстом, который не обладал многими прочтениями, и видоизменил его:

Акэбоно я  
Сирауо сироки  
Кото иссун

Утренние сумерки.  
Белорыбица — белая  
Всего на один вершок

Басё назвал причины трансформации текста: «Хайку было начато с пяти слогов "юки усуси" — "немного снега". Это вызывало у меня большое сожаление» [65, с. 115]. Хайку посвящено утренним сумеркам, но снежные ли это были сумерки, во втором варианте не сказано. Облик зимы передан только цветом, белизна заполнила все пространство. Стихотворение показывает действительность не вещей, а сути, ощущаемой за вещами, в каких бы формах эмпирического бытия она ни возникала, поэтому образное наполнение хайку не может быть четко обрисовано.

Есть стихи, которые Басё преобразовывал не один раз, например хайку о полной луне:

Мэйгэцу я  
Дза-ни уцукусики  
Као мо наси

Полная луна!  
Среди нас красивого  
Лица нет  
[75, с. 204, № 345]

Первый вариант звучал так:

Мэйгэцу я  
Тиготати нарабу  
Доо-но эн

Полная луна!  
Выстроились мальчики  
На галерее храма

Возможно, это дети, которые участвовали в религиозном празднестве. Затем поэт сравнил прекрасную луну с обликом поэтессы Оно-но Комати:

Мэйгэцу я  
Уми-ни мукаэба  
Нана Комати

Полная луна!  
К морю склоняется  
Будто семь Комати

Поэтесса была героиней разных пьес театра «Но», и в хайку Басё меняющаяся красота луны напоминает семь ипостасей Комати.

Третий вариант оказался уже близким к завершающему:

Цукими суру  
Дза-ни уцукусики  
Као мо наси

Когда любимеся луной,  
Среди нас красивого  
Лица нет

Ни красота отроков, ни красота Комати — ничто не может сравниться с полной луной. Этот случай показывает, сколько усилий прилагал Басё к созданию иных стихотворений, к тому, чтобы уловить невыразимо пре-

красное. Стихи, которые не рождали дополнительных эмоций, вызывали его возражения. Таково, например, стихотворение Ямамото Какэя (1648—1716):

Цута-но ха я  
Нокорадзу угоку  
Аки-но кадзэ

Листья плюща!  
Все до единого трепещут,  
На осеннем ветру  
[65, с. 20]

Басё заметил: «Хайку не должно говорить обо всем, как сделано в этом стихотворении» [65, с. 20]. В хайку Какэя нет ничего невысказанного, и оно не может пробудить воображение. Другой пример:

Ситабусини  
Цукамивакэба я  
Итодзакура

Лежишь на спине  
И раздвигаешь ветки...  
Плакучай вишня  
[65, с. 21]

Басё удивился, почему это хайку решили включить в антологию. Кёрай объяснил: «Разве это стихотворение не говорит все, что можно сказать о плакучей вишне в полном цвету?» На что Басё возразил: «А разве хорошо говорить все, что можно сказать?» [65, с. 21]. Еще Ваң Вэй (699—759), китайский поэт, наставлял в «Тайнах живописи»: «Верх башни храмовой пусть будет у небес: не следует показывать строений. Как будто есть, как будто нет; то вверх идет, то вниз бежит...» [9, с. 32]. В хайкай ценно то, что чувство, наполняющее стихотворение, выходит за пределы сказанного, не раскрывается до конца.

По словам А. Уоттса, «пустота в поэзии — это окружающее молчание, которое в стихотворении из нескольких строк неизбежно, — молчание сознания, в котором "не думаешь о" стихотворении, но действительно чувствуешь то, что оно вызывает, — все слишком сильно, когда сказано так мало» [131, с. 202]. Он назвал хайкай поэзией «без слов».

Эстетическая посылка, аллюзия стали в хайкай способом выражения художественного видения поэта. Не случайно Басё наставлял: «Прекрасное состоит не в том, чтобы говорить о прекрасном» [90, с. 596]. Оно таится в несказанном — не обозначенном четко образом, незаконченной фразе — ассоциативном подтексте. Культура эстетического намека, зародившись в поэзии средневековья и первоначально обусловленная узостью стихового

пространства, в хайкай была поддержана концепциями дзэн, в частности доктриной молчания. ♣

Следствием доктрины молчания явилась разработка принципа повышенной суггестивности в искусстве в целом. Это, например, нашло отражение в живописи сумиэ. Мастера монохромной живописи сумиэ добились такой техники исполнения, которую можно расценивать почти как «живопись без живописи» или как то, что дзэн иногда называет «игрой на бесструнной люте». В недрах этой школы был выработан принцип ёхакуби (красота чрезмерной белизны) — и картины стали создавать впечатление пустоты, из которой они неожиданно возникают [131, с. 198].

«Дзэнское искусство, — пишет Т. П. Григорьева, — как бы рождается из Пустоты, Небытия, где нет форм, ограничений, где движение становится покоем, но покой таит в себе движение, звук становится тишиной, но тишина таит в себе звук, и потому дзэнское искусство снимает оппозиции, дистанцию пространства и времени, и можно увидеть Полярную звезду в южном небе, и можно увидеть солнце в полночь» [19, с. 253].

В начале XVII в. японские художники создали еще более суггестивный вид сумиэ, который называли хайга — иллюстрации к стихам хайку. В свою очередь, эти своеобразные картины произошли от дзэнга — рисунков, которыми дзэнские монахи сопровождали высказывания из сутр и стихов.

Дзэнские монахи обращались и к стихам. Многие произведения, составившие сборник «Дзэнринкусю», восходят к постулатам дзэн, но большинство этих выразительных стихов «не говорят ничего» — ничего философского или поучительного о жизни [131, с. 201].

Один монах спросил мастера: «Когда речь и молчание недопустимы, как избежать ошибки?» Мастер ответил: «Я всегда вспоминаю Цзянсу в марте — крик куропатки, множество ароматных цветов» [131, с. 201]. Для мастера не существует дихотомии «речь — молчание», он переступил ту черту сознания, за которой стираются все противоположности. Мастер видит чистую сущность бытия, которая конкретизируется им в образах Цзянсу. Его слова, подобно произведениям живописи и поэзии, запечатлели момент жизни, полный высокого смысла.

«Создавать хайку, — говорил Басё, — значит иметь дело с действительностью, пока она находится в воображении» [129, с. 127]. Для Басё предмет хайкай — внут-

ренный мир человека, который перестраивает свое сознание и интуитивно приходит к постижению сути вещей. • Басё заявлял: «Искусство поэзии заключается только в том, чтобы умело говорить ложь» [129, с. 127]. Все выраженное, названное становится ложным. В словах истина пропадает. •

«Один из величайших поэтов поведал нам, что "язык мыслям лжет", и как часто мысль и слово разделены между собой пропастью! — высказывает свои наблюдения над европейской поэзией польский исследователь Я.Парандовский. — Конечно, мы мыслим словами, но то, что в них выражается, — это только поверхность мысли или ее общие контуры. Самое трудное начинается с момента, когда мы пытаемся выразить мысль целиком, до дна» [43, с. 207].

«Ложь» в понимании Басё исходит не только из концепции молчания, но и содержит момент художественного осмысления действительности. «В шуточной манере, — комментирует Уэда Макото высказывания поэта, — он бросает вызов тем, кто считает, что литература должна представлять действительные факты как они есть. Для Басё "ложь" означает несходство с действительно происходящим в каждодневной жизни; это противоположность "факту", а не "правде", "ложь" может быть правдивее, чем "факт"» [129, с. 127].

• В поэзии, где значение придается не слову, а молчанию, утверждается догмат повышенной суггестивности, что обуславливает использование в хайкай минимального количества поэтических средств, но наиболее емких и гибких. Это позволяет художественному миру хайкай преодолевать границы предельно сжатой формы.

### ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ПОЭЗИИ ХАЙКАЙ

Эстетика хайкай сложилась в творчестве поэта Мацуо Басё, однако свидетельства его литературно-критической деятельности крайне ограничены. Он не пытался изложить свое учение, сформулировать его основы. Суждения Басё о поэзии дошли до нашего времени главным образом в записях учеников, которым удалось сбересть некоторые высказывания поэта. В реконструированном виде эстетические принципы поэзии хайкай могут быть представлены системой категорий, восходящих к сатори.

## Представление об эстетическом идеале

Главенствующей категорией в эстетике хайкай выдвигается фуга-но макото — истинность прекрасного. Первоначально понятие «фуга» выступало субститутотом поэзии канси и вака. Затем его относили и к другим видам поэтического творчества. Как писал Хаттори Дохо, «канси, вака, рэнга, хайкай — все это фуга» [65, с. 87]. «Фуга подразумевает не только высокое искусство поэзии, но, применительно к школе Басё, высвечивает внутренний характер красоты хайкай — простоту (фу) и изящество (га) [99, с. 667].»

Прекрасное выявляется как духовное достижение, обретаемое в момент сатори, и, по мысли Басё, присутствует в различных видах искусства, если они свидетельствуют о единении человека с природой. «Поэзия вака Сайгё, поэзия рэнга Соги, живопись Сэсю, чайная церемония Рикю — их искусство одним пронизано. Человек следует природе, становится другом четырех времен года. Все, что он видит, становится прекрасным цветком. Все, о чем он думает, становится прекрасной луной. Если не видишь этого цветка, подобен варвару. Если нет в сердце этого цветка, похож на животное. Отойди от варвара, отстранись от животного, следуй природе, вернись к природе. В начале месяца без богов, когда небо еще переменчиво, я вверил свое беспредельное сердце летящим по ветру листьям:

Табибито то  
Вага на ёбарэн  
Хаусигурэ

Странник, —  
Мое имя произнесет  
Первый осенний дождь»  
[75, с. 311—312]

В суждениях поэта фуга выходит за пределы поэтического искусства и поглощает все виды творческой деятельности, проникнутые восхождением к абсолюту. Фуга идентифицируется с понятием «прекрасное» как эстетической категорией. «

Что касается макото, то в хайкай суть данной концепции переключается отчасти с категорией макото в ранней японской лирике. Это со всей очевидностью вытекает из характеристики предмета поэзии, выдвинутой Хаттори Дохо: «Все, что видишь и слышишь; все, что чувствуешь, есть хокку. И это составляет правду (макото) искусства хайкай» [65, с. 87]. Дохо даже перефрази-

рует высказывание Ки-но Цураюки из предисловия к антологии «Кокинсю»: «...о виденном и слышанном они высказывают то, что чувствуют в сердце» [72, с. 49], в котором зафиксировано первоначальное значение макото.

★ Однако если ранее макото реализовалось лишь как условие правдивого, искреннего показа действительности и человеческих чувств, то в хайкай оно трансформировалось, став идеей земного и космического измерения. Обращаясь к феноменальному (макото) миру, поэт пытается в каждом явлении этого мира постичь его неизъяснимую, внутреннюю сущность (татхата), единую с космическим телом Будды (дхармакая). По словам Ота Мидзухо, «макото — это животворящая идея космоса, которая проходит через настоящее и включает в себе вечное. Макото — это основа, на которой возникают все законы, источник Небесного Пути. Так можно объяснить фуга-но макото Басё и познать законы души хайкай» [87, с. 158]. В макото хайкай синтезировано представление о реальном и нереальном, конкретном и универсальном, преходящем и вечном, иллюзорном и истинном — как нерасчлененной целостности универсума. «

С позиций эстетики макото посюсторонний мир предстает эманацией абсолюта, и потому ценностные категории, соображения отбора, иерархии различий к нему не применимы. В новой литературной модели, созданной хайкай, каждое явление действительности обладает эстетической значимостью и художественным смыслом. Безусловно, идейно-образным ядром хайкай оказывается мир природы, и о стремлении духовно сблизиться с природой Басё говорил: «Мое искусство — хайкай. Есть ли цветы, нет ли цветов, туманна ли луна, ясна ли, несмотря ни на что, я говорю в поэзии о том, что думаю, другого способа писать хайку нет. Я вижу цветы и слышу птиц, и у меня возникают стихотворения, в которых их жизни, их души и все изменения во вселенной» [58, с. 288]:

Хэтотогису  
Оотакэябу-о  
Мору цукиё

Кукушка...  
В баббуковой чаше  
Льется лунная ночь  
[75, с. 218, № 374]

Наряду с природой повседневность человеческой жизни, преломленная в эстетическом сознании поэта,



также вылилась в образы, наполненные скрытым смыслом постижения углубленной сути явлений:

Абура коори  
Томосиби хосоки  
Нэдзамэ кана

Масло замерзло,  
Огонь ослаб —  
Пробуждение  
[113, т. 4, с. 312]

Жизнь природы и жизнь человека существуют в поэзии хайкай как неделимое органическое целое. Вслед за Басё, который призывал просветленного обратить свои помыслы к бренному миру [90, с. 546], его ученик Кагами Сико также говорил о необходимости преодолеть дихотомию двух миров: «Мир фуга и бренный мир. — две разные области, и только истинное чувство способно их соединить. Здесь пролегает грань» [99, с. 667].

