

АКАДЕМИЯ НАУК СССР  
ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ  
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ

Т. И. БРЕСЛАВЕЦ



ПОЭЗИЯ  
МАЦУО БАСЁ



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»  
ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
МОСКВА 1981

Ответственный редактор  
Т. П. ГРИГОРЬЕВА

**Бреславец Т. И.**  
**Б 87** Поэзия Мацуо Басё. М., Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1981.

152 с.

Книга посвящена жизни и творчеству великого японского поэта Мацуо Басё (1644—1694). Анализируется система эстетических воззрений поэта, выявляется сущность идеала прекрасного, к которому стремился Басё, в соотнесении с предшествующим этапом развития эстетической мысли в Японии. В отдельной главе представлена поэтика широко известных трехстиший (хайку) Басё. Исследование сопровождается переводами японских поэтических текстов.

8И

Б 70202-089 170-81. 4603020000  
013(02)-81

© Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1981.

## ВВЕДЕНИЕ

Басё... Нет, пожалуй, в Японии более значительного поэта. Кавабата Ясунари (1899—1972) ставит его в один ряд с писательницей Мурасаки Сикибу, создательницей первого японского романа (XI в.). Он говорит: «Прошло уже около ста лет, как Япония начала ввозить европейскую литературу, но не только не достигла хотя бы приблизительно высот литературного стиля Мурасаки периода Хэйан или Басё периода Гэнроку, но, скорее, идет по наклонной. Может быть, она подходит к тому пределу, после которого начинается подъем и, может быть, появятся новые Мурасаки и Басё? О большем и мечтать не приходится» (Перевод Т. П. Григорьевой) [54, с. 257]<sup>1</sup>.

С именем Басё (1644—1694) связано развитие лирических *хайку* (трехстишие) — поэтической формы, которая наряду с *танка* (пятистишие) олицетворяет национальную японскую поэзию. Басё разработал оригинальную эстетическую концепцию, она легла в основу поэтической системы *хайку* и во многом определила не только направление дальнейшего развития японской эстетической мысли, но и сам характер литературного процесса.

Лирика Басё, наполненная глубоким философским смыслом, с ее пристальным вниманием к внутреннему миру, стремлением проникнуть в душу явлений природы решает проблемы познания действительности с позиций любви к жизни и человеку. Басё широко раздвинул границы поэтического, включил в орбиту своего внима-

---

<sup>1</sup> Здесь и далее цифра в квадратных скобках обозначает порядковый номер источника в Библиографии.

ния все окружающее. В его творчестве приобрели высшее звучание события каждодневной жизни простого человека. Басё возвысил обыденность, открыл в ней душу, как писал о нем поэт Камбара Ариакэ (1875—1952) (см. [110, с. 449]).

Эпоха, в которую жил и творил Басё, в японской истории именуется эпохой Токугава (1608—1867) — по имени династии, объединившей страну и установившей централизованное правление, или эпохой Эдо — по названию города, который стал местом пребывания верховного правителя (ныне Токио). Этот период ознаменован ростом городов, развитием торговли, ремесел, искусства. Городское население, выдвинувшись на арену общественной жизни, явилось создателем новой культуры. Наибольшего расцвета городская культура достигла в «годы Гэнроку» (1688—1703), которые чаще понимаются как более обширный период — примерно с 1680 по 1740 г. [89, с. 9]. В эти годы создавали свои лучшие произведения три корифея — новеллист Ихара Сайкаку (1642—1693), драматург Тикамацу Мондзаэмон (1653—1724) и поэт Мацуо Басё. Литература, развивавшаяся в кругу нового общественного слоя, несла на себе черты его воззрений, интересов и вкусов. Лучшим зеркалом вкусов и настроений эдосцев Н. И. Конрад назвал трехстишия [59, с. 54].

Нерифмованное трехстишие в семнадцать слогов (*мор*) с чередованием слогов 5—7—5 образовалось в результате распада строфы танка<sup>2</sup> на трехстишие (5—7—5) и двустишие (7—7).

Эта тенденция была закреплена в поэзии *рэнга*<sup>3</sup>, пережившей свой расцвет в XIV в. В рэнга трехстишие и двустишие слагались разными поэтами, что углубило тематически и композиционно деление пятистишия на две части. Трехстишие оказалось выделенным и в дальнейшем обособилось как самостоятельное.

Трехстишие использовалось в нескольких видах японской поэзии: *кёку* (букв. «безумные стихи») — комические и пародические стихотворения, *сэнрю* (названные так по имени основателя жанра) — юмористические и

<sup>2</sup> *Танка* (букв. «короткая песня») — пятистишие, состоящее из 31 слога с чередованием слогов 5—7—5—7—7.

<sup>3</sup> *Рэнга* («нанизанные песни») — цепь чередующихся трехстиший (5—7—5) и двустиший (7—7).



шуточные стихотворения, *хайку* (букв. «комические стихи») — вначале шуточная поэзия, а затем лирические стихотворения, главным образом о природе.

Для обозначения последнего вида поэзии существует ряд терминов, употребляемых как синонимы. Термин «хайку» использовался уже в XVII в., но широкого распространения в то время не получил. В литературоведческую науку он прочно вошел начиная с XIX в., его ввел в употребление поэт Масаока Сики (1867—1902) [151, с. 818; 2, с. 13]. За время существования этого вида поэзии произошли серьезные изменения в ее характере, и уже в XVII в. термин «хайку» утратил свой буквальный смысл как обозначение поэзии юмористической. Н. И. Конрад определяет содержание термина «хайку» следующим образом: «Исходя из общего состояния вещей, из анализа общего состояния поэзии времен Токугава, под именем „хайку“ следовало бы понимать всю совокупность лирических жанров этой эпохи» [59, с. 57—58].

Наряду с этим употребляется термин «хокку» (букв. «начальные стихи»). Этот термин широко применялся в поэзии рэнга для обозначения начального трехстишия. Н. И. Конрад предлагает считать его обозначением строфы [59, с. 57].

Следующий термин, «хайкай» (букв. «шутка, юмор»), — древнего происхождения. Он в старину пришел из Китая и применялся для обозначения юмористических жанров средневековой поэзии. Так, в «Кокинвакасю» («Собрание старых и новых японских песен», 905) встречаем раздел под названием «хайкайка» — «юмористические песни». В «Манъёсю» («Собрание мириад листьев», 759) аналогичные песни назывались «дзарэута». Это были танка шуточного характера. Развитие поэзии рэнга привело в XVI в. к расцвету юмористических рэнга (*хайкай-тё-но рэнга*). Однако в XVII в. термин «хайкай» утвердился как обозначение самостоятельной литературы, которая включала и поэзию и прозу. Проза (*хайбун*) была представлена дневниками, эссе, произведениями литературной критики. Поэзия существовала в двух видах: хайку и рэнку («нанизанные стихи») — ряд чередования трехстиший (5—7—5) с двухстишиями (7—7). В последующем изложении автор данной работы применительно к трехстишиям исследуемого

жанра японской поэзии будет употреблять термин «хайку», который наиболее прочно за ним закрепился.

Создателями первых самостоятельных трехстиший были поэты, творившие в области рэнга. Основоположителем нового вида поэзии стал поэт Ямадзаки Сокан (1465—1553), известный как мастер юмористических рэнга. Сокан провозгласил отказ от традиционных поэтических канонов, предложил создавать искусство, доступное каждому, в его трехстишиях значительное место занял юмор, иногда фривольного характера. Другой представитель поэзии рэнга, Аракида Моритакэ (1473—1549), не разделял взглядов Сокан на новый вид поэтического творчества. Он говорил: «Смех является единственным достоянием хайкай, но нельзя думать, что хайкай создан только для того, чтобы смешить людей, для того только, чтобы быть низким родом искусства. Конечно, не нужно отказываться от юмора, но нужно, насколько это возможно, приблизить хайкай к рэнга» (цит. по [153, с. 550]).

Итак, уже в XVI в. в сфере творчества Моритакэ и Сокан наметились два принципиально различных взгляда: с одной стороны, желание ввести в хайку сложившиеся в поэзии каноны, поднять хайку до уровня серьезных рэнга; с другой стороны, стремление видеть в хайку поэзию, свободную от канонов традиционного искусства, доступную и понятную каждому человеку, с живыми ситуациями, юмором, простонародными выражениями. Эти взгляды определили и различия двух поэтических школ XVII в.— «Древней» («Кофу») и «Данрин»<sup>4</sup>.

Идеи Моритакэ воспринял Мацунага Тэйтоку (1572—1653), который явился основателем «Древней» школы в поэзии хайку. Школа возникла около 1619 г. и завершила свое существование в XIX столетии. Тэйтоку приблизил хайку к рэнга и даже стремился придать хайку дидактический характер [177, с. 171]. Вместе с тем он указывал на различия между хайку и рэнга, считал, что поскольку достоянием хайку является смех, то в хайку можно употреблять юмористические простонародные выражения, тогда как рэнга следовали канонам тради-

<sup>4</sup> «Данрин» — сокращенное от «сэнданрин» («заросли мелии японской») — обозначение буддийской школы (с 843 г.), буддийского храма, школы хайку [146, с. 1418].

ционной тематики и поэтики. Приближая хайку к рэнга, Тэйтоку способствовал усовершенствованию этого вида поэзии, и благодаря ему хайку стали признанным поэтическим жанром. Однако у последователей Тэйтоку подлинная жизненность хайку была утрачена. В целом «Древняя» школа придерживалась консервативных взглядов, стремясь упорядочить поэзию хайку, ввести ее в русло известных поэтических традиций. Этому способствовали и теоретические работы Тэйтоку.

Создателем школы «Данрин» (1675—1685) был Нисияма Соин (1605—1686). Вслед за Ямадзаки Сокан школа «Данрин» пошла по пути дальнейшего обновления поэзии. Ее новаторские достижения сыграли большую роль в развитии искусства хайку. Традиционному канону школа «Данрин» противопоставила писательскую свободу в выборе тем и средств художественной выразительности. Она черпала материал для хайку в жизни простых горожан, и стихотворения чаще всего представляли собой жанровые зарисовки. Главной целью было достижение броскости, эффектности, большое значение придавалось юмористической лексике и фразеологии. «Школа Данрин рассматривает хокку как поэзию гротеска, почти трюка, по стилю — общедоступную, по содержанию — главным образом комическую», — писал Н. И. Конрад [59, с. 55].

Однако отношение к хайку вскоре коренным образом изменилось. Неглубокое содержание поэзии школы «Данрин», присущая ей мелкость тем, натуралистичность изображения — все это вызывало беспокойство у лучших представителей школы: Ито Синтоку (1633—1698) и Камидзима Оницура (1661—1738). Они стремились придать хайку серьезность, возродить в этой форме традиции поэтического искусства танка и рэнга. Показательно, что Ихара Сайкаку, писавший хайку в стиле школы «Данрин», пересмотрел свою творческую позицию, и в результате в его новеллах обнаруживается влияние эстетических идей «Исэ моногатари» и «Гэндзи моногатари» [52, с. 154] — произведений, созданных в эпоху Хэйан<sup>5</sup>. Таким образом, в творческих кругах того времени наметилось обращение к традициям высокого искусства прошлого как в поэзии, так и в прозе.

<sup>5</sup> Эпоха Хэйан (IX—XII вв.) — период японской истории, именуемый так по названию столицы государства.

За смелое преобразование поэзии хайку решительно взялся Мацуо Басё. Он превратил хайку в серьезный и, по существу, ведущий поэтический жанр своего времени, умело сочетая новаторство с бережным, творческим отношением к традиции.

В Японии не ослабевал интерес к деятельности поэта. Его творческое наследие привлекало к себе многочисленных ученых, работы о Басё появлялись и за рубежом. Среди работ японских авторов видное место занимает изучение истории поэзии хайку как раннего периода, так и школы Басё [114; 133; 138; 139; 145; 160]. Неизменно уделяется внимание истории жизненного и творческого пути поэта [100; 101; 106, т. 3; 119; 155; 197].

В Японии постоянно выпускаются сборники произведений Басё с обстоятельными комментариями, принадлежащими, как правило, видным японским филологам [103; 104; 105, т. 1—3; 106; 131; 140; 165]. Комментариями сопровождаются высказывания Басё о поэзии, которые содержатся в его дневниках, эссе, критических работах, письмах, записках его учеников [105, т. 6; 106, т. 1; 156]. Наряду с этим издаются справочники о поэзии хайку [102; 153], в которых даются сведения по ее истории и теории. Среди них можно выделить справочник по творчеству Басё [109], где представлены стихи поэта с комментариями.

Большой интерес вызывает и эстетика Басё. Однако изучение ее сопряжено со значительными трудностями, поскольку поэт не пытался обосновать свою теорию, изложить как единое целое, в котором все компоненты были бы связаны между собой. В произведениях Басё, а также в его письмах взгляды поэта изложены фрагментарно, лишь по отдельным проблемам и аспектам эстетики хайку. Вопросы поэтики освещены в них крайне скупое. Поэтому исследователи опираются в основном на записки его учеников. Однако вызывает сомнение достоверность записей [133, с. 43]. К тому же высказывания Басё часто были неоднозначны, и это порождало противоречивые мнения у его учеников. Между ними возникали дискуссии, которые нашли отражение в теоретических работах. Записки учеников Басё не показывают творческой эволюции поэта, в них зафиксирован лишь последний этап его деятельности.

Почти во всех последующих работах, касающихся творчества Басё, так или иначе представлены эстетические категории, выдвинутые поэтом, причем степень их освещения различна. Категории, которые были разработаны на последнем этапе деятельности поэта, не так часто привлекали к себе внимание ученых.

Необходимо сказать, что категории эстетики Басё, по сути дела, не были предметом собственно научного исследования, чаще всего их рассмотрение носило дескриптивный характер. Творческие установки Басё при этом не раскрывались во всей полноте их сущности. Кроме того, их толкования часто расходились — почву для этого создавал иррациональный характер их понимания и изложения самим Басё и его учениками.

Как отмечалось, история изучения творчества поэта была начата его учениками (см. [106, т. 4]). Автором наиболее раннего из известных документов, касающихся вопросов поэзии Басё, был Дзуси Роган (ум. в 1693 г.). Он принимал своего странствующего учителя у себя дома, и беседы Роган с Басё вылились в книгу «Записки семи дней» («Кикигакинанукагуса»), которая была написана в 1689 г. Книга освещает проблемы хайку, которые занимали Басё в последние годы жизни, когда он путешествовал по северным провинциям и ощущал необходимость обновления поэзии на основе введения в поэтический мир будничных явлений.

Ученик Басё по имени Татибана Хокуси (ум. в 1718 г.) в 1689 г. написал работу «Диалог в горах» («Яманака-но мондо»), которая излагает беседы Хокуси с Басё по основным вопросам эстетики поэзии хайку.

Крупным теоретиком хайку школы Басё был Кагами Сико (1665—1731). Ему принадлежит ряд работ. Особый интерес представляет книга «Двадцать пять наставлений учителя Басё» («Басё-но нидзюго кадзё»), в которой Сико рассматривает особенности поэтического языка хайку Басё в сравнении со средствами художественной выразительности, принятыми в классической поэзии танка.

В 1698 г. Морикава Кёрику (1656—1715), ученик Басё, написал книгу «Диалоги о хайкай» («Хайкай мондо»). Эта работа документально раскрывает полемические беседы, которые велись в 1697—1698 гг. между Кё-

рику и Мукаи Кёрай (1651—1704) по различным вопросам поэзии хайку.