Хаусигурэ  
Сару мо комино-о  
Хосигэнари

Первый осенний дождь.  
И обезьянка хочет  
Маленький соломенный плащ  
[75, с. 191, № 320]

Грустное стихотворение Басё о промокшей обезьянке освещено мягким юмором и сочувствием к живому существу. Образ одинокой обезьяны под холодным дождем в прошлом был присущ как китайской поэзии, так и вака, но то, что обезьянка хочет маленький плащ, — такую непредсказуемую ситуацию мог придумать только поэт хайкай.

Выявленные аспекты бытия, к которым обращается Басё, подаются им в свете главной идеи его эстетики фуга-но макото, призывающей творить искусство с позиций созерцания, погружения в предмет, слияния с его внутренней жизнью. Эта идея образует основной параметр поэтической картины мира, созданной в хайкай.

Можно считать, что фуга-но макото выступает категорией эстетического идеала. Она представляет собой обобщенную цель эстетической деятельности — ощущение трансцендентальной сущности бытия как прекрасного. Не случайно Басё говорит: «Следуй природе, вернись к природе», — как о цели творческих устремлений.

Эстетический идеал воплощает в себе определенную концепцию личности, и у Басё это отражено в словах «Все, что он видит, становится прекрасным цветком. Все, о чем он думает, становится прекрасной луной». Постигание скрытой субстанции поэт мыслит как путь

возвышения души — и эстетический идеал осознается в единстве с красотой души — с нравственным законом.

Дзэнская ориентация поэта определила особенности его эстетического идеала как категории иррациональной, видящей истинность искусства в дзэнской истине — в восхождении к инобытию.

Фуга-но макото в качестве категории эстетического идеала объединяет эстетическую деятельность и эстетические знания. Ею связываются в единую систему другие эстетические принципы, выдвинутые Басё. В фуга-но макото раскрывается их общность, специфика и роль. В свою очередь, эти положения уточняют содержание и проявления фуга-но макото.

В категории фуга-но макото обнаруживаются два аспекта. Первый связан с высшим духовным достижением, он характеризуется буддийской направленностью и эстетическими ценностями, которых придерживались еще средневековые японские поэты, второй — обращен к так называемому бренному миру [128, с. 148]. В соответствии с этим выделяются и два ряда эстетических категорий: фуэки, саби, сиори, хосоми — с одной стороны, и рюко, каруми — с другой.

### Вечное и преходящее

♦ Фуга-но макото, являясь основополагающей концепцией в учении Басё, раскрывает сущность поэзии хайкай как гармонии, рождающейся в единстве противоположных начал и выражающейся в идее фуэки-рюко (неизменное-изменчивое). \* «В сущности своей, — пишет Ота Мидзухо, — это понятия противоположные, но в фуга-но макото их противоположность исчезает. Фуэки есть макото, и рюко есть макото» [87, с. 150]. Единство неизменного и изменчивого на основе фуга-но макото подтверждает и мнение Мияниси Кадзуми: †«Согласно Басё, фуга — это "следуй природе, вернись к природе". Природа в движении есть рюко — преходящее; в субстанции, сущности есть фуэки — вечное» [77, с. 268] †

Басё писал в 1680 г. о процессе обновления поэзии: «Японская поэзия развивалась от века к веку, и хайкай год от года меняется, от месяца к месяцу обновляется» [75, с. 406]. Внутрилитературный процесс он соотнес с закономерностью изменений, которые совершаются в природе. На возникновение фуэки-рюко повлияли дзэн-

ские убеждения Басё, он вывел эту идею из собственного осмысления природы, вечной и в то же время изменчивой. И поэзия, по его мнению, должна меняться, как сменяют друг друга четыре времени года: «Перемены Неба и Земли — вот зерно поэзии» [65, с. 103]. Ота Мидзухо считает, однако, что поэт мог унаследовать подобные взгляды и от своего наставника Ито Танъана — конфуцианца. Другим источником фуэки-рюко называется учение Лаоцзы [87, с. 157]. Процесс формирования фуэки-рюко в эстетике хайкай оказывается достаточно сложным.

«Кёрайсё» («Записки Кёрая», 1704) свидетельствуют, что идея неизменного-изменчивого возникла у Басё во время его путешествия на север в 1689 г. В пути было сложено стихотворение:

Мудзанъана	Как горестно!
Кабуто-но сита-но	Кузнечик —
Киригирису	Под этим шлемом
	[75, с. 181, № 302]

Мукаи Кёрай придавал большое значение первой строке стихотворения, олицетворяющей, на его взгляд, неизменное [65, с. 64]. В восклицании поэта он услышал непреодолимую скорбь: ведь шлем этот, вероятно, принадлежал славному воину, а теперь, брошенный в траве, оказался пристанищем для кузнечиков.

Проследившая историю хайкай по ряду поэтических собраний, Кёрай заключил, что именно в замене одних эстетических идей другими проявляется то, что Басё именовал временным, преходящим. Далее Кёрай отмечал, что есть стихи, которые не следуют такому порядку вещей, и тогда возникает «тысячелетняя вечность», т.е. Кёрай воспринимал рюко как то, что подвержено влиянию изменяющихся вкусов, а фуэки — как то, что может выдержать испытания временем. В его интерпретации фуэки-рюко становится категорией оценки произведения с точки зрения его жизнеспособности, эстетической ценности для будущего [65, с. 61—62].

В «Кёрайсё» стихотворение-фуэки характеризуется как произведение, в котором нет ничего, связанного с конкретным временем, оно может преодолеть как прошлое, так и настоящее и остаться вечно живым. Для Кёрая такие сочинения представляли особую значимость и выделялись им как высшее достижение поэзии хайкай:

## Сокан

Цуки-ни гара-о  
Саситароба  
Утива кана

На луне  
Вышить узор —  
Прекрасный всер!

## Тэйсицу

Корэ ва корэ ва  
То бакари хана-но  
Ёсинояма

«Смотрите, смотрите!» —  
Только и скажешь  
О вишнях Ёсино

## Басё

Аки-но кадзэ  
Исэ-но хакабара  
Нао сугоси

Осенний ветер.  
И кладбище в Исэ  
Так мрачно  
[65, с. 62]

О стихотворении «преходящем» Кёрай отзывался как о временно модном, как бывают модными одежда или утварь:

Мусуёони  
Нацу-но косики-но  
Ацуса кана

Пáрит.  
Летней жаровни  
Жар!

[65, с. 62]

Для Кёрая различие между неизменным и изменчивым состоит в отсутствии преходящего характера вещей или в наличии его. В объяснениях поэта нет мысли о том, что и рюко рождается из стремления постичь сокровенную суть бытия. Рассматривая неизменное и изменчивое, он противопоставляет их друг другу, высоко ставя первое.

Однако позиция Кёрая в этом вопросе не была последовательной. Полемизируя с Морикава Кёрику (1656—1715) об идее фуэки-рюко, он, например, настаивал на том, что старое рюко не имеет ценности, а современное — имеет [57, с. 120—121]. В письме к Эномото Кикаку (1661—1707) он упоминал об общей основе, связующей фуэки и рюко, — о фуга-но макото, однако недооценивал этого единства и представлял эти два положения отдельно [58, с. 281], что говорит о некоторой ограниченности его понимания категории «неизменного-изменчивого».

У Хаттори Дохо также отдельное представление о фуэки и рюко, однако он не отдает предпочтения ни одному из них, а воспринимает и рюко как непреходящую ценность искусства. Дохо, который вслед за Басё

придавал большое значение обновлению хайкай, писал: «Новизна — это цветы хайкай. Старое похоже на засохшую рощу, в которой нет цветов. Аромат новизны — это то, к чему постоянно стремился покойный учитель. Приятно, что есть люди, которые понимают эту сторону его учения, и я, и они полны одним желанием. Ведь если не следовать велению времени, в стихах не будет новизны. Новизна — это то, к чему нужно идти постоянно, она возникает из нашего естественного движения вперед» [65, с. 103].

В представлении Дохо, рюко — это символ «истинных перемен». Так через изменчивое находит свою реализацию неизменное. Рюко не менее ценно, чем фуэки, поскольку в рюко также раскрывается обобщенно неизменная, истинная сущность бытия, но в меняющихся формах. «Поэтому нельзя сказать, что стихотворение-фуэки хорошее, а стихотворение-рюко плохое, — пишет Ота Мидзухо. — Неправильно, примитивно считать, что стихотворение-фуэки не содержит рюко, а стихотворение-рюко ориентируется только на сегодняшний день. Душа вещей следует изменениям природы, она должна обновляться каждый день, поэтому стихотворение включает эту изменчивость — рюко. По словам Басё, для того чтобы стихотворение обладало такой изменчивостью, необходимо стремиться к истинности (макото). Изменчивость — вот общий девиз хайкай Басё» [87, с. 158].

Кто знает истину, не останавливается на достигнутом, для него непреложным законом становится поиск новизны. «Слепо не подражайте древним, — внушал поэт ученикам. — Как сменяются времена года, так обновляется все» [65, с. 100]. Для него истинный дух поэзии хайкай — движение: «Хайкай даже мгновение не должен стоять на месте» [58, с. 277].

Ученик Басё по имени Найто Дзёсо (1662—1704) доказал, что неизменное и изменчивое присутствуют в хайку одновременно. Хотя Кёрай, Дохо и даже Басё, приводя примеры стихов, различают фуэки и рюко, однако по сути своей оба понятия не противопоставляются одно другому, а гармонизируются как две стороны одного явления.

Оо-оо то  
Иэдо татаку я  
Юки-но кадо

«Да-да», —  
Хоть и отвечаю, стучат  
Заснеженные ворота  
[65, с. 38]

Дзёсо высказал мнение о том, что это стихотворение Кёрая «принадлежит вечности и содержит настоящее» [65, с. 38]. Первые две строки хайку показывают житейскую ситуацию, которая сама по себе, может быть, и не имеет особого значения, но в сочетании с последней строкой, концентрирующей чувство зимнего одиночества и заброшенности, приобретает углубленный смысл. В хайку исчезает различие между фуэки и рюко, их взаимопроникновение демонстрируется переходом одной в другую благодаря оригинальному содержанию стихотворения. Иными словами, «фуэки заключено внутри перемен, происходящих с вещами» [87, с. 156].

Сидзукаса я  
Ива-ни симиури  
Сэми-но коэ

Тишина...  
Сквозь скалы просачивается  
Цикады звон

[75, с. 169, № 280]

В стихотворении Басё плачущий голос цикады позволяет острее ощутить чистоту вечной, вневременной тишины в горном храме. Присутствие неизменного (тишина) и изменчивого (цикада) позволяет поэту вместить в трехстишие всю необъятность мира: мгновение жизни и глубину веков. •

Ученики Басё, обращаясь к фуэки-рюко, употребляли выражение «сугата фуэки нари» — «облик неизменный» [65, с. 103], т.е. они совмещали данную категорию с изобразительными и выразительными свойствами поэзии хайкай. Кроме того, Кёрай считал, что в стихотворении «неизменном» следует говорить об оплакивании усопшего, о подношении подарка, а в стихотворении «изменчивом» звучат простонародные мотивы [58, с. 285]. Так категория фуэки-рюко соотносилась с тематическим содержанием поэзии.

Фуэки имеет непосредственное отношение к традициям в искусстве, а рюко — к преобразованию традиций, новаторским исканиям. Осуществляется синтез старого и нового. Преобладание нового обозначается термином «рюко».

Идея фуэки-рюко обусловила эволюцию эстетических воззрений Мацуо Басё, выразившуюся в понятиях саби и каруми. Можно заключить, что саби-фуэки, с одной стороны, и каруми-рюко — с другой, обозначили жанровые различия в поэзии хайкай.

## Эволюция категории прекрасного

Эстетика хайкай сложилась как учение о прекрасном, в котором одно из главных мест занимают понятия саби (одиночество) и каруми (легкость).

В хайкай саби предстает результат многовекового развития японской эстетической мысли, а также следствием влияния доктрин дзэн-буддизма. Саби — это углубленное одиночество, приносящее просветление и покой и вместе с тем предусматривающее общение с этим бренным миром, открытие его внутренней красоты. Саби наполняет не только простота, но и изысканность, не только печаль, но и радость, вытекающая из убежденности поэта в конечной целесообразности бытия и доверительного отношения к миру. Поскольку дзэн настаивает на деполаризации явлений, постольку и в саби стирается противоположность его ингредиентов и достигается гармония.

Саби формирует как общую атмосферу стиха, так и его содержание. Оно теснейшим образом связано с принципом суггестивности — ёдзё и с характером средств художественной выразительности. Саби предполагает такой стиль произведения, которому свойственны изящество и утонченность, грациозность и очарование. Басё говорил: «В стихах прежде всего должно быть изящество, одна ведущая мелодия. Тогда вещь прекрасна» [65, с. 104].

Хару кадзэ-ни  
Кокасуна хина-но  
Каго-но мурэ

Смотрите, чтобы вас не опрокинул  
Весенний ветер,  
Девочки с куклами

[58, с. 242]

«Ига создал изящную картину, очень милую», — так прокомментировал Басё это стихотворение [58, с. 242]. В период Гэнроку (1688—1704) существовал обычай в день праздника девочек отправлять кукол в подарок родственникам. Роль посыльных исполняли нарядно одетые девочки. Басё увидел, что девочки, о которых говорится в стихотворении, полны утонченной прелести. Впоследствии мерой красоты стала детскость, непосредственность восприятия, которой обладает только ребенок. Безыскусность творчества, легкость, простота воспринимались как синонимы прекрасного.

Басё не употреблял в своих стихах слова «саби» (пятина, налет старины). Значения слов «сабиси» («одинокий»), «саби-сигэни» («одинок»), «сабисиса» («одиночество»), которые у него встречаются, не тождественны сути эстетического понятия. Термин «саби» этимологически можно отнести к «сабисиса», но это не простое сокращение от «сабисиса», хотя возникло, основываясь на нем. Слова, соотносимые с «саби», встречаются еще в «Манъёсю», находим их и в более поздней поэзии вака — например у Фудзивара Мототоси:

Кэса мирэба	Утром взглянул:
Санагара симо-о	Инеем
Итадакитэ	Схваченные
Окина сабиюку	Поблекли
Сиракику-но хана	Белые хризантемы
	[103, с. 92]

В этом стихотворении «окина сабиюку» означает «становиться старым». Поздней осенью человека охватывают печаль и одиночество при взгляде на увядшие хризантемы, покрытые инеем. Однако сущность красоты саби проявляется не в конкретном слове, а в общей поэтической атмосфере произведения, в его эстетической направленности. Как писал Дзякурэн-хоси (XIII вв.):

Сабисиса ва	Одиночество...
Соно иро то симо	Чувство это невыразимо!
Накарикэри	Вечнозеленые деревья
Маки тацу яма-но	Стоят на горе
Аки-но юугурэ	В осенних сумерках
	[94, № 361]

Саби — это прежде всего красота, извлекаемая путем углубленного созерцания, погружения в мир природы как результат медитативного опыта.

### Провожая Ясуя

Миоури-но	Вслед
Усиро я сабиси	Гляжу одиноко.
Аки-но кадзэ	Осенний ветер
	[75, с. 147, № 236]

Одиночество, испытанное Басё при прощании с другом, сливается в стихотворении с универсальным одиночеством — уходом человека от бренного мира. «Усиро» («вслед») может быть воспринято как «потусторонний мир», что создает в хайку два контекста. Поэт выражает



свою религиозную концепцию суггестивно и при этом использует «сабиси» как одно из средств, способных намекнуть на состояние его души. В первом контексте («провожаю Ясуя») «сабиси» осмысливается в прямом, конкретном значении, во втором контексте («ухожу от мира») обретает смысл высокого одиночества, погруженности в созерцание [75, с. 147].

Саби означает тосковать о покое, размышлять о природе, любить изысканную простоту и радоваться всему этому. Здесь смысл саби смыкается с понятием ваби.

Концепция саби восходит к средневековой японской эстетике и в целом может быть рассмотрена как трансформация югэн. Однако, как уже говорилось, в югэн выделяется широкий комплекс эстетических представлений — с какими же из них связано саби?

В первую очередь следует назвать учение Фудзивара Сюдзэя, в котором обнаружено понятие сугата-саби, т.е. саби, проявляющееся в облике художественного произведения. Сюдзэй употреблял этот термин в поэтической критике, имея в виду стиль танка. По свидетельству Хисамацу Сэньити, «сугата-саби — красота сложная, включающая красоту возвышенную (такэтакаки), красоту печального очарования (аварэ) и красоту обворожительную (эн); вместе с кокоро-хососи (утонченность души) она является источником саби и хососи у Басё» [103, с. 92].

Далее, Синкэй выдвинул понятие «хиэ-саби» — холодной одинокости, что привнесло и в хайкай элемент караби — увядания, пустынности. В эстетике югэн новый смысл обрела суггестивная поэтика, в которой утвердилось значение невыразимого. Синкэй, например, был убежден, что «в искусстве поэзии главной целью является достижение поэтической формы сокровенного (югэн), наделенной сверхчувством (ёдзё). Сокровенное присутствует там, где есть недосказанность и необъяснимость» [90, с. 88]. Эти положения получили развитие у Басё в представлении о прекрасном.<sup>3</sup>

Воплощению эстетики саби в художественном творчестве отдал свой талант средневековый поэт Сайгё, чьи достижения высоко ценил Басё. Достаточно сказать, что памяти этого поэта он посвятил лирический дневник путешествий «Оку-но хосомити» («По тропинкам Севера»). Начинания Сайгё отразились и в поэзии хайкай.

Фуюгомори  
Мата ёрисован  
Коно хасира

• Зимнее уединение...  
Снова к этому столбу  
Прислонюсь  
[75, с. 152, № 246]

Стихотворение проникнуто настроением саби, источает покой, тишину, умиротворение. Басё вернулся в свою хижину, где его охватывает тысяча чувств и воспоминаний. Хайку ассоциируется с главой «Гэндзи моногатари» под названием «Макибасира», в которой Макибасира грустит о родном доме. Перекликается оно и со стихотворением Бо Цзюйи «Одинокий приют»: «В одиночестве своем снова к этому столбу прислонюсь...» [75, с. 152]. Отрешенностью от суетного и вместе с тем теплым человеческим чувством привязанности к родным стенам наполнены эти строки. Так в саби сочетается любовь к символам вечного и внимание к преходящим моментам жизни. ♪

Для А. Уоттса суть саби — это «одиночество в смысле буддийской беспристрастности, отрешенности, рассматривающей все вещи происходящими непосредственно, в удивительной спонтанности. Отсюда рождается чувство глубокого покоя» [131, с. 205].

Кинбёбу-ни  
Мацу-но фуруби я  
Фуюгомори

На золотой ширме  
Старость сосен.  
Зимнее уединение  
[59, с. 219, № 768]

В хайкú преодолеваются границы времени, которое становится вневременностью, и саби проявляется как фуэки — вечное, неизменное, субстанциональное [77, с. 268; 62, с. 60].

♠ Кобаяси Томоаки считает, что на становление эстетики саби огромное воздействие оказала идея брэнности — мудзё [69, с. 202]. Подтверждение этому не однажды встречается в сочинениях Мацуо Басё. Мудзё — основная категория его мироощущения, в свое время отмеченная Хаттори Дохо: «Мысль о брэнности (мудзё) наполняла душу покойного учителя» [69, с. 203]. В дневнике «Ои-но кобуми» («Записки в дорожной корзине») она звучит в печальных воспоминаниях о старине: «После одной картины далеких битв в моем сердце всплыла другая: Нии-но Амагими несет на руках малолетнего императора, императрица-мать запуталась в своих одеждах — и все они бегут к лодке, спасаясь от преследования врага. За ними бегут придворные дамы,

прислуга и бросают в лодку императорские вещи, а также бива, кото и другие музыкальные инструменты, завернутые в одеяла. Императорские кушанья рассыпаются и становятся кормом для рыб, оброненные дамские шкатулки остаются лежать на песке и в траве. Наверное, поэтому даже сейчас, спустя тысячу лет, белые волны бьются об этот горестный берег с такой печалью» [75, с. 329—330].

« Концепция мудзё вызывает отношение к этому миру как неистинному (майя), полному изменчивости, превратностей судьбы и быстротечному. Две идеи — фуэки (вечное) и мудзё (бренное) — своеобразно ассимилированы эстетикой саби:

### Ночь в бухте Акаси

Такоцубо я  
Хаканаки юмэ-о  
Нацу-но цуки

Ловушка для осьминога...  
Сон призрачный  
Под летнею луной

[75, с. 270, № 472]

Поэт, глядя на летнюю луну (вечное), думает об эфемерности человеческой жизни, но эту мысль подает иносказательно и в стиле хайкай — обращается к будничному явлению (бренное): рыбаки ловят осьминогов. «

Само слово «такоцубо» не относится к высокому поэтическому стилю, но Басё вводит его в такой контекст (сон, луна), где оно наполняется новым содержанием, становится образом, вызывающим чувство печали, грусти и одиночества. Ловушку для осьминога опускают в море днем и вытаскивают на рассвете, в нее осьминог заползает на ночлег, и его вылавливают спящим.

Особый колорит хайку придает название бухты Акаси, которая описана в памятниках японской литературы. Оно пробуждает воспоминания о прошлом и усиливает мысль о быстротечности жизни. В дневнике «Оино кобуми» вслед за приведенным стихотворением Басё пишет: «Наступает осень... И, говорят, особенно хороша эта бухта осенью. Здесь, как нигде, ощущается одиночество и печаль» [75, с. 328].

Стихотворение вызывает широкие ассоциации, поскольку все явления рассматриваются универсально и подводят к размышлению о смысле бытия. «Семьдесят лет человеческой жизни, говорят, редкость, — пишет Басё в "Хэйкан-но сэцу" ("Записки в уединении", 1693), — ее расцвет — каких-нибудь двадцать лет.

Приход первой старости подобен сну одной ночи» [75, с. 546]. Настолько брэнна человеческая жизнь.

Эволюция категории прекрасного в эстетике хайкай осуществляется как преобразование саби. По наблюдению Ота Мидзухо, саби Басё менялось от года к году, от сборника к сборнику. В первой поэтической антологии Басё и его учеников «Фую-но хи» («Зимний день», 1687) проявило себя «красочное саби» (ханаяканару саби). Здесь явственно проступило воздействие идей Сьундзэя и Тэйка, их развитие в поэзии хайкай [87, с. 187].

### Какэй

Симоцуки я	Заиндевелая луна...
Коо-но цукуцуку	Журавлей вереница
Нарабитэ	Тянется

### Басё

Фую-но асахи-но	Солнце зимним утром
Аварэ нарикэри	Так печально

[59, с. 337]

Это двустигшие Басё дало название сборнику, который ознаменовал становление стиля «сёфу» — «подлинного».

### Басё

Микадзуки-но	Трехдневный месяц
Хигаси ва кураку	На востоке — в темноте
Канэ-но коэ	Удары колокола

### Ясуй

Сёоко касукани	Над осенним озером чуть слышно
Кото каэсу моно	Кто-то играет на кото

[59, с. 324]

Удары колокола, которые разносятся в осеннем небе, звучат торжественно, словно гимн природе. На хайку Басё стихотворение Окада Ясуя (1658—1743) откликается далеким эхом. Сочинения «Фую-но хи» многокрасочны, палитра их изысканна, а порой и причудлива.

В антологии «Хару-но хи» («Весенний день», 1686) появляется стихотворение Басё «Старый пруд», провозгласившее рождение эстетики саби как красоты покоя и отрешенности от суетного бытия:

Фуруикэ я  
Кавадзу тобикому  
Мидзу-но ото

Старый пруд,  
Лягушка прыгает —  
Воды всплеск  
[75, с. 102, № 142]

Примечательно, что поэт выделяет это стихотворение в качестве символа поэзии хайкай и в связи с ним пишет: «Вчерашнее стихотворение — это сегодняшнее предсмертное стихотворение. Сегодняшнее стихотворение будет завтрашним предсмертным стихотворением. Стихи, что я написал за всю свою жизнь, каждое из них — это предсмертное стихотворение... В этом хайку я выразил себя, и все остальные по духу ему подобны» [87, с. 202].