Среди материалов, оставленных учениками Басё, наиболее ценными являются записки Мукаи Кёрай и Хаттори Дохо (1657—1730).

«Записки Кёрай» («Кёрайсё») были завершены в 1704 г. Деятельность Кёрай пришлась на последние годы жизни Басё, именно этот период творчества поэта освещен в записках. Первая часть записок излагает беседы Басё с учениками, в ней зафиксированы критические оценки, которые Басё дал ряду стихотворений поэтов своей школы. Высказывания Басё выявляют его эстетическую позицию, раскрывают особенности содержания и художественной формы хайку. Вторая часть записок излагает беседы Кёрай с другими учениками Басё. Кёрай приводит свои споры с Кёрику по вопросам поэзии хайку и свои возражения Сико. В третьей части Кёрай рассматривает некоторые из традиционных приемов поэзии танка и рэнга и особенности их применения в хайку. Четвертая часть посвящена вопросам эстетики и частично поэтики хайку, но затрагивает главным образом проблемы, которые занимали Басё в последние годы творчества.

Хаттори Дохо написал работу «Три книги» («Сандзоси»), которая создавалась в течение 1702—1704 гг. и состояла из трех частей. Она считается самым достоверным произведением, освещающим учение Басё о хайку [192, с. 145]. «Белая книга» («Сирососи») излагает историю развития хайку и рэнга. «Красная книга» («Акасоси») раскрывает новое направление в поэзии Басё, которое было выработано поэтом в последние годы жизни. «Черная книга» («Курососи») содержит последние наставления Басё ученикам.

В XVIII—XIX вв. усилия японских ученых были направлены на то, чтобы сохранить литературное наследие поэта. Выходили в свет рукописи Басё, создавались комментарии к ним, велись биографические исследования. Тогда же были опубликованы основные работы его учеников. Видным комментатором произведений Басё был Риити (1713—1783), известный как создатель первых комментариев к поэтическому дневнику Басё «По тропинкам севера» («Оку-но хосомити»), послуживших основой для дальнейшего изучения этого произведения.

В это же время ряд комментированных собраний сочинений поэта составил Тёму (1731—1795). В XIX в. начал свою деятельность поэт Масаока Сики (1867—1902), который в 1892—1893 гг. написал работу «Беседы о Басё» («Басё дзацудан») и показал в ней, в частности, влияние китайской и японской средневековой поэзии на творчество поэта.

В XX в. изучение наследия Басё было ознаменовано появлением разнообразных теоретических исследований, посвященных в первую очередь вопросам эстетики хайку. Это труды выдающихся японских филологов Комия Тоётака, Эбара Тайдзо, Ота Мидзухо, Хисамацу Сэнъити, Окадзаки Ёсиэ, Курияма Риити и многих других. Творчеству Басё посвятил ряд своих работ Уэда Макото.

К произведениям поэта нередко обращался и крупный исследователь дзэн-буддизма Д. Т. Судзуки. В своих работах он раскрыл особенности поэзии хайку, связанные с концепциями дзэн [148; 186; 187; 191].

Европейские и американские ученые также уделяли внимание Мацуо Басё. Р. Блит показал дзэнские основы его поэзии и сравнил их с отдельными чертами европейской литературы [176], выступил переводчиком и комментатором хайку [175], исследователем истории этой поэзии [174]. Д. Кин написал очерк жизни и творчества Басё [55, 118] и осуществил перевод некоторых его произведений [182]. Переводы сочинений Басё выполнены также Юаса Нобуюки [173], Миямори Асатаро [184], Ясуда Кеннетом [197], Г. Гендерсоном [180] и в антологии «Haikai and Haiku» [179]. Б. Чемберлен, В. Астон, А. Жанейра затронули отдельные вопросы творчества Басё в своих работах о японской литературе и поэзии.

В трудах советских японоведов Н. И. Конрада [57, 59], Е. М. Пинус [61], Т. П. Григорьевой [38], Н. Г. Иваненко [64] содержатся общие сведения о творчестве поэта. В статье И. А. Борониной «Японская поэтика» [84] кратко изложены основные принципы японского классического стиха, в том числе отмечены и главные положения теории Басё.

Специально деятельность поэта изучала В. Н. Маркова. Ею опубликована статья «Стихотворение Мацуо Басё „Старый пруд“», в которой объясняются отдельные положения эстетики Басё [69]. В. Н. Маркова также переводила стихи Басё и учеников его школы и написала

предисловия и комментарии к ним [3; 99]. Н. И. Фельдман опубликовала в сборнике «Восток» перевод лирического дневника Басё «По тропинкам севера» с предисловием и комментариями [4].

Философско-эстетические позиции Мацуо Басё, основные принципы художественной организации его поэзии исследованы в труде Т. П. Григорьевой «Японская художественная традиция». Е. В. Завадская, отмечая уже сложившиеся в советском востоковедении традиции сравнительного изучения явлений культуры Востока и Запада, приводит перечень подобных исследований в одной из своих работ [46, с. 9]. В этом ряду мы обращаем внимание на сопоставление стихов Басё и О. Мандельштама, при котором делается попытка раскрыть дзэнское мировосприятие японского поэта [88, с. 195—202]. Ряд статей, касающихся эстетической концепции Мацуо Басё, а также выразительных средств его лирики, написан автором настоящей работы.

Как явствует из приведенного обзора литературы, до сих пор в центре внимания японских ученых находилась главным образом эстетическая позиция Басё. В зарубежной науке ее проблемы освещались мало. Что касается поэтики хайку Басё, то она не была предметом специального исследования. Исходя из этого, а также принимая во внимание характер творчества поэта, автор ставил перед собой задачу проанализировать особенности становления творческой индивидуальности Басё, этапы формирования его литературно-эстетических воззрений; раскрыть основное содержание эстетических категорий, выдвинутых поэтом; исследовать художественный язык его поэзии — и тем самым представить хайку как единую поэтическую структуру.

Основным материалом для данной книги послужили поэтические произведения Басё, его дневники, литературно-критические сочинения, письма, записи бесед с учениками.

Переводы стихов, за исключением особо отмеченных случаев, выполнены автором книги и являются подстрочными. В работе использованы также переводы В. Н. Марковой [3] и А. Е. Глускиной [68].



## Глава I

### ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ БАСЁ

Обращаясь к творческому и жизненному пути поэта, дадим оценку эволюции Басё как художника, опираясь главным образом на содержание его литературного наследия.

Басё родился в 1644 г. в замковом городе Уэно провинции Ига. Его отец Мацуо Ёдзаэмон был мелким самураем, учителем каллиграфии. Будущего поэта звали Кинсаку, затем Хансити, Тоситиро, Тьюэмон, а позднее — Дзинситиро. Басё («Банановое дерево») — его литературный псевдоним.

Большое влияние на формирование поэтических интересов Басё оказал Кадзоэ Ёситада — наследник Тодо Синситиро, попечителя замка в Уэно. Ёситада увлекался поэзией, он изучал танка у поэта Рэйдзэй, обучался поэзии хайку у Мацунага Тэйтоку, а после его кончины у Китамура Кигин (1624—1705), известного поэта «Древней» школы, выдающегося критика и литератора. Ёситада (поэтический псевдоним Сэнгин — «Песня цикады») стал первым учителем Басё в области поэзии.

Басё в начале своей творческой деятельности писал в манере «Древней» школы, т. е. в основном следовал классическим традициям японской и китайской литературы. Он обращался к танка и японской классической драме *ёкёку* (букв. «пение и мелодия») и этим частично отдал дань тогдашней поэтической моде. Первое из дошедших до нас опубликованных стихотворений Басё датировано 1662 г. и создано в духе «Древней» школы.