В хайку заложено представление о непреходящем, истинном: «Старый пруд» лежит на берегу вечности, которая обладает вневременным временем. Кроме того, это «старость», которая «не стареет» [95, с. 170]. В нем также присутствует мысль о мгновенности, краткости бытия — тишина рождает звук. «Некоторые неправильно думают, — считает Д.Т.Судзуки, — что стихотворение написано только о тишине. Оно обращено к: в наш многообразный мир и имеет ценность и значение постольку, поскольку, достигая космического бытия, говорит и о вещах, находящихся внизу» [95, с. 172]. В супрарелятивном аспекте вечность и ее миг оказываются тождественными.

Антология «Арано» («Пустошь», 1688) продемонстрировала саби так называемого жизнерадостного стиля (намэяканару тэй) [87, с. 188].

### Эцудзин. Ночь в Фукагава

Кариганэ мо  
Сидзукани кикэба  
Карабидзу я

Хоть бы крик гусей  
Услышать вдалеке —  
Не тосковал бы

### Басё

Сакэ сиинарау  
Коногоро-но цуки

Хорошо сакэ выпить  
При свете такой луны  
[59, с. 348]

Стихотворение Эцудзина прозвучало как приветствие хозяину травяной хижины, который пребывает в Фукагава в уединении и грусти. Ответ Басё с радушием обращен к гостю, в нем печаль скрадывается улыбкой. Как подчеркивает Ота Мидзухо, саби Басё надделено

чувством радости. У него это основной внутренний мотив саби. Образно говоря, он сумел преодолеть вершину, именуемую «семь чувств» (доброта, гнев, печаль и т.д.). Японский исследователь считает, что у Басё радость — это душа сущего как она есть [87, с. 184].

Присутствие «жизнерадостного саби» обнаруживается и в стихах антологии «Хисаго» («Тыква-горлянка», 1690), однако в них уже ощутимо желание поэта обновить стиль, придать ему «легкость»:

### Басё. Любование цветами вишни

Ко-но мото-ни  
Сиру мо намасу мо  
Сакура кана

Под деревом  
И суп и рыба.  
Сакура!

### Тинсэки

Ниси хи нодокани  
Ёки тэнки нари

К западу склоняется солнце  
В ясный тихий день

[59, с. 360]

Стихотворение Басё написано в Уэно провинции Ига, на родине поэта, в 1690 г. Признано, что в это время особое внимание он уделял разработке принципа каруми [57, с. 130]. По свидетельству его ученика Морикава Кёрику, уже со времени «Арано» у Басё отчетливо проявилась мысль о каруми [99, с. 128]. Однако воплотить эту идею в поэзии хайкай он смог значительно позднее — после выхода в свет антологии «Сарумино» («Соломенный плащ обезьяны», 1691). Это собрание расценивается как вершина развития эстетики саби в поэзии хайкай, как выражение «истинного саби», в котором утвердилась гармония истины и красоты.

### Кёрай

Тоби-но ха мо  
Каицукуроиу  
Хацусигурэ

Вот и крылья коршуна  
Пригладил  
Первый дождь осенний

### Басё

Хитофуки кадзэ-но  
Коноха сидзумару

Ветра порыв  
Затих в листе деревьев

### Бонтё

Момохики-но  
Аса-кара нуруру  
Кава коэтэ

Штаны  
Замочил с утра,  
Реку переходя

## Фумикуни

Тануки-о одосу  
Синохари-но юми

Барсука вспугнул  
Из бамбука лук

### Басё

Маирадо-ни  
Цута хайкакару  
Ёи-но цуки

На порог  
Вползает плющ.  
Вечерняя луна  
[59, с. 372—373]

Вместе с мотивами углубленной созерцательности в антологии «Сарумино» усиливаются и мотивы каруми. Направленность каруми состоит в том, чтобы обнаружить красоту в обыденных вещах, вечное — в преходящем, истинное — в иллюзорном, бренном. Цель творчества — постичь суть явлений. По мысли Басё, «в пустоте нужно видеть повседневное, в повседневном стараться узнать пустоту» [69, с. 207]. Путь к каруми оказывается затрудненным.

Новые идеи поэта встретили недоумение его современников. Как пишет Мукаи Кёрай, двое-трое, рассмеявшись, сказали: «Да это пустяк». По их мнению, это даже трудно назвать поэзией [58, с. 258]. Речь идет о стихотворении Сядо:

Хару-но хи я  
Гомоку-не уэ-но  
Оя судзумэ

День весны!  
На мусорной куче  
Старый воробей  
[58, с. 258]

«А мастер мне так сказал, — продолжает Кёрай: "То, как отнеслись к этому хайку, показывает, что критики еще не пришли к тому, чтобы понимать подобное стихотворение"» [58, с. 258].

Настаивая на каруми, Басё расширял область поэтического, вносил в хайкай все многообразие жизни. По его мнению, поэзию нужно было избавить от тяжести, громоздкости, придать ей легкость и простоту. Свои идеи он образно выразил в беседе с Кёраем: «Нынешние хайку пишут так, словно делают роспись на лакированном изделии. Они сработаны добротной и красиво, но в конце концов и это надоедает. Мои ученики должны создавать хайку так, как раскрашивают изделия из павлонии, — просто». На это Кёрай заметил: «Раскрашивать изделия из павлонии — значит показывать большее мастерство и искусство» [58, с. 259].

В стихах антологии «Сумидавара» («Мешок с углем», 1694) провозглашается «саби легкости» (каруми-но саби). Данному принципу следует и антология «Дзокусарумино» («Соломенный плащ обезьяны». Продолжение, 1698). Отличительной чертой саби становится красота обыденного — каждодневного бытия человека. Как важный элемент саби вбирает окаси — забавное. Эти характеристики саби получают особое признание в каруми.

Простота, безыскусность, к которым призывал Басё, не исключали возвышенности и торжественности, напротив, в простые, примитивные образы жизни он хотел внести ощущение высокой поэзии и красоты.

### Басё

Фуриури-но  
Ган аварэ нари  
Эбисукоо

Как печально —  
У торговца дикий гусь  
В праздник Эбису

### Яба

Футтэ ва ясүми  
Сигурэ сурү ноки

То идет, то перестанет  
Осенний дождь над крышами

[59, с. 435]

Вид дикого гуся, принесенного на продажу, вызывает чувство печали, а радостное, праздничное окружение только усиливает ее. Хайку запечатлело жанровую сценку и в полной мере воплотило дух каруми. Этот настрой проявился и в замене изысканного слова «кари» (дикий гусь) на просторечное «ган».

Вместе с тем в хайку исподволь внушается мысль о бренности всего сущего — человека и природы. Вторая строфа развивает этот мотив, она имплицитно известное стихотворение Соги:

Ё-ни фуру мо  
Сарани сигурэ-но  
Ядори кана

Хоть и живем на свете,  
Но это всего лишь пристанище  
От осеннего мелкого дождя!

[59, с. 435]

Каруми — закономерный итог трансформации эстетики саби. Об этом свидетельствуют и следующие хайку Басё из антологии «Сумидавара»:

Асяги-но  
Доро-ни сидаруру  
Сиои кана

Зеленая ива  
Свисает в грязь —  
Отлив!

[175, с. 250, № 439]



Морикава Кёрику в работе «Хайкай мондо» («Диалоги о хайкай», 1698) выделяет это стихотворение как эталон подлинного стиля Басё и называет его вечным [75, с. 251]. Другой ученик поэта — Сидо Яба (1663—1740) считает, что облик зеленой ивы удачно сочетается с картиной отлива. В письме к Кёрику он разъясняет, что образ зеленой ивы часто встречался в поэзии прошлого так же, как и выражение «свисать в грязь», но Басё свел их воедино и создал замечательное произведение [75, с. 251].

Кангику я  
Конука-но какару  
Усу-но хата

Замерзшие хризантемы.  
Рисовые отруби упали  
Рядом со ступкой  
[75, с. 243, № 427]

Замерзшие хризантемы — традиционный поэтический образ зимы. В хайку он противопоставлен прозаическому описанию деталей крестьянского быта — отрубей, ступки, и эта контрастность усиливает очарование увядших цветов.

Выступая за обновление поэзии на основе каруми, Басё писал и стихи умозрительного свойства, несущие эзотерический смысл, но выведенный «легко» — простыми языковыми средствами. По наблюдению Морита Рана, в хайкай Басё последних лет жизни присутствуют стихотворения, проникнутые духом каруми, — живые, бодрые в своей основе, и умозрительные стихотворения [78, с. 38]. Известен спор между Мияги Бонтё и Мукаи Кёраем, учениками поэта, по поводу стихотворений из антологии «Сарумино»:

Яму кари-но  
Ёсаму-ни отитэ  
Табинэ кана

Больной гусь  
В холод ночи падает.  
Ночлег в пути!  
[75, с. 207, № 350]

Ама-но я ва  
Козби-ни мадзиру  
Итодо кана

В хижине рыбака  
Среди креветок замешался  
Сверчок!  
[75, с. 207, № 351]

Бонтё утверждал, что хайку «Больной гусь» не несет тематической новизны и следует традициям канси и вака. Это проявляется и в умозрительном характере стихотворения. Гораздо выше он оценивал хайку «Креветки» за свежесть и необычность изображаемого. Кёрай, напротив, настаивал на том, что проявление высокого

духовного мира человека в стихотворении «Больной гусь» составляет достижение поэзии Басё [65, с. 17—18].

В этом споре, по-видимому, более критически настроен Бонтё. Хайку «Больной гусь» действительно ближе к традициям средневековой поэзии, в то время как хайку «Креветки» не вызывает подобных ассоциаций, оно прозаично по содержанию, и его художественные средства скромны. Эти две линии в хайкай школы Басё, вероятно, и могут быть определены понятием «саби—каруми», где каруми — итог эволюции категории прекрасного. Выявленные тенденции объединились в стихотворении Басё:

Аки фукаки  
Тонари ва нани-о  
Суру хито дзо

Глубокой осенью.  
Сосед мой...  
Чем же он занят?  
[75, с. 268, № 470]

**Лейтмотив** стихотворения — чувство беспредельного одиночества. Оно угадывается в образе глубокой осени, который пробуждает в воображении читателя картины увядающей природы и навеивает печаль. Затем Басё обращается мыслями к соседу за стеной, к его повседневным заботам. Так в хайку сливаются воедино мир природы и мир людей, раскрывается глубина одиночества, пережитого поэтом, когда он больной лежал в чужом тихом доме. По определению Ота Мидзухо, «мы видим мир пустоты. Басё здесь окончательно сливается с Небом. Или, наоборот, его буддийские воззрения сливаются с действительностью, проникают в нее» [87, с. 209]. В этом хайку Басё приходит к максимальной лапидарности и простоте языка, что создает бездну пространства в стихотворении, привлекая читателя к сотворчеству, вызывая эмоциональный всплеск в его душе. Возвышенную красоту поэт находит в каждом мгновении жизни, и этим вызвана эволюция его представлений о прекрасном.

### Эстетика сострадания

Ф.М.Достоевский полагал, что «сострадание есть главнейший и, может быть, единственный закон бытия всего человечества» [22, с. 233]. В эстетике сострадания обнаруживает себя гуманистический пафос поэзии хайкай, и проявляется это в следовании двум принципам — сиори (гибкость) и хосоми (хрупкость).

Термин «сиори» имеет двойное употребление, он применяется как к эстетике содержания (сострадание), так и к эстетике формы (гибкость). В последнем случае он предполагает пути создания суггестивности (ёдзё) в поэзии хайкай. В аспекте содержания сиори является модификацией понятия «аварэ» (печаль) и представляет суггестивное выражение глубокой любви к человеку и природе [106, с. 553—554]. Это наблюдение заставляет обратиться к воззрениям хэйанской эпохи с ее культом чувствительной души, требующим чуткого восприятия окружающего, сочувствия и жалости, человечности и сострадания. Хосоми также генерировано традициями ранней японской литературы, оно говорит об утонченности души, способности к эстетическому переживанию и эмоциональному отклику. Названные характеристики включаются в эстетику печального очарования вещей (моно-но аварэ), наиболее полно и многогранно проявившуюся в романе «Гэндзи моногатари».

По определению Кёрая, сиори — это невыраженное чувство сострадания и жалости [58, с. 241]. Но сочувствие к другому может возникнуть, только когда проникаешься жизнью другого — существа, предмета, явления. Эта дзэнская идея однобытия, одночувствования воплощается в принципе хосоми. Так эстетика хайкай следует заповедям дзэн, а жить, согласно дзэн, — значит «относиться к миру и к себе с признательностью и благоговением» [133, с. 12].

Омосируэтэ  
Ягатэ канасики  
Убунэ кана

Привлекательное зрелище  
И уже печальное —  
Ловля рыбы с корморанами  
[75, с. 143, № 230]

В обыденном занятии рыбаков Басё увидел красочное зрелище, ведь ловля происходит ночью при огнях. Однако радость сменяется печалью, внушенной мыслью о бренности всего сущего — человеческих деяний и самой жизни. Хайку исполнено сочувствия к живым существам и сострадания к человеку. Д.Т.Судзуки писал: «Наша жизнь является полной, когда она погружена в природу и становится единой с ней» [127, с. 255]. Не только природа, но и повседневность волнует поэта, обращает его помыслы к тайнам бытия. Басё видит назначение хайкай в том, чтобы отвечать всем вещам и явлениям [87, с. 200].

Понятию «хосоми» в значении «хрупкость» противостоит принцип футоми (плотность), доносящий пред-

ставление о величественности, мужественности. Ота Мидзухо прослеживает здесь традицию, идущую от учения Фудзивара Тэйка о футоми-хосоми [87, с. 193]. Упоминание о футоми встречаем и у Синкэя, последователя Тэйка: «Обычно поэты в стихах, спотыкающихся от насыщенности (футоми), заботятся только об украшениях и изощренности, а стихи сокровенные (югэн) по стилю и языку оставляют в стороне» [90, с. 87—88].

Принципу футоми следовали главным образом поэты школы Итами, стихи которых уподобляли бамбуку в провинции Сага, толстому и крепкому. У Басё также встречаются хайку, выражающие силу, мощь природы, огромность вселенной.

Мадзу таному  
Сии-но ки мо ари  
Нацу кодаги

Вот моя надежда —  
Дуб есть  
В летней роще  
[75, с. 200, № 335]

Этим стихотворением завершаются записки поэта о своем брэнном пристанище. Дуб крепок, и листва его густа, он вселяет уверенность в одинокое сердце вечного странника. Традиционный для японской поэзии образ дуба служит символом надежной опоры и приюта, преодоления невзгод скитальческой жизни.

Фукитобасу  
Иси ва Асама-но  
Новаки кана

Сдувает камни  
Горы Асама  
Осенний ветер!  
[113, т. 3, с. 422]

Иносиси мо  
Томо-ни фукаруру  
Новаки кана

И диких кабанов  
Уносит  
Осенний ветер!  
[75, с. 203, № 343]

И камни, и кабанов сметает грозная стихия ветра в изображенной картине осенней бури.

Хосоми ассоциируется с принципом караби, который также принадлежал эстетике вака. «Караби» часто выступает в значении «заморский», но японский исследователь Комия Тоётака предлагает видеть в нем и значение «увядший» [58, с. 250].

### Кикаку

Карабитару  
Санъи-но ниоо я  
Фую кодаги

Замерзшие  
«Стражи врат» —  
Зимняя роща

Кариланэ мо  
Сидзукани кикэба  
Карабидзу я

Хоть бы крик гусей  
Услышать в тишине —  
Не тосковал бы!

[58, с. 250]

Из этих примеров следует, что понятия «караби», «хиэ» (холодность) и «ясэ» (хрупкость) близки по значению.

Об утонченности говорил в своих работах Фудзивара Сюдзэй и пользовался термином «тонкость души» (когоро хососи) при характеристике танка, особо выделяя, что тонкость образа танка должна соединяться с его глубиной, с «глубиной души» (когоро фукаси) [57, с. 287].

Басё продолжил эту изящную линию искусства, которой следовали Сюдзэй и Сайгё. Он признал связь их стиля с хосоми хайкай, при этом высоко оценивал стихотворение Сюдзэя об осени в Фукакуса: «Сюдзэй и Сайгё создавали прекрасные пустяки, которые разбрасывали как бы шутя, но в них было много печали. Император Готоба тоже писал, что в стихах обоих есть истинное чувство, которому сопутствует печаль. Разве не так? Вот и возьмите их прекрасные стихи за основу, не утратьте этой изящной (хосоки) линии искусства. "Не подражайте старым мастерам, но следуйте тому, чему следовали древние", — так начертал великий учитель Нандзан. О поэзии хайкай можно сказать то же самое» [75, с. 542].

Соотнесенность хосоми с эстетикой вака отмечал Морикава Кёрику, ученик Басё: «...не забывайте об утонченности сокровенного (югэн-но хосоми)» [99, с. 706]. Современный исследователь Ота Мидзухо определил хосоми как изящество печальной красоты [87, с. 193]. Хосоми восходит к той особой элегантности чувств, которая звучит в стихах Ки-но Цураюки:

Ито-ни ёру  
Моно наранакун-ни  
Вакарэмити-но  
Кокоробосоку мо  
Омоюору кана

Хоть на нить  
И не похожа  
Эта дорога расставанья,  
Но она так же узка —  
Сжимает мое сердце!

[72, № 415]

Принцип хосоми требует от поэта чуткого понимания той жизни, о которой он пишет, острого видения внутренней сути явлений и воплощает углубленное со-

зерцание. В нем реализуется дзэнская идея тождества сущностей.

Хосоми говорит об изяществе чувств, но в то же время оно не предполагает их слабости. Иными словами, в хайкай преодолевается противоположность хосоми и футоми. По мысли Басё, «если писать, как Цураюки, появляется хрупкость; если писать, как Дэнкё-хоси, появляется прочность. В единстве они составляют истинное бытие всех законов» [87, с. 195].

С хосоми связано обращение к красоте скромных, неприметных вещей и явлений и совершенствование такой черты в изобразительности хайкай, как детальность зарисовок.

Кёрай так разъяснял смысл сиори и хосоми: «Сиори нет в стихотворении с чувством жалости и сострадания (аварэ). Хосоми нет в стихотворении с чувством слабости. Сиори заключено в способе выражения (сугата). Хосоми — в идее стиха (куи). Для наглядности приведу пример:

#### Роцу

Тори домо мо  
Нэиттэ иру ка  
Ёто-но уми

А птицы  
Тоже спят?  
Озеро Ёто

Учитель утверждал, что в этом стихотворении присутствует хосоми. Еще пример:

#### Кёрику

Оодаго мо  
Коцубу-ни нарину  
Аки-но кадзэ

И десять колобков  
Стали как зернышки.  
Осенний ветер.

Учитель утверждал, что в этом стихотворении присутствует сиори. Одним словом, саби.., сиори, хосоми трудно передать словом или кистью. О них можно говорить, лишь беря в качестве примеров стихи, на которые указывал учитель» [90, с. 513—514].

В этом суждении акцентируется суггестивный смысл принципов художественной организации поэзии хайкай. Чувства одиночества, печали и сострадания не могут быть названы прямо и откровенно, им сопутствует атмосфера недосказанности, благодаря которой возникает некая вариация значений. Причем Басё, руководствуясь мыслью о спонтанности творчества, полагал, что нет необходимости целенаправленно следовать избранным пра-

видам: «В стихотворений поэта, который стремится выразить прекрасное, нет прекрасного. Прекрасное заключается не в том, чтобы говорить о прекрасном. В стихотворении нет сиори, потому что поэт стремился создать сиори, вот оно и не получилось» [90, с. 596].

Иноти футацу-но  
Нака-ни икитару  
Сакура кана

Наши две судьбы —  
А между ними жизнь  
Вишневых цветов!  
[75, с. 92, № 118]

После двадцатилетней разлуки встречает поэт своего ученика Хаттори Дохо, однако нахлынувшие чувства не находят ясного обозначения, потому что в хайку нет личностной ориентации. Личное чувство становится всеобщим, универсальным, и человеческая печаль преобразуется в печаль природы.

По наблюдению Ота Мидзухо, в хайкай Басё присутствует идея «мусинсётяку», т.е. не приверженности одному явлению или предмету, а выхода в безграничный мир космоса [87, с. 199].

Хара нака я  
Моно-ни мо цукадзу  
Наку хибари

Середина поля!  
Беззаботно  
Жаворонок поет  
[75, с. 109, № 158]

Хайку сопоставляют с танка Сайгё, в которой также проводится мысль об отрешенности от страстей и желаний:

Хибари тацу  
Арано-ни оуру  
Химэбри-но  
Нани-ни цуку томо  
Наки кокуро кана

Жаворонок  
Застыл над полем,  
Где растут лилии  
С бесстрастной  
Душой!

[75, с. 109]

Как лилии, так и жаворонок служат образом свободной, очищенной от суетных привязанностей души. Такой универсальный смысл поэзии хайкай достигается «гибкими» (сиори) средствами поэтики, за которыми скрыто чувство. Возникает обращение к вселенной, и космическая глубина входит в искусство.

#### СОБРАНИЕ «СУМИДАВАРА»

Шестая антология школы Сёфу была составлена Басё совместно с поэтом Сида Яба и стала первым произведе-

нием, которое воплотило эстетику каруми — эстетику простоты и безыскусности:

Мон симэтэ  
Даматтэ нэтару  
Омосираса

Ворота запер,  
Молча лежу —  
Приятно  
[59, с. 421]

По словам Басё, весь сборник «Сумидавара» выражен в строке «Ворота запер», проникнутой чувством необыкновенной легкости и непринужденности [65, с. 133].

Принцип каруми открыл новую страницу в истории японского искусства и литературы. Он принадлежал не только поэзии хайкай, с ним, например, были связаны преобразования в каллиграфии и икэбана.

«Только новое, вчерашнее мне уже надоело, искать новизну сегодня — вот путь хайкай», — провозглашал Басё, выдвигая требование каруми [57, с. 143]. Красота естественного, простодушного, наивного стала еще одним достижением поэзии хайкай.

Легкость в выражении поэтического чувства обусловливается непреднамеренностью творчества, которую Басё сравнивал с детской непосредственностью. «В год своей смерти, — вспоминает Кёрай, — Басё остановился в Овари на пути в Канто. Его ученик, наслышанный о новом стиле, поинтересовался, что это такое. Тогда Басё ответил: "Обрати внимание на то, что делает ребенок"» [57, с. 131].

С особым пристрастием Басё относился к начинающим поэтам, полагая, что их манера письма еще не утратила естественности и спонтанности: «Если на поэтическом турнире есть новички, то нам, маститым поэтам, нет необходимости сочинять вторую строфу. Пусть у новичка строфа получится внешне не связанной с первой, однако она хорошо будет к ней подходить» [58, с. 265—266]. В этой кажущейся бессвязности поэт искал пути к обновлению стихосложения и открытию особых законов сочетаемости строф. В соответствии с каруми он развивал принципы суггестивной связи, которая устанавливается благодаря внутренней соотнесенности звеньев стихотворной цепи: «Внешне строфы должны совершенно отстоять друг от друга. Просто в них сию минуту не должно быть никакой совместимости» [58, с. 266]. Басё ощущал безграничные возможности поэзии, утвер-



ждая, что поэты еще не развязали мешка с хайкай [65, с. 101].

Преобразовать стиль хайкай, избавиться от сложной формы, которая постепенно становилась заумной, сделалось его задачей. «Стиль, о котором я теперь мечтаю, — говорил Басё, — похож на мелкую реку с песчаным дном. Нужно стремиться к тому, чтобы форма стихотворения и его содержание были легки» [58, с. 263]. Он настаивал на необходимости писать простым, обычным языком — только тогда можно будет сказать: «Появилась непосредственность» [58, с. 264].

Один из путей преодоления сложившихся норм поэтической практики Басё видел в отказе от литературных и исторических реминисценций. Он считал, что обращение к древности, к прошлой истории не сделает стихотворение совершенным [58, с. 264—265]. Басё и его ученики отвергли перегруженность хайкай традиционными образами и темами, которые стали мешать поэтам свободно показывать повседневную жизнь странников, крестьян и торговцев, которой они сами жили. Изображение не только природы, но и каждодневного бытия простого человека потребовало от художников иного подхода к творчеству. Прекрасное открывалось в каждом мгновении жизни, в обыденных делах и заботах и переживалось как самоценное, неповторимое. Следуя этой заповеди, Басё наставлял своего ученика Кагами Сико: «Совсем необязательно быть поэтом, сочинителем хайкай. Однако если человек не ищет гармонии в обычной жизни и не понимает обычных чувств, его следует назвать самой непоэтической личностью» [128, с. 165].