Не только в ранних, но и в последующих произведениях поэта обнаруживается заимствование тем, образов,

поэтических приемов из художественных произведений прошлого, но это обращение уже зрелого мастера к предшествующей литературе, и созданные на этой основе произведения коренным образом отличались от того, что было написано Басё ранее под непосредственным влиянием «Древней» школы.

В 1662 г. поэт принял псевдоним Собо, или Мунэфуса. Под этим именем он поместил два стихотворения в сборнике «Гора Саё-но Накаяма» («Саё-но Накаяма сю», 1664). Это была первая публикация Басё. Оба хайку были созданы в манере «Древней» школы и восходили к традициям ёкёку.

Когда Басё исполнилось 23 года, скончался его друг Сэнгин. Басё потерял не только товарища по искусству, но и своего покровителя. Эта смерть настолько потрясла поэта, что он решил оставить родные места и отправиться в Киото. В Киото Басё вошел в группу поэтов, возглавляемую Китамура Кигин. Под руководством Кигин он изучал японскую классическую литературу, учился писать рэнга и хайку. Подобно древним хэйанцам (см. [50, с. 13—15]), Басё обратился также к китайской классической литературе. Учителем поэта в данной области был Ито Танъан [177, с. 179]. Басё особенно любил китайских поэтов Ли Бо (705—762), Ду Фу (712—770), Бо Цзюйи (772—846).

По свидетельству Хаттори Дохо, весной 1672 г. Басё отправился в Эдо (см. [156, с. 37]).

Вскоре наметился отход его от «Древней» школы. Поэта привлекли новаторские устремления школы «Данрин», он был покорен смелостью, свободой ее стиля, поэтическими новшествами. Басё хотел, чтобы поэзия широко и свободно изображала явления жизни, чтобы ее образность была яркой и не знала ограничений. Эти взгляды поэта прослеживаются в его ранней критической работе «Игра в ракушки» («Кайои», 1672). Работа содержала 60 хайку с комментариями Басё. Из них два принадлежали ему самому, а остальные были созданы 36 поэтами из Уэно. Стихи не отличались высокими достоинствами, темы были в основном тривиальны, тон — фривольный, а материал — вульгарный. Басё отдал предпочтение стихам, содержащим неожиданный, даже шокирующий поворот темы, необычный образ. Более того, в своих критических комментариях он и сам

уместно использовал городское острословие, простонародные выражения.

Басё постепенно стал приобретать известность как учитель хайку. Начал складываться круг учеников, который впоследствии составил костяк его школы, известной под названием «Подлинная» («Сёфу»). Школа Басё дала плеяду поэтов, которые вошли в историю японской литературы под названием «Десять умов»: Сугияма Сампу (1647—1732), Мукаи Кёрай, Сида Яба (1663—1740), Хаттори Рансэцу (1654—1707), Морикава Кёрику, Оти Эцудзин (1656—1739), Эномото Кикаку (1661—1707), Найто Дзёсо (1662—1704), Кагами Сико, Татибана Хокуси.

В 1676 г. вместе с поэтом Ямагути Содо (1642—1716) Басё выпустил собрание рэнку под названием «Сборник двух поэтов из Эдо» («Эдо рёгин сю»). Стихи Басё, помещенные в этом сборнике, отражали стремление поэта к снижению традиционной поэтичности и даже к пародированию основных положений средневекового канона, что было характерно для школы «Данрин».

В 1677 г. по инициативе Найто Ёсиясу (Фуко, 1619—1685) в столице был устроен турнир хайку, который явился самой большой встречей подобного рода. Басё выступил на нем с 20 стихотворениями под псевдонимом Тосэй («Зеленый персик»). Псевдоним был принят в 1674 г. под влиянием увлечения китайским поэтом Ли Бо («Белая слива»), но не потерял своей популярности и позднее, когда поэт стал широко известен под именем Басё. На турнире Басё подружился с выдающимися поэтами школы «Данрин» Ито Синтоку, Синомото Саймаро (1656—1738), Икэниси Гонсуй (1650—1722). В это время в Эдо существовали две большие группы поэтов хайку. Одна из них была истинно эдоской, ее возглавлял поэт Сёи, основатель группы «Данрин» в Эдо. Другая включала поэтов — выходцев из Киото и Осака. К последней группе принадлежал Басё. Дружба Басё с поэтами Синтоку и Содо была закреплена созданием пары рэнку в сто строф. В 1678 г. ими совместно было написано еще одно рэнку в сто строф, и тогда же все рэнку были изда ны отдельной книгой под названием «Стихи трех поэтов из Эдо» («Эдо сангин»).

В 1678 г. Басё написал критические комментарии к сборнику «Турнир в восемнадцать пар хокку» («Дзюха-

тибан хокку авасэ»). Эта работа показала, что Басё начал пересматривать свою позицию в отношении школы «Данрин». Остроумие, гротеск уже не так привлекали поэта, он отдавал предпочтение стихам, в которых изображены картины простые и строгие. Тем не менее влияние школы «Данрин» не осталось бесследным, оно продолжало сказываться в творчестве поэта и в последующее время.

Две критические работы Басё написал в 1680 г. Одна называлась «Деревенский турнир» («Инака-но куавасэ») и включала 25 пар трехстиший, написанных Эномото Кикаку. Другая работа содержала 25 пар трехстиший, созданных Сугияма Сампу, и была озаглавлена «Вечнозеленый турнир» («Токивая-но куавасэ»). Обе работы вышли в одной книге под названием «Турниры хайкай» («Хайкай авасэ»). В критике Басё этого периода обнаруживается широкое заимствование идей и терминов из японских и китайских источников, особенно из «Чжуанцзы» (см. [157, с. 266—280]). Анализируемые стихотворения поэт уверенно сравнивает с известными ему произведениями японской и китайской литератур. Все это, вместе взятое, показало, что кругозор Басё значительно расширился к тому времени и как критик он стал более гибким и разносторонним. Новое обращение к китайской литературе и философии наметило пути дальнейшей творческой эволюции поэта.

Искания Басё были связаны с глубоким изучением литературного наследия японских поэтов Сайгё (1118—1190), творившего в области танка, и Соги (1421—1502), создателя рэнга. Произведения этих поэтов были проникнуты созерцательным настроением, продиктованным влиянием дзен-буддизма. В свою очередь, и Басё начиная с 1680 г. стал постигать дзен, который проник в Японию из Китая в XII в., упрочился здесь, стал усиленно распространяться [82, с. 273]. Он оказал значительное воздействие на японскую средневековую литературу. Первое время Басё изучал дзен под руководством буддиста Буттё Осё, настоятеля храма в Касима провинции Симоса [148, с. 167], в дальнейшем постигал дзен под началом известного дзен-буддиста Банкэй (1619—1690), учившего, что все живущее обладает природой Будды [189, с. 111—117]. В то же время Басё увлекался и китайской поэзией, заимствовал ее поэтические идеи,

темы, мотивы, образы. Круг этих интересов определил взгляды Басё на искусство, которые сложились затем в стройную эстетическую систему.

Важным событием в жизненной и творческой биографии поэта был переезд в Фукагава, предместье Эдо. Ученик Сугияма Сампу подарил Басё хижину на берегу реки Сумида в Роккэмбори. В 1680 г. Басё поселился в этой хижине и стал вести уединенный образ жизни, следуя примеру японских и китайских поэтов, размышляя о сущности бытия и поэзии. Около хижины была посажена банановая пальма, и хижину поэта стали называть Банановой хижинной. Примерно в 1682 г. поэт принял новый псевдоним — Басё.

Поэтическую зрелость Басё и его последователей продемонстрировали уже стихи сборника «Продолжение» («Дзиин»), составленного и выпущенного поэтом в 1681 г. В связи с этим Ямамото Какэй (1648—1716), ученик Басё из Охара, писал: «Теперь направление, заданное школой Соин, претерпевает изменения, связанные прежде всего с выходом в свет сборника „Продолжение“» (цит. по [133, с. 43]).

Суть нового направления раскрывает стихотворение Басё «Осенний вечер», опубликованное в 1681 г. [102, с. 344]:

Карэда-ни  
Карасу-но томарикэри  
Аки-но курэ

На голой ветке  
Ворон сидит.  
Осенний вечер [131, т. 41,  
с. 61, № 48]. 1680 г.

Это хайку возвестило о рождении философской лирики поэта как воплощенного созерцания. Оно выявило отход Басё от юмористической тенденции школы «Данрин» и обращение к философским раздумьям о тайнствах бытия в духе дзэн-буддизма. Однако Д. Кин указывает, что стихотворение могло быть написано раньше, чем Басё стал изучать дзэн у Буттё Осё [118, с. 275]. Можно сказать, что формирование взглядов Басё на поэзию хайку шло под совокупным влиянием целого ряда факторов. Стихотворение «Осенний вечер» показало, что это было влияние не только буддизма, но и японской поэтической традиции, что выразилось в общем настроении грусти, одиночества и впечатляющем

колорите поздней осени. С другой стороны, оно отмечено было влиянием школы «Данрин». Это проявилось в нарушении размера второй строки — девять слогов вместо семи. Как известно, школа «Данрин» проводила различные эксперименты с размером.

Впервые новый литературный псевдоним — Басё — появился в сборнике «Мелодии Мусаси» («Мусасибури»), который был составлен поэтом Охара Тихару и выпущен в 1682 г. Басё поместил здесь несколько стихотворений.

28 декабря 1682 г. в Эдо произошел большой пожар, сгорела Банановая хижина поэта, и он вынужден был искать приюта в доме старшей сестры Сугияма Сампу в провинции Кай. Здесь он провел несколько месяцев. В мае 1683 г. Басё вернулся в Эдо.

В этом году Басё написал послесловие к сборнику «Пустые каштаны» («Минасигури»), составленному Кикаку. Басё восхищался произведениями этого сборника. Он отмечал, что стихи «Пустых каштанов» несут в себе дыхание великой поэзии Ли Бо и Ду Фу, в них ощущается присутствие идей дзэн, чувствуется обращение к поэзии Сайгё, а кроме того, они свидетельствуют и о собственных достижениях поэтического искусства хайку [131, т. 41, с. 413—414]. Из послесловия Басё явствовало, что его школа стремилась органически соединить простой и обычный, порой даже грубоватый мир хайку с возвышенностью китайской и японской классической поэзии. Этому направлению Басё последовательно придерживался в течение ряда лет.

20 июня 1683 г. скончалась мать поэта. Басё хотел отправиться на ее могилу, но отложил поездку. В сентябре была восстановлена Банановая хижина, было посажено новое банановое дерево, и поэт вновь поселился в тихом уединении, но ненадолго.

С 1684 г. начинается пора странствий в жизни Басё. Десять лет он ходил по дорогам Японии, жил жизнью странника, подобно средневековым поэтам Китая и Японии. В путешествие Басё отправился уже зрелым поэтом, однако пережитое за годы странствий внесло изменения в его взгляды. Он увидел многоликий, пестрый мир современной ему Японии, запечатлел в своих стихах образы простых людей, сумел раскрыть их душу, чуткую к красоте. Углубленное созерцание природы, ко-

торым проникнута поэзия Басё, не отвратило поэта от восприятия и эстетического осмысления жизни в ее многообразных проявлениях. Этому способствовало испытанное ранее влияние школы «Данрин» и воздействие идей дзэн-буддизма, призывающих искать истину в обычных жизненных ситуациях. Это стимулировало эволюцию эстетических взглядов поэта.

Результатом путешествий Басё было создание пяти лирических дневников, в которых проза перемежается со стихами. Впечатления первого путешествия легли в основу дневника «Кости, белеющие в поле» («Нодзараси-кико»), который имеет и другое название — «Поэтическое путешествие 1684 г.» («Касси гинко»). Дневник был впервые издан в 1698 г. Это произведение свидетельствует о значительном влиянии на Басё китайской философии и литературы.

Путешествие 1684 г. сыграло важную роль в распространении взглядов Басё на поэзию хайку. Поэт укрепил старые связи с друзьями в Уэно и расширил круг своих последователей. Прибыв в Нагоя, он составил сборник рэнку вместе с шестью учениками, среди которых наиболее выдающимися были Ямамото Какэй, Окада Ясуй (1658—1743), Цубои Тококу (1656—1690). Этот сборник, вышедший под названием «Зимний день» («Фую-но хи»), стал первой книгой Семитомника (Ситибусю), созданного Басё и его учениками в 1684—1698 гг.

Одновременно с этим поэт продолжал заниматься литературной критикой. Значительным произведением, созданным в годы странствий, явились комментарии к сборнику рэнку, известные под названием «Критические заметки о новогодних рэнку» («Хацукайси хётю»), появившиеся в 1686 г. В этой работе Басё впервые говорит о такой особенности поэзии хайку, как недосказанность, наличие ассоциативного подтекста. Басё и в дальнейшем сопровождал сборники стихов своей школы критическими статьями и неоднократно выступал в качестве арбитра на поэтических встречах. Критические работы являлись результатом осмысления им собственных позиций в искусстве и отражали процесс творческих исканий поэта.

Знаменательным было появление стихотворения «Старый пруд» (1686):

Фурункэ я  
Кавадзу тобикому  
Мидзу-но ото

Старый пруд!  
Прыгнула лягушка.  
Всплеск воды [131, т. 41,  
с. 102, № 142]

Судзуки Дайсэцу рассматривает это стихотворение как начало новой эры в истории хайку [187, с. 314]. Действительно, по сравнению со стихотворением «Осенний вечер» оно было шагом вперед в творческом совершенствовании поэта и показало, что в это время развитие эстетических взглядов Басё шло в направлении преодоления влияния школ «Древней» и «Данрин», творческого переосмысления традиции и выработки собственных эстетических принципов, легших в основу хайку как поэзии нового типа. Стихотворение было помещено во второй книге Семитомника — «Весенний день» («Хару-но хи»), издание которой осуществлено Какэй в 1686 г.

Одно путешествие следовало за другим. В 1687 г. Басё отправился в Касима на праздник полнолуния. Итогом этой поездки был небольшой дневник «Путешествие в Касима» («Касима-кико»), из содержания которого видно, что влияние китайской литературы, так сильно проявившееся в первом дневнике поэта, несколько ослабло.

В том же, 1687 г. Басё совершил поездку в Ёсино. Свои впечатления он изложил в «Письмах странствующего поэта» («Ои-но кобуми»). Другое название дневника — «Путешествие в Ёсино» («Ёсино-кико»). Произведение выделяется в ряду дневников поэта тем, что в нем отведено значительное место изложению взглядов Басё на искусство. Работа над дневником была закончена в 1690—1691 гг., поэтому представленные в нем идеи не могут быть полностью отнесены ко времени путешествия. В поэзии дневника нашло отражение усилившееся в этот период влияние японской классической литературы на творчество Басё. Например, описания мест, которые поэт посетил, вызывают ассоциации с произведениями прозы, поэзии, драматургии, созданными японскими классиками.

В следующем дневнике поэта — «Путешествии в Сарасина» («Сарасина-кико») — можно проследить дальнейшее развитие этой тенденции. В августе 1688 г. Басё отправился в Сарасина — место, куда приезжают любоваться полной луной. Своеобразие дневника состояло в том, что поэт использовал в своем произведении ле-



генды Сарасина, которые ранее послужили материалом драматургии театра Но.