«Сумидавара» представляет собрание рэнку в форме касэн (36 строф). Название «касэн» (поэтический гений) вызвано ассоциациями с тридцатью шестью бессмертными поэтами VIII—XII вв. (сандзю роккасэн). Касэн состоит из четырех частей по шесть, двенадцать, двенадцать и шесть строф. Примечательным оказался состав авторов «Сумидавара». По выражению Андо Цугуо, «это были до мозга костей торговцы, не выпускавшие из рук сче́ты. Они отличались от обитателей знатных кварталов Киото, написавших "Зимний день", тем, что были приказчиками в меняльной лавке Этигоя в Эдо» [55, с. 397]. Откроем касэн «Умэгака» («Аромат сливы») из собрания «Сумидавара», авторами которой были Мацуо Басё и Сидо Яба [59, с. 414—424].

## Басё

Мумэ-га ка-ңи  
Нотто хи-но дэру  
Ямадзи кана

В благоуханье сливовых цветов —  
Ба! — восходит солнце  
Над горной тропой

В пути ранним утром поэт наслаждается ароматом цветущей сливы, и вдруг горная тропа, погруженная в сумерки, озаряется восходящим солнцем. Выражение «мумэ-га ка» — «аромат сливы» означает наступление весны. Сиюминутность, неожиданность впечатления и при этом полноту охвативших человека чувств выразил Басё в хайку. Ощущение внезапно пришедшей весны передано словом «нотто» — «ба», «вдруг». «Нотто» — просторечное слово. Употребляя его, поэт выявляет красоту обычных слов, поскольку «одно из назначений хайкай — смягчать просторечия» [65, с. 143]. Простонародное слово, использованное в хайку, перестаёт быть грубым или неприличным. Ученики Басё предлагали вместо «нотто» другие выражения: «китто» («непременно», «наверняка») или «сутто» («быстро», «мгновенно»). Однако, по мысли Эномото Кикаку, именно «нотто» верно доносит ощущение неожиданности и выступает основным в первой строфе [59, с. 414].

## Яба

Токородокорб-ни  
Кидзи-но накитацу

То там, то здесь  
Раздается фазана крик

Вторая строфа продолжает начатую Басё тему весны, но в ином ключе. Глагол «тацу» показывает, что фазан кричит звонко, и в то же время соотносится с «нотто»: крик фазана прозвучал внезапно.

## Яба

Ябусин-о  
Хару-но тэсуки-ни  
Торицуитэ

Строительству дома  
Весенний досуг  
Отвожу

В хайку тематика меняется, и от описаний природы поэт переходит к житейским заботам. Он показывает крестьянина, который ранней весной, пока не пришла пора посадки риса и разведения тутового шелкопряда, строит дом. Ранняя весна — время, когда во множестве появляются фазаны и повсюду разносятся их громкие крики.

## Басё

Ками-но таёри-ни  
Агару комэ-но нэ

Вести из Камигата...  
Поднимутся цены на рис

Персонаж этой строфы, видимо, занимается торговлей рисом! Он в радостном настроении приступил к постройке дома, и тут до него дошли слухи, что поднимутся цены на рис. Ключевое выражение в двустишии — «комэ-но нэ» («цены на рис»), которое вносит в атмосферу благополучия некоторое ощущение беспокойства и тревоги.

## Басё

Ёи-но ути  
Барабара то ээси  
Цуки-но кумо

В сумерках  
Дождь отшелестел.  
Луна за облаками

Цены на рис поднимутся из-за ненастья в районе Камигата. Торговец на забывает о проблемах дня, даже созерцая прекрасную осеннюю луну. Хайку имеет вариант:

Аки мохая  
Барацуку амэ-ни  
Цуки-но нари

Осень уже,  
За редким дождем  
Виднеется луна  
[59, с. 415]

В пятой строфе по традиции присутствует образ луны.

## Яба

Ябугоси ханасу  
Аки-но сабисики

В зарослях беседуют  
Осенью печальной

Стихотворение развивает тему осени, рисует картину любования луной. Чувство беспокойства и тревоги стихает, сменяется переживанием красоты лунной ночи.

## Яба

Окасира-э  
Кику мораваруру  
Мэйваку са

От родителей  
Хризантема пожалована.  
Излишняя забота

Строфа передает содержание беседы, образ которой наметился в предыдущем двустишии. Тема осени продолжена упоминанием о хризантемах и об обычае, согласно которому родители, имеющие дочь на выданье, преподносят хризантему человеку, который может счи-

таться женихом и найти счастье в их доме. Однако герой стихотворения не доволен подношением.

### Басё

Мусумэ-о катау  
Хито-ни авасэну

Девушку молодым людям  
Не показывают

Молодого повесу сменяет умудренный жизнью пожилой человек, рассказывающий о достоинствах девушки, которую берегут родители. С давних пор ведется дискуссия о том, принадлежит ли это стихотворение любовной лирике, поскольку в касэн тема любви выдвигается как важный элемент сюжета и Басё едва ли мог ее избежать [59, с. 416]. Стихотворение содержит намек на предвестие любви, на ее ожидание. Любовное чувство присутствует потаенно.

### Яба

Нарагаёи  
Онадзицуранару  
Хосомотодэ

В Нара торгует,  
К тому же имеет  
Небольшой капитал

К девушке сватается торговец, который ведет дела в Нара, и родители, вероятно, возлагают надежды на этот брак.

### Басё

Котоси ва амэ-но  
Фурану рокугайу

В этом году не пролилось  
Дождей в шестую луну

Речь о засушливом, жарком лете вносит мотив беспокойства в поэтическое повествование, мысль о возможном неблагоприятии и материальных затруднениях.

### Яба

Адзукэтару  
Мисо тори-ни яру  
Мукаигаси

За оставленным мисо  
Отправился  
На другой берег

Поскольку в жару возникает потребность в соленом, крестьянин направляется к родственникам, чтобы взять у них заранее приготовленное мисо. Густая соленая масса перебродивших соевых бобов использовалась как приправа и утоляла жажду.

### Басё

Хита то иидасу  
О-фукуро-но кото

Горячо говорили  
О тебе, мамаша

Продолжая тему, начатую в трехстишии, Басё говорит об умершей матери. Близкие полны воспоминаний о покойной, о том, как она была незаменима в доме. Употребляя просторечное «о-фукуро» («мамаша»), поэт отмечает родственные связи между персонажами повествования и намекает на соотнесенность стихотворения с предыдущей строфой.

### Яба

Ёмосугара  
Ама-но дзибёо-о  
Оазкэру

Ночь напролет  
С застарелым недугом монахини  
Бился

Лекарь ухаживает за больной монахиней, у которой среди ночи начались приступы застарелой болезни. Воспоминания об умершей матери помогают ему выразить сочувствие больной женщине, утешить ее.

### Басё

Конняку бакари  
Нокору мэйгэцу

Кроме конняку  
Осталась полная луна

Драматическую ситуацию предыдущей строфы Басё переводит в комическую сценку. Недомогание монахини, видимо, вызвано кушаньем конняку, которое подавали по случаю любования полной осенней луной. На остатки пиршества взирает прекрасная луна, и нотка печали вкрадывается в стихотворение.

### Яба

Хацукари-ни  
Норикакэ ситадзи  
Сиитэ миру

На дикого гуся бы сесть,  
Попону  
Постелить

Осенью дикие гуси летят с севера на юг, и герой стихотворения, тоскуя о доме, хочет, чтобы дикий гусь унес его в родные края.

### Басё

Цую-о аитэ-ни  
Иаи хитонуки

Противника на росе  
В фехтовании превзошел

Традиционный образ росы используется как атрибут трех времен года — весны, лета, осени. У Басё роса обозначает осень по ассоциации с предшествующими строфами, где символами осени также избираются конвенциональные образы — «мэйгэцу» («полная луна»), «хацу-

кари» («дикий гусь»). «Сумидавара» не чужда высокая лексика, но используется она в контексте бытовых ситуаций. Строфа скрывает аллюзию на хайку Ито Синтоку, (1634—1698):

### Басё

Иаинуки  
Арарэ-но тама я  
Мидасуран

Неужели фехтовальщик  
Жемчуг града  
Разбросал?

[59, с. 418]

### Яба

Тёсюю-но  
Даурарито ёутэ  
Хана-но кагэ

Горожане  
Один за другим опьянели —  
Под сенью цветов

От картины любования осенней полной луной повествование в рэнку переключается на описание ханами — любования цветами вишни, которое также подается в комическом свете. Поединок (фехтование мечами) трансформируется в зрелище, показанное бродячими актерами во время весеннего праздника.

### Басё

Мон-дэ осаруру  
Мибу-но нэмбуцу

У ворот теснятся —  
Моление в храме Мибу

По воле автора горожане оказываются жителями старой столицы Киото, где каждую весну в храме Мибу с 14-го по 24-е число третьего месяца проводится буддийский праздник. Восемнадцатая строфа завершает вторую часть касэн, которая использует разговорные формы речи при описании житейских обстоятельств.

### Басё

Коти кадзэ-ни  
Коз-но икирэ-о  
Фукимаваси

Весенний ветер  
Запах навоза  
Разносит

Весенняя тема реализуется поэтом в несколько необычной зарисовке пейзажа. Панурговские проявления жизни Басё вводит в поэзию и осмысляет как неотъемлемую часть бытия. В этом заключается одно из качеств каруми как эстетической позиции. Прелесть весеннего дня переживается остро и весело, показывается под неожиданным углом зрения.

## Яба

Тада иру мама-ни  
Каина вадурау

Хоть без трудов прожил,  
А руки ломит

Весенний ветер вызывает ломоту в суставах, и бодрые мотивы предыдущей строфы сменяются хмурым настроением. Сибарит жалуется на свои недуги.

## Басё

Эдо-но сау  
Мукаи-но тайсю  
Ноборарэтэ

Дела в Эдо  
Заставили хозяина-соседа  
В столицу возвратиться

Отдых был недолгим. Повседневные заботы вынудили торговца забыть о своих недомоганиях и обратиться к делам.

## Яба

Коти-ни мо ирэдо  
Караусу-о касу

Хоть и здесь необходима,  
Но ступку одолжил

Ступку пришлось отдать соседу, а тот уехал в столицу. В этой строфе, как и в двух предшествующих, отсутствует символика времен года, хотя первоначально она определена темой весны. В следующей строфе сезонная тематика входит в повествование в связи с ритуалом зимнего празднества.

## Басё

Хообоо-ни  
Дзююя-но ути-но  
Канэ-но ото

Повсюду  
Десятой ночи  
Удары в гонг

Ступка была необходима, чтобы приготовить кушанья для праздника Десятой ночи, который отмечается в храмах секты Дзёдо с 5-го по 14-е число десятого месяца и сопровождается торжественными службами. У Морикава Кёрику также есть стихотворение, посвященное этим празднествам:

Симокёо-но  
Хатэ-но хатэ-мадэ  
Дзююя кана

Ах, Десятая ночь,  
Ты и в укромных уголках  
Квартала Симокё!

[59, с. 421]

Звуки праздника доносятся и до тихого, отдаленного района столицы. Это хайку создает дополнительный контекст для стихотворения Басё, в котором запечатлена атмосфера древнего города.

## Яба

Кири-но ки такаку  
Цуки саюру нари

Высоко над павлонией  
Застыла луна!

Оголенными ветками высоко в небо поднимается павлония, и над ней сияет чистый холодный диск луны. Двустипшие возвращает цепи рэнку лирическое, созерцательное настроение.

## Басё

Мон симэтэ  
Даматтэ нэтару  
Омосироса

Ворота запер.  
Молча лежу —  
Приятно

Картина шумного города вытесняется описанием уединенной жизни. В тишине человек искусства посвящает себя размышлениям.

## Яба

Хираута канэ-дэ  
Омотэгаэ сурү

Деньги подобрал  
И обновил циновку

Яба неожиданно и совершенно в духе хайкай развивает тему, предложенную в трехстишии Басё, низводит ее на бытовой уровень. Обыватель, довольный случайной находкой, отдыхает на обновленной циновке.

## Басё

Хацу ума-ни  
Нёобо-но сяко  
Фуримаутэ

В день лошади  
Родственников жены  
Угощаю

В день лошади, в начале второго месяца по лунному календарю, в Японии проводится синтоистский праздник бога Инари — покровителя урожая риса. В эпоху Эдо он праздновался как в домах знати, так и среди городского люда. Бедный горожанин на-найденные деньги устраивает угощение для родственников в честь бога Инари.