Лучшим достижением Басё в области данного жанра справедливо считается дневник «По тропинкам севера». В марте 1689 г. Басё в сопровождении своего ученика Сора отправился в путешествие, которое заняло более 160 дней. В дневнике традиционная поэтичность «Древней» школы, с одной стороны, и новшества школы «Данрин» — с другой, сочетались с простотой стиля, выработанной Басё в последние годы; мотивы китайской литературы органично сливались с темами японских классических произведений, и это наряду с широким обращением поэта к будничным явлениям и ситуациям. Было достигнуто значительное упрощение поэтического языка хайку, его усовершенствование — в первую очередь с целью придания ему наибольшей семантической емкости. Если в первом дневнике Басё еще ощущается эпизодичность, некоторая разобщенность стихов и прозы, то «По тропинкам севера» представляет собой произведение, в котором стихи и проза слиты в единое целое. Работа над дневником заняла четыре года — с осени 1690 по лето 1694 г.

В 1698 г. появилась третья книга Семитомника — «Заглохшее поле» («Арано»), которая также была составлена Какэй.

Лето 1690 г. Басё провел на южном берегу озера Бива в хижине, предоставленной ему учеником Суганума Кёкусуй (ум. в 1717 г.). Хижина принадлежала дяде Кёкусуй по имени Гэндзю, буддийскому монаху. О жизни в хижине поэт рассказал в «Записках из хижины Гэндзю» («Гэндзюан-но ки», 1690): «В этой хижине, где я живу как отшельник, как странник, нет необходимости накапливать имущество. Все, что я имею, — шляпа из кипариса с широкими полями и сплетенный из осоки плащ, которые я вешаю над изголовьем.

Хранитель святилища или жители деревни приходят сюда и проводят день, рассказывая необычные для меня истории: о кабанах, которые выкапывают рассаду риса, или о зайцах, которые забегают на поля бобов.

Иногда приходят путники издалека, мы сидим спокойно ночью, лунный свет, наш товарищ, спорит с нашими тенями.

Не думаю, что из сказанного мной следует, что я по-

святил свою жизнь одиночеству и стремлюсь только к тому, чтобы спрятать свои следы в пустыне. Я скорее похож на человека больного, уставшего от людей, или на того, кто устал от мира. Что тут сказать? Я не был монахом, не занимался я и мирскими делами» [131, т. 41, с. 503—504].

В этих записках Басё раскрывает свое понимание смысла жизни. Он бежал от мирской суеты, однако не стремился к отшельничеству, и хотя говорил о своей усталости от мира, но фактически находил радость в общении с людьми, и это общение постоянно питало его творчество. Дни, проведенные в хижине Гэндзю, стали счастливым периодом в жизни Басё, и не случайно в завещании он просил похоронить себя здесь, в окрестностях храма Гитюдзи. Воля поэта была исполнена.

Другим произведением Басё, не менее интересным в плане познания личности поэта, его эстетических позиций и жизненных убеждений, является «Дневник из Сага» («Сага-никки»). В 1691 г. Басё остановился в Сага, предместье Киото, в доме Кёрай. В дневнике он день за днем описывает подробности своей жизни, излагает свои размышления над литературными произведениями прошлого, говорит о предшествующих работах, раскрывает свое понимание одиночества как отрешенности от мирской суеты и мудрой согласованности с природой.

Басё продолжал руководить изданием книг Семитомника. В 1690 г. поэтом Тинсэки (ум. в 1737 г.) был составлен поэтический сборник «Тыква-горлянка» («Хисаго»). В 1691 г. увидело свет выдающееся собрание сочинений поэтов школы Басё — сборник «Соломенный плащ обезьяны» («Сарумино», книга первая). Составлением этого сборника занимался поэт Мияги Бонтё (ум. в 1714 г.), активное участие в работе принимал и Мукаи Кёрай. Басё вместе с учениками обсуждал стихотворения, отобранные для сборника, высказывал суждения о поэзии хайку. Эти беседы были записаны Кёрай. Сборник получил название по одному из стихотворений Басё:

Хацусигурэ  
Сару мо кино-о  
Хосигэнари

Первый осенний дождь.  
И обезьяна хочет  
Маленький соломенный плащ [131,  
т. 41, с. 191, № 320].  
1691 г.

Однажды, когда Басё шел из Исэ в Ига, он попал

под дождь и укрылся в лесу. На соседнем дереве он заметил маленькую обезьянку. Так было создано хайку, проникнутое легким юмором и сочувствием к живому существу.

Сборник был высоко оценен современниками. Его основными мотивами стали легкая печаль, сочувствие и сострадание всему живому, углубленное проникновение в сущность простых вещей и явлений, мягкий юмор. В нем частично нашли отражение и новые тенденции, определившие последний период творчества Басё: поэтизация обыденности, стремление к простоте стиля.

Новые тенденции были связаны с созревшим к этому времени убеждением в том, что поэзия хайку должна стать ближе к действительности и быть отражением будничных явлений каждодневной жизни. Эти идеи вынашивались Басё в течение ряда лет и свое наиболее яркое выражение нашли в стихах сборников «Мешок угля» («Сумидавара»), составленного совместно с поэтом Сидо Яба в 1694 г., «Соломенный плащ обезьяны» («Дзокусарумино», книга вторая), работа над которым была начата Сико и продолжена Сэмпо, поэтом и актером театра Но. Сборник увидел свет в 1698 г.

В связи с тем что Басё не оставил произведений, где бы последовательно излагались его мысли о поэзии хайку, особый интерес представляют те немногие записи, в которых затрагиваются проблемы поэзии. Хорошо известно письмо Басё «Слово о трех типах поэзии» («Фу-га санто-но бун»), которое было написано 18 февраля 1692 г. и адресовано поэту Суганума Кёкусуй. В этом письме Басё говорит о своем отношении к искусству, в котором видит смысл жизни и высокое призвание. Давая оценку поэтам, Басё разделяет их на три группы. Первая группа включает в себя незначительных поэтов, они стараются отличиться на поэтических турнирах и не понимают, что такое истинная поэзия. Вторая группа состоит из богатых людей, которые просто проводят время на поэтических встречах. Их не волнует победа и не огорчает поражение. Для них это игра. К третьей группе Басё относит поэтов — их меньше десятка во всей стране, — которые стремятся усовершенствовать свой разум, освободить свое сердце и готовятся вступить на истинный путь [103, т. 46, с. 429—431].

Свое понимание цели поэтического творчества как

достижения высокого идеала Басё вновь раскрывает в записках «Мысли об одиночестве» («Хэйкан-но сэцу», 1693): «Глупый человек, имея много вещей, беспокоится о них. Те, кто делает искусство источником средств существования, наполняют свое сердце адской жадностью и топят себя в грязной канаве, они не способны сохранить свое искусство живым» [131, т. 41, с. 546]. О сущности поэзии, о своей приверженности древним мастерам изящного слова Басё говорит в «Прощальном слове к Кёрику» («Кёрику рибэцу-но котоба», 1693). Здесь он проводит мысль о так называемой бесполезности искусства, т. е. о его высоких творческих целях, заключающихся в служении высшей истине: «Моя поэзия подобна жаровне летом, вееру зимой — вещь бесполезная» [131, т. 41, с. 542]. Для Басё ценным является вещь сама по себе, а не ее утилитарное назначение, с этих позиций он рассматривает и искусство. Этот взгляд созвучен с мыслью, выраженной Чжуанцзы в ряде притчей, где он говорит о ценности всего живого: «Все знают, как полезно быть полезным; но никто не знает, как полезно быть бесполезным» [73, с. 156].

Литературно-эстетические воззрения Басё претерпевали изменения, и это нашло отражение в его поэтической практике. В связи с этим в творческой биографии поэта выделяем три периода. 1662—1678 гг.— период ученичества. Он отмечен воздействием школ «Древней» (1662—1672) и «Данрин» (1672—1678) на формирование литературных интересов Басё.

1678—1691 годы связаны с созданием школы Басё — «Подлинной» — и превращением хайку в жанр высокой поэзии. Это основной по своей значимости период творчества поэта, проходивший под знаком переосмысления достижений как японской, так и китайской эстетической и поэтической мысли. Творчески перерабатывая опыт прошлого, Басё преобразовал поэзию хайку в области как содержания, так и средств художественного выражения. Этот период целесообразно разделить на два этапа: подготовительный — до 1684 г., отмеченный стихотворением «Осенний вечер», и основной, выражением которого явилось стихотворение «Старый пруд».

1691—1694 годы характеризуются поисками новых путей дальнейшего совершенствования поэзии хайку на основе разработки учения о поэтизации обыденного.

## Глава II

### ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ ЭСТЕТИКИ БАСЕ

Формирование Басё как поэта шло под влиянием следующих основных факторов: классической литературы Японии и Китая, и в первую очередь поэзии; японской поэтической традиции (иными словами, традиционной эстетики); философских идей буддизма, прежде всего дзэн-буддизма, а также учений китайских философов — Конфуция, Лаоцзы и Чжуанцзы; эстетических принципов современных поэту школ хайку — «Древней» и «Данрин». Можно считать, что все указанные факторы действовали в совокупности, каждый в своей области.

Вопрос о том, что должно быть содержанием поэтического произведения, решался Басё и его учениками под значительным воздействием тогдашних поэтических школ противоположного направления — «Древней» и «Данрин», в спорах между которыми и рождалась для него истина. Следуя традициям классической поэзии, отводившей важное место лирике природы и исходящей из эмоционального слияния человека с природой, Басё обращается к природе как к основному источнику вдохновения. Лирика природы заняла в его творчестве главное место. Это, однако, не следует рассматривать как результат пассивного следования традиции и возвращения к идеалам «Древней» школы. В формировании отношения Басё к природе как к обители истины и красоты сыграли важную роль философские идеи дзэн-буддизма и древних китайских учений.

Вместе с тем содержанием лирики поэта стала и повседневная действительность — факт, говорящий о том, что Басё как истинный художник откликнулся на

основное требование времени, предъявленное к литературе: показать жизнь в ее простых, обычных проявлениях. Это требование последовательно осуществлялось поэтами школы «Данрин», и их идеалы, творчески воспринятые Басё, явились одним из формирующих элементов его поэзии.

Эстетические взгляды Басё вобрала в себя многое из воззрений средневековой Японии, сложившихся под влиянием дзэн-буддизма. В дальнейшем, когда всей логикой своего творчества поэт подошел к вопросу о теоретической разработке поэтизации обыденного, включение его в уже существующую систему произошло при значительном воздействии учения дзэн с его утверждением абсолютной ценности всего и вся.

Что касается эстетики формы, определяющей средства художественной выразительности в хайку, то она также складывалась под совокупным воздействием вышеуказанных факторов: творчески воспринятой поэтической традиции; нового осмысления позиций школ «Древней» и «Данрин»; философских концепций буддизма и древнекитайских учений. Это нашло отражение в использовании унаследованных от классической поэзии мотивов, образов, элементов поэтического языка, с одной стороны, в широком включении обыденной лексики, упрощении языка, «снижении образности», связанных с идеалами школы «Данрин», — с другой, и, наконец, в ассоциативности поэтического мышления и языка, идущей как от традиции танка, так и от воздействия идей буддизма и даосизма, в частности доктрины молчания, согласно которой всякая попытка обозначить истину приводит к ее ограничению и искажению, поэтому безмолвие истиннее слов. Как проповедовал Бодхидхарма (яп. Дарума)<sup>1</sup>, «дзэн не может быть описан словами и занесен в книги» (цит. по [195, с. 26]). В восточной литературе классический пример доктрины молчания дан Лаоцзы: «Тот, кто знает, не говорит. Тот, кто говорит, не знает» [39, т. 1, с. 131]. Применительно к искусству сущность этой доктрины нашла отражение в словах Басё: «Прекрасное состоит не в том, чтобы говорить о прекрасном» (цит. по [106, т. 1, с. 246]). В соответствии с

---

<sup>1</sup> Бодхидхарма — основатель секты дзэн (чань) в Китае, прибывший сюда из Индии в 520 г. [185, с. 128].

названными идеями он считал, что озарение, пережитое поэтом, не может быть адекватно передано какими-либо выразительными средствами.

## Сатори

Взгляды Басё на искусство нашли выражение в системе творческих принципов и положений, которые, в свою очередь, связаны с конечной целью учения и практики дзэн — *сатори* — «озарение», «просветление». Вот как разъясняет смысл этого принципа Судзюки Дайсэцу. Сатори означает интуитивное видение вещей и явлений, конечное знание, достигнутое непосредственно, обретение полного покоя в результате духовного пробуждения. Ему свойствен мотив внеличного — чувства сопричастности высшему бытию. Сатори несет в себе положительное отношение к вещам, которые существуют, без различия их ценности. Оно характеризуется как внезапное открытие истины при мобилизации всех духовных сил человека, часто происходящее в связи с обычными делами повседневной жизни [191, с. 83—108].

Экстраполируя этот принцип на искусство, дзэн-буддизм решительно отвергает вмешательство рассудочного элемента в творческий процесс. Этому вопросу Басё уделял большое внимание в своих беседах с учениками, в письмах, в комментариях и т. д. При описании идеального исходного состояния для поэтического творчества он пользовался выражением «хайку, и никаких других мыслей» (цит. по [194, с. 40]) или говорил: «Хайкай нужно писать, опережая мысль» (цит. по [106, т. 1, с. 262]). В противоположность рациональному познанию действительности поэт выдвигал идею интуитивного вчувствования, высказывался за отображение в искусстве духа вещей — той реальности, которая постигается благодаря интуиции. Интуиция расценивалась как способ видеть сущность природы, которая открывается в момент духовной просветленности — в момент сатори. Басё рассматривал хайку как результат сатори — открытия истины, приобщения к сущности явлений. При этом необходимо сказать, что творчеству Басё свойственна нерасчлененность понятий «идеальное» и «реальное» (см. [33, с. 190; 158, с. 9]).

Дзэн допускает существование реальности, лежащей по ту сторону мысли; знание об этой реальности может выступать только в своей предельной форме — незнания. С точки зрения дзэн логическое мышление не дает человеку подлинного знания о картине мира, оно скользит по поверхности, не проникая в глубины бытия. Отрицание рационального способа познания действительности привело, например, к тому, что чаньские монахи периода Сун (960—1279) в Китае сжигали сутры. Дзэн показывает, что просветленности человек достигает не через ученые книги, а индивидуальным путем. Поэт Иккю (1394—1481), следовавший учению дзэн, мысль о невозможности рационального познания действительности выразил образами танка:

Тоси уми-ни	У бурного моря
Саку я Ёсино-но	Цветут в Ёсино
Сакура хана	Цветы сакуры.
Ки оритэ миё	Сломаем дерево, посмотрим,
Хана-но арика-о	Где цветы (цит. по [176, с. 172]).

Р. Блит комментирует стихотворение Иккю: «Мы не можем обнаружить, как растут цветы, тем, что спилим дерево». И добавляет: «Необходима интуиция, на которой настаивает дзэн и которая не принадлежит интеллекту» [176, с. 172].