## Яба

Мата коно хару мо  
Суману роонин

И этой весной  
Не обрел хозяина ронин

Яба рассказывает о бедном горожанине, который нашел деньги, но стал ронином. Он не утрачивает надежды вернуться на службу к хозяину.



## Басё

Хооин-но  
Тоодзи-о окуру  
Ханадзакари

Монаха  
На источники проходили —  
В пору цветения вишни

Басё предлагает другое освещение темы. Человеку, потерпевшему жизненную неудачу (бедному ронину), он противопоставляет того, кто лучится благополучием и довольством (высокопоставленного монаха).

## Яба

Наватэ-о оритэ  
Аомуги-но дэки

Спускаясь дорогой меж полей,  
Вижу зеленые побеги урожая

Монах, отправившийся на источники, рассказывает о дорожных впечатлениях. В них звучит чувство радости — ведь год ожидается урожайным. Строфа завершает вариации на тему весны и заканчивает третью часть касэн. Примечательно, что в этом разделе все трехстишия написаны Басё.

## Яба

Доно из мэ  
Хигэси-но ката-ни  
Мадо-о акэ

В каждом доме  
На восток  
Окна открывай

Путник видит, что в деревне во всех домах окна выходят на восток. Слово «хигэси» — «восток» вызывает представление о весеннем теплом ветре, который приносит с полей аромат злаков.

## Басё

Уо-ни куиаку  
Хама-но дзосуй

Рыбой объедаюсь —  
Дзосуй на берегу

Дзосуй — вареный рис с овощами, которым проголодавшегося странника угощают в рыбацкой деревне. Избранный персонаж — пилигрим — отмечает события своего странствия и вносит в тематику рэнку разнообразие сюжетов. Воспроизведение быта, нравов и обычаев уступает место изящным пейзажным зарисовкам, передаче утонченных переживаний от общения с природой.

## Яба

Тидори наку  
Ития-ития-ни  
Самуу нари

Тидори плачут.  
От ночи к ночи  
Становится холодной

Строфа написана в традиционной манере. Упоминание о птицах тидори, которые издавна известны в японской поэзии как символ печали, одиночества и наступающих зимних холодов, позволяет привести стихотворение Ки-но Цураюки, созвучное настроениям, выраженным в данной строфе:

Омоиканэ	Непрестанно
Имогари юкэба	Думаешь о возлюбленной...
Фую-но ё-но	А зимней ночью
Кавакадзэ самуми	Плачут тидори
Тидори наку нари	И ветер с реки становится холодной

[59, с. 423]

Мотивы любовной тоски, которыми проникнуто стихотворение Ки-но Цураюки, отсутствуют в строфе Ябы; но могут внушать дополнительные ассоциации. Если первоначально образ тидори был характерен для лирики любви и природы, то в дальнейшем он утвердился и как образ созерцательной поэзии танка и рэнга, откуда перешел в хайкай.

#### Басё

Мисин-но така-но	Неплатеж большой,
Хатэну сангёо	Не кончены расчеты

Крестьянами не выплачен земельный налог рисом. Год кончается, но бедственное положение крестьян не позволяет им погасить долг.

#### Яба

Тонари-э мо	Даже соседям не сказал,
Сирасэдзу ёмэ-о	Когда невесту
Цурэтэ китэ	В дом привел

Бедный крестьянин не может совершить положенный свадебный обряд, поскольку налог еще не выплачен. Он приводит жену в дом тайком от соседей.

#### Басё

Бёбу-но кагэ-ни	В тени ширмы виден
Миюру касибон	Поднос с печеньем

Молодоженов в крестьянском доме встречает скромная трапеза. Угощение ограничивается чаем с печеньем. На такой грустной ноте заканчивает Басё стихотворное повествование.

Эта глава из собрания «Сумидавара» показывает, как строго ее участники соблюдают правила рэнку и как виртуозно владеют поэтической техникой. Создатели стихотворной цепи умеют неожиданно преобразовать тему, повернуть ее новыми гранями, воспроизвести живой и многообразный мир своей эпохи.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В японской литературе значительное место отведено поэтическому творчеству, которое успешно развивалось на протяжении столетий, не нарушая внутренней преемственности в цепи жанров японской поэзии.

Стихийное лирическое чувство древних людей, выраженное с правдивой искренностью, сменилось переживанием сопричастности истинно существу в явлениях мира, и дескриптивная лирика уступила место медитативной поэзии. Любовные страдания, восторг перед красотами природы должны были отойти на задний план при мысли о сокровенных тайнах бытия.

Рэнга явилась переходным звеном в процессе эволюции японского стиха. Это касается не только выявления строфики, но в первую очередь определяется переосмыслением основ художественного творчества, которое уже намечилось в танка.

Создание нового искусства — хайкай — открыло доступ в поэзию многообразным проявлениям жизни. Обыденное, бытовое, случайное открывали как возвышенное, надчувственное, вечное. Самоценность мгновения в потоке бытия диктовала его эстетическую значимость.

На формирование эстетических основ японского стиха первоначально оказывал влияние синтоизм, позднее буддизм. В связи с этим лирика природы должна была занять ведущее положение в творчестве японских поэтов. Традиция ранней поэзии, исходившая из эмоционального слияния человека и природы, трансформировалась в единение с природой как воплощением абсолюта.

Эстетические идеалы, несущие отпечаток синтоистских верований, под влиянием буддизма были преобразованы, осуществился переход в противоположное качество — от реального к нереальному. Эстетика японского стиха гармонизировала противоположности в представлении о красоте как изначальной сути вещей и явлений мира. Открывая в изменчивом его неизменное, абсолют-

ное содержание, она объединила реальное и нереальное, включила в поэзию новые мотивы жизнеутверждения.

Японская поэзия наделена высокой гуманистической идеей и благородством целей. Любовная лирика придворной поэзии танка пронизана интимными чувствами; драматическими коллизиями, а исследование природы в рэнга и хайкай есть исследование человеческой сущности, наделенной единым с природой началом.

Неизменным в поэтике японского стиха оставалось требование недосказанности. Складываясь первоначально как условие лапидарной формы, оно получило закрепление под влиянием буддийских воззрений, в частности доктрины молчания. Последовательное повышение суггестивности в японском стихе привело к созданию произведений емких и выразительных, в которых мысль автора обозначается скудными средствами, оставляя возможность для читательского сотворчества.

Духовные достижения японской поэзии обогащают самопознание человека и открывают путь к познанию окружающего мира.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Басё*. Стихи. Пер. В.Марковой. М., 1985.
2. *Бежин Л.Е.* Под знаком «ветра и потока». Образ жизни художника в Китае в III—VI веках. М., 1982.
3. *Беликов П., Князев В.* Рерих. М., 1973.
4. *Бергсон А.* Смех. — Психология эмоций. Тексты. М., 1984.
5. *Бонгард-Левин Г.М.* Древнеиндийская цивилизация. Философия. Наука. Религия. М., 1980.
6. *Боронина И.А.* Классический японский роман. М., 1981.
7. *Боронина И.А.* Поэтика классического японского стиха. М., 1978.
8. *Бреславец Т.И.* Поэзия Мацуо Басё. М., 1981.
9. *Ван Вэй.* Тайны живописи. Пер. В.Алексеева. — Восток. 1923, № 3.
10. *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. Л., 1940.
11. Восток-Запад. Исследования. Переводы. Публикации. М., 1982.
12. *Гегель*. Эстетика. Т. 1—4. М., 1973.
13. *Гинзбург Л.* О лирике. Л., 1974.
14. *Глушкина А.Е.* Заметки о японской литературе и театре. М., 1979.
15. *Горегляд В.Н.* Дневники и эссе в японской литературе X—XIII вв. М., 1975.
16. *Горегляд В.Н.* Ки-но Цураюки. М., 1983.
17. *Григорьева Т.П.* Мудрецы, правители и мастера. — Человек и мир в японской культуре. М., 1985.
18. *Григорьева Т.П.* О методе сравнительного изучения восточных и западных литератур (на материале японской литературы). — Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. М., 1970.
19. *Григорьева Т.П.* Японская литература XX века. М., 1983.
20. *Григорьева Т.П.* Японская художественная традиция. М., 1979.
21. Две старинные японские повести. Пер. В.Марковой. М., 1976.
22. *Достоевский Ф.М.* Идиот. М., 1971.
23. Древнекитайская философия. Т. 1, 2. М., 1972.
24. *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975.
25. *Иосикава Кодзиро.* Китайская поэзия в Японии: влияние и результат. — Вестник истории мировой культуры. 1957, № 1.

26. История всемирной литературы. Т. 2. М., 1984.
27. Исэ моногатари. Лирическая повесть древней Японии. Пер. Н.Конрада. Пг., 1923.
28. *Изнага Сабуро*. История японской культуры. М., 1972.
29. *Кавабата Ясунари*. Избранное. М., 1971 (Мастера современной прозы).
30. *Кин Д.* Японская литература XVII—XIX столетий. М., 1978.
31. Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии. М., 1977.
32. Кодзики. Запись о деяниях древности. Пер. К.Черевко. — Восточный альманах. Вып. 2. «Дневная звезда». М., 1974.
33. *Конрад Н.И.* Очерки японской литературы. М., 1973.
34. *Конрад Н.И.* Японская литература. М., 1974.
35. *Конрад Н.И.* Японская литература в образцах и очерках. Л., 1927.
36. *Кэнко-хоси*. Записки от скуки. Пер. В.Горегляда. М., 1970.
37. *Лисевич И.С.* «Великое введение» к «Книге песен». — Историко-филологические исследования. Сборник статей памяти академика Н.И.Конрада. М., 1974.
38. *Лисевич И.С.* Вопросы формы и содержания в ранних китайских поэтиках. — Народы Азии и Африки. 1968, № 1.
39. *Лисевич И.С.* Литературная мысль Китая. М., 1979.
40. Мангёсю. Избранное. Пер. А.Е.Глускиной. М., 1987.
41. Мангёсю. Собрание мириад листьев. Т. 1—3. Пер. А.Е.Глускиной. М., 1971—1972.
42. *Мещеряков А.Н.* Древняя Япония: буддизм и синтоизм (проблема синкретизма). М., 1987.
43. *Парандовский Я.* Алхимия слова. М., 1972.
44. *Пасков С.С.* Япония в ранне средневековье: VII—XII века. М., 1987.
45. Повесть о доме Тайра. Пер. И.Львовой. М., 1982.
46. *Позднеева Л.Д.* Атеисты, материалисты, диалектики древнего Китая. М., 1967.
47. *Рехо К.* Современный японский роман. М., 1977.
48. *Розенберг О.О.* Проблемы буддийской философии. Пг., 1918.
49. *Танидзаки Дзюньитиро*. Похвала тени. Эссе. Пер. М.П.Григорьева. — Восточный альманах. Вып. 12. «Песнь свободы». М., 1984.
50. *Томашевский Б.В.* Стих и язык. М.—Л., 1959.
51. *Томашевский Б.В.* Теория литературы (Поэтика). Л., 1925.
52. *Штейнер Е.С.* Иккю Содзюн. М., 1987.
53. *Эйхенбаум Б.М.* О поэзии. Л., 1969.
54. Ямато моногатари. Пер. Л.Ермаковой. М., 1982.
55. *Андо Цугуо*. Басё ситибусю хёсяку (Комментарии к семи антологиям Басё). Токио, 1973.
56. *Араки Ёсио*. Синкэй. Соги. — Нихон бунгаку си (История японской литературы). Т. 6. Ч. 6. Токио, 1959.

57. Басё кодза (Лекции о Басё). Т. 1—9. Т. 6. Токио, 1956.
58. Басё кодза. Т. 1—4. Т. 1. Токио, 1955.
59. Басё кусю (Поэзия Басё). — Нихон котэн бунгаку тайкэй (Серия японской классической литературы). Т. 45. Токио, 1971.
60. Ёхёкусю (Собрание средневековых пьес). В 3-х томах. Т. 3. Токио, 1969.
61. Исигами Катаси. Нихон бунгаку хассо гэнрон (Истоки эстетических концепций японской литературы). Токио, 1956.
62. Кавамориги Ёсидзо. Бунгэй ёго дзитэн (Словарь литературоведческих терминов). Токио, 1954.
63. Каронсю (Собрание трактатов по теории японской поэзии танка). — Нихон котэн бунгаку дзэнсю (Полное собрание японской классической литературы). Т. 50. Токио, 1975.
64. Каронсю (Собрание трактатов по теории японской поэзии танка). Нихон котэн бунгаку тайкэй (Серия японской классической литературы). Т. 65. Токио, 1976.
65. Кёрайсё (Записки Кёрая). Сандзоси (Три книги). Табинэрон (Ночлег в пути). Токио, 1971.
66. Ки-но Цураюки. Тоса никки (Дневник путешествия из Тоса). — Нихон котэн бунгаку тайкэй (Серия японской классической литературы). Т. 20. Токио, 1965.
67. Кидо Сайдзо. Рэнга-но кайсэй то тэнкай (Становление и развитие поэзии рэнга). — Нихон бунгаку си (История японской литературы). Т. 5. Токио, 1958.
68. Киндай бунгаку кэнкю сосё (Серия исследований новой японской литературы). Т. 32. Токио, 1969.
69. Кого дзитэн (Словарь старых слов). Токио, 1972.
70. Кодзика. — Нихон котэн бунгаку тайкэй (Серия японской классической литературы). Т. 1. Токио, 1973.
71. Кокинвакасю (Собрание старых и новых японских песен). Токио, 1969.
72. Кокинвакасю. — Нихон котэн бунгаку дзэнсю (Полное собрание японской классической литературы). Т. 7. Токио, 1975.
73. Котэн доккай дзитэн (Толковый словарь для чтения классической литературы). Токио, 1956.
74. Манъёсю. — Нихон котэн бунгаку тайкэй (Серия японской классической литературы). Т. 4—7. Токио, 1970—1971.
75. Мацуо Басё сю (Собрание сочинений Мацуо Басё). — Нихон котэн бунгаку дзэнсю (Полное собрание японской классической литературы). Т. 41. Токио, 1972.
76. Миура Кэйдзо. Кокинвакасю синко (Новые комментарии к «Кокинсю»). Токио, 1943.
77. Мияниси Кадзуми. Нихон бунгаку-но сисо си (История литературной мысли в Японии). Токио, 1959.
78. Морита Ран. Басё-но хохо (Метод Басё). Токио, 1974.



79. *Мэдзаки Токуэ*. Аривара Нарихира. Оно-но Комати. — Нихон сидзинсэн (Выдающиеся японские поэты). Т. 6. Токио, 1970.
80. *Мэдзаки Токуэ*. Ки-но Цураюки. — Дзимбуцу сосё (Серия библиотеки персоналий). Токио, 1973.
81. *Нисю Минору*. Тюсэй бунгаку-ни окэру биисики-но тэнкай (Трансформация эстетических идей в средневековой литературе). Токио, 1959.
82. Нихон бунгаку дзитэн (Словарь японской литературы). Токио—Киото, 1962.
83. Нихон бунка кэнкю ронсю (Собрание исследований по японской литературе). Т. 1. Токио, 1973.
84. Нихон котэн бунгаку (Японская классическая литература). Т. 17. Токио, 1977.
85. *Ока Кадзуо*. Хэйантё бунгаку дзитэн (Словарь хэйанской литературы). Токио, 1979.
86. *Ониси Ёсинори*. Бигаку (Эстетика). Т. 2. Токио, 1966.
87. *Ота Мидзухо*. Басё хайкай-но конпон мондай (Основные проблемы хайкай Басё). Токио, 1926.
88. *Ота Сэйхё*. Нихон кагаку то тюгоку сигаку (Японская поэтология и китайская поэтология). Токио, 1958.
89. Рэнга ронсю (Собрание трактатов о поэзии рэнга). — Нихон котэн бунгаку тайкэй (Серия японской классической литературы). Т. 66. Токио, 1967.
90. Рэнга ронсю. Хайронсю (Собрание трактатов о поэзии рэнга и хайкай). — Нихон котэн бунгаку дзэнсю (Полное собрание японской классической литературы). Т. 51. Токио, 1973.
91. Рэнгасю (Собрание рэнга). — Нихон котэн бунгаку тайкэй (Серия японской классической литературы). Т. 39. Токио, 1975.
92. Рэнга хайкай сю (Собрание рэнга и хайкай). — Нихон котэн бунгаку дзэнсю (Полное собрание японской классической литературы). Т. 32. Токио, 1974.
93. *Сайго Нобуцуна*. Нихон кодай бунгаку си (История древней японской литературы). Токио, 1969.
94. Синкокинвакасю (Новое собрание старых и новых японских песен). — Нихон котэн бунгаку дзэнсю (Полное собрание японской классической литературы). Т. 26. Токио, 1979.
95. *Судзуки Дайсэцу*. Дзэн то нихон бунка (Дзэн и японская культура). Токио, 1971.
96. *Сэй-сёнагон*. Макура-но соси (Записки у изголовья). — Нихон котэн бунгаку тайкэй (Серия японской классической литературы). Т. 19. Токио, 1971.
97. *Такаги Итиноскэ*. Нихон бунгаку котэн (Словарь классической японской литературы). Токио, 1955.

98. *Фудзивара Мототоси*. Эцумокусё (Счастливые записки). — Нихон кагаку тайкэй (Серия трактатов о поэзии танка). Т. 4. Токио, 1956.
99. Хайкай дайджитэн (Большой словарь хайкай). Токио, 1957.
100. *Хиросуэ Тамоцу*. Басё. Соно таби то хайкай (Басё. Его странствия и поэзия). Токио, 1971.
101. *Хисамацу Сэнъити*. Нихон бунгаку гайсэцу (Очерк японской литературы). Токио, 1931.
102. *Хисамацу Сэнъити*. Нихон бунгаку дзитэн (Словарь японской литературы). Токио, 1956.
103. *Хисамацу Сэнъити*. Нихон бунгаку си. Сэсэцу. Цэнпё (История японской литературы. Общий обзор. Хронологические таблицы). Токио, 1961.
104. *Хисамацу Сэнъити*. Тюсэй вака сирон (Очерк истории средневековой японской поэзии). Токио, 1959.
105. *Хисамацу Сэнъити*. Тюсэй карон (Теория средневековой японской поэзии). Токио, 1958.
106. *Хисамацу Сэнъити*. Такэда Юкити. Кого дзитэн (Словарь старых слов). Токио, 1968.
107. *Цукамото Тэцудзо*. Кокубун кайсякухо (Комментарии к родной литературе). Токио, 1937.
108. *Эбара Тайдзо*. Хайкай бунгаку (Литература хайкай). Токио, 1938.
109. *Ямагути Хироси*. Кэйэн-но сидзин Оно-но Комати (Оно-но Комати — поэтесса, тоскующая о супруге). Токио, 1979.
110. *Ямамото Кэнкити*. Котэн то гэндай бунгаку (Классическая и современная литература). Токио, 1971.
111. *Anesaki M.* Buddhist Art in its Relation to Buddhist Ideals. L., 1916.
112. *Basho.* The Narrow Road to the Deep North and Other Travel Sketches. Norwich, 1966.
113. *Blyth R.H.* Haiku. Vol. 1—4. Tokyo, 1952.
114. *Blyth R.H.* Zen in English Literature and Oriental Classics. Tokyo, 1956.
115. *Brower K., Miner E.* Japanese Court Poetry. L., 1962.
116. Fujiwara Teika's Superior Poems of Our Time. Tokyo, 1967.
117. *Hare W. Thomas.* Linked Verse at Imashinmei Shrine. — Monumenta Nipponica. Vol. XXXIV. № 2. Tokyo, 1979.
118. *Janeira A.M.* Japanese and Western Literature. Rutland—Tokyo, 1970.
119. *Konishi Jin'ichi.* The Art of Renga. — The Journal of Japanese Studies. Vol. 2. № 1. Tokyo, 1975.
120. *McCullough H.C.* Brocade by Night. Stanford, 1985.
121. *Miner E.* Japanese Linked Poetry. Princeton, 1979.
122. *Naumann W.* Shinkei in Seiner Bedeutung für die Japanische Kettendichtung. Wiesbaden, 1967.

123. *Okuda Isao*. Renga in the Medieval Period. — Acta Asiatica. № 37. Tokyo, 1979.
124. *Suzuki D.T.* Essays in Zen Buddhism. Kyoto, 1934.
125. *Suzuki D.T.* Introduction to Zen Buddhism. Kyoto, 1949.
126. *Suzuki D.T.* Living by Zen. L., 1950.
127. *Suzuki D.T.* Zen Buddhism. N.Y., 1956.
128. *Ueda M.* Literary and Art Theories in Japan. Cleveland, 1967.
129. *Ueda M.* Zeami, Basho, Yeats, Pound. L., 1965.
130. *Waley A.* Zen Buddhism and its Relation to Art. L., 1922.
131. *Watts A.* The Way of Zen. N.Y., 1957.
132. *Yasuda K.* The Japanese Haiku. Tokyo, 1958.
133. *Zen Buddhism & Psychoanalysis*. N.Y., 1963.

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение . . . . .	3
<i>Глава 1. Поэзия танка</i> . . . . .	5
Собрание канси . . . . .	6
Создание теории поэзии в Японии . . . . .	8
Повеллы «Кокинсю» . . . . .	29
Эстетика югэн . . . . .	42
Зарождение эстетики югэн . . . . .	43
Утверждение и развитие эстетики югэн . . . . .	52
Поэзия Фудзивара Сюдзэя . . . . .	64
<i>Глава 2. Поэзия рэнга</i> . . . . .	75
Ставление поэзии рэнга . . . . .	76
Поэзия тапрэнга и тёрэнга . . . . .	81
Структура рэнга . . . . .	85
Приемы связи строф . . . . .	88
Какэкотаба и энго . . . . .	88
Фусимоно . . . . .	90
Сарикирай . . . . .	93
Типы связи строф . . . . .	97
Деятельность Нидзё Ёсимото . . . . .	103
Тысяча строф годов Буша . . . . .	110
Поэзия Синкэя . . . . .	121
Лирика Соги . . . . .	133
<i>Глава 3. Поэзия хайкай</i> . . . . .	149
Философско-эстетические основы поэзии хайкай . . . . .	149
«Вечное одиночество» . . . . .	150
Насдине с природой . . . . .	160
Открытие сатори . . . . .	169
Доктрина молчания . . . . .	180
Эстетические принципы поэзии хайкай . . . . .	190
Представление об эстетическом идеале . . . . .	191
Вечное и преходящее . . . . .	194
Эволюция категории прекрасного . . . . .	199
Эстетика сострадания . . . . .	210
Собрание «Сумидавара» . . . . .	215
Заключение . . . . .	228
Литература . . . . .	230

Бресславец Т.И.

Б87 Очерки японской поэзии IX—XVII веков. —  
М.: Издательская фирма «Восточная литература»  
РАН, 1994. — 237 с.  
ISBN 5-02-017448-3

Работа посвящена традиционным жанрам японской поэзии IX—XVII вв. — танка, рэнга, хайку, популярным и сегодня. Монография включает исследование основ художественного творчества японского народа — эстетических категорий и принципов художественной организации стиха. В книге представлены история и теория японского стиха, а также исследованы средства поэтики и их специфика. Монография снабжена поэтическими переводами.

Б 4703020200-052 89-93  
013(02)-94

ББК 83.3(0)4

Научное издание

Бреславец Татьяна Иосифовна

**ОЧЕРКИ ЯПОНСКОЙ ПОЭЗИИ**  
**IX—XVII веков**

*Утверждено к печати*

*Дальневосточным государственным университетом*

Заведующая редакцией В.Д.Подберезская

Редактор Д.Ш.Хесина

Младший редактор М.И.Новицкая

Художник Э.Л.Эрман

Художественный редактор Б.Л.Резников

Технический редактор М.Г.Гущина

Корректор А.А.Артамонова

ИБ № 17015

Сдано в набор 8.09.93. Подписано к печати  
7.06.94. Формат 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага  
офсетная. Гарнитура Таймс. Печать  
офсетная. Усл. п. л. 12,6. Усл. кр.-отт. 12,7.  
Уч.-изд. л. 12,2. Тираж 500 экз.  
Изд. № 7496. Зак. № 259. «С»—1,

Издательская фирма «Восточная литература» РАН  
103051, Москва К—51, Цветной бульвар, 21

3-я типография РАН

107143, Москва Б—143, Открытое шоссе, 28

ДЛЯ ЗАМЕТОК

---