Переживание высшей реальности, достигаемое интуитивным путем, осуществляется на основе полного духовного слияния с окружающим миром. Последний рассматривается как единое неделимое целое, в котором уничтожаются противоположности всякого рода: добра и зла, конечного и бесконечного, единичного и общего, объективного и субъективного и т. д. Все временные и пространственные зависимости и связи исчезают, все оппозиции и противоречия, реально существующие, снимаются и гармонизируются в едином органическом целом. «В одной частице пыли вся великая земля заключена; цветет один цветок, и вся вселенная поднимается с ним», — гласит одно из дзэнских изречений [191, с. 24]. В каждой частице пыли, в каждой былинке поэт открывает величие мира.

Басё считал, что хайку возникает в момент наивысшего единения поэта и предмета созерцания, когда художник достигает духовного единства с ним и через не-



го приобщается к ритму вселенной. Эти положения раскрываются в словах Басё: «Учись сосне у сосны, бамбуку — у бамбука. Уходи от самого себя. Эту истину не постигнуть, если не преодолеть себя. Учись — значит проникай в предмет, открывай его сущность, чувствуй ее, тогда родится стихотворение» (цит. по [117, с. 101]). Поэт призывает видеть вещи такими, каковы они есть, ощущать их внутренне, жить их жизнью, сопереживать им.

Однажды настоятель дзэнского храма пожелал украсить потслок дхарма-холла изображением дракона. Был призван известный художник, однако он никогда не видел дракона. Настоятель сказал: «Не беспокойся о том, что ты никогда не видел этого существа. Ты сам им стань, сам превратись в живого дракона и нарисуй его». Художник спросил: «Как я могу стать драконом?» Настоятель ответил: «Иди в свою комнату и сосредоточь на этом свое сознание. Придет время, когда ты почувствуешь, что можешь нарисовать дракона». Художник послушался совета настоятеля — и в результате появился дракон на потолке дхарма-холла в храме Мёсиндзи в Киото. Нужно упомянуть и другую историю, происшедшую с одним китайским художником. Он хотел нарисовать дракона, но никогда не видел его. Художник стал ждать удобного случая, и этот случай ему представился. Однажды дракон заглянул в комнату художника и сказал: «Вот и я, нарисуй меня!» Художник был потрясен видом дракона и не испытал ничего, кроме страха. Картина не получилась. Так рассказывают легенды [186, с. 13].

Таким образом, увидеть еще недостаточно. Дзэн учит, что только в слиянии с миром художник постигает жизнь явлений, они проникают в его душу, и он может говорить о них как о своем собственном существовании. С этим можно сопоставить высказывание Басё: «Если предмет и я существуем раздельно, истинной поэзии не получится» (цит. по [117, с. 102]). Поэзия рождается в единении душ человека и природы:

Цуки-о мацу-ни  
Какэтари  
Хадзуситэ мо митар

Луну на сосну  
И вешать и снимать  
Пробовал (цит. по [176,  
с. 104]).

Так сложил Хокуси, выразив тем самым полное растворение своего «я» в природе.

Согласно дзэн, художник, чтобы достичь слияния с миром и раскрыть его внутреннюю сущность, должен преодолеть себя, очиститься от эгоизма. Это вытекает и из приведенного выше высказывания Басё о сосне и бамбуке. Поэт ощущает себя частью природы, сливаясь с ней, погружаясь в нее; его душа ясна и открыта окружающему миру, мир входит в нее своей сокровенной сущностью. Его собственное «я» разрушает личностные границы и переходит в измерение иного порядка — поэт обретает свое «высшее я».

В поэзии Басё хотел снизить до минимума активность личных чувств, он старался подавить свою чувствительность, изгнать элемент личного присутствия, внимать природе. Поэт считал, что хайку может быть создано лишь в тот момент, когда человек избавлен от впечатлений и переживаний. В следующем высказывании, записанном Дохо, Басё говорит о том, как поэту приходится бороться с собственной впечатлительностью: «Когда смотришь на пейзаж, эмоции тебя увлекают, и ты не можешь создать стихотворение. Когда видишь что-нибудь, нужно сохранить это живым в памяти, записать прозой, а потом спокойно сделать из этого стихотворение. Нужно быть осмотрительным, чтобы тебя не увлекли эмоции» (цит. по [117, с. 142]). В дневнике «По тропинкам севера» Басё неоднократно замечает, что был слишком взволнован для того, чтобы написать стихотворение.

Высокая эмоциональность хайку не носит чувственной окраски. Это определено задачами поэзии, которая не обращена к миру человеческих чувств, а отражает духовное единство художника с природой. Если в *вака*<sup>2</sup> поэты открыто выражали свои чувства и для их передачи обращались к картинам природы, то в хайку поэты исходили не из личных переживаний, а из того что им давало непосредственное созерцание природы и жизни. Как пишет Т. П. Григорьева, «прекрасное только

---

<sup>2</sup> *Вака* (букв. «японская песня») — термин, который появился в IX в. как противопоставление термину «караута» (букв. «китайская песня») — так обозначались стихи, написанные на китайском языке, которые были тогда в большой моде.

тогда истинно, когда оно лишено личного, своего. Художник стремился раствориться в предмете, и это отвечало „безличностному“ характеру мировоззрения» [37, с. 202].

Начиная примерно с XII в. в связи с усилением влияния буддизма черты безличностного отношения стали отчетливо прослеживаться в поэзии и своего полного проявления достигли у Басё. «Безличностное» вошло в литературно-эстетические взгляды поэта и определило, например, особенности его поэтики, предполагая использование поэтических средств в направлении устранения эмоциональности личного порядка. Не случайно Уэда Макото отмечал, что Басё избегает употребления оценочных слов — «счастливый» или «печальный», «прекрасный» или «отвратительный», он только «кристаллизует чувство природы» [194, с. 44].

Творческое достижение Басё расценивал как духовный подвиг, наивысшее проявление всех эмоциональных сил человека. Он считал, что художник должен вкладывать в свое творение всю силу души. Сатори — это момент наивысшего напряжения сознания, преобразования психики. В этот момент экстатического переживания истины рождается произведение искусства.

Согласно Басё, каждое стихотворение должно писаться как предсмертное, на одном дыхании, при полной самоотдаче. Перед смертью поэт объяснял своим ученикам: «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» (цит. по [184, с. 60]).

Процесс творчества, основывающийся на сатори, характеризуется также мгновенностью. Вот как об этом говорил Басё, рисуя точными образами этот миг: «Создание стихотворения должно происходить мгновенно, как дровосек валит могучее дерево или как воин кидается на опасного противника, точно так же, как режут арбуз острым ножом или откусывают большой кусок от груши» (цит. по [117, с. 103]). При этом Басё отмечает, что, поскольку вдохновенный момент озарения краток, его надо уметь сберечь. Нужно говорить быстро то, что думаешь, и не позволять себе колебаться в этот момент

величайшего духовного подъема. Миг озарения нужно облечь в слова прежде, чем он поблекнет в сознании [117, с. 102].

Однако к мигу откровения художник идет путем многократных усилий. Дзэн считает, что мастерство заложено в самой природе человека, но вместе с тем в творческой работе большое значение придается практике, которая расценивается как необходимое условие для реализации возможностей художника. Рождение хайку Басё рассматривает как естественный процесс, песня поэта легко льется из сердца, как «песня соловья в цветах или лягушки в воде», но усилия поэта должны быть направлены к тому, чтобы вдохновение смогло посетить его. Это достигается постоянной тренировкой. Басё считал, что поэт должен тренировать себя каждый день, чтобы на поэтическом турнире сложить стихотворение мгновенно, как только его очередь подойдет [117, с. 140].

В поэзии хайку утверждается ценность каждой жизни, сотворенной природой, ценность всего сущего на земле.

Судзуки Дайсэцу подчеркивал, что сатори не есть аномальное состояние, при котором исчезает реальность, наоборот, в состоянии сатори человек весь обращен к действительности, он ищет истину на земле, видит ее во всех проявлениях жизни [188, с. 97]. Дзэн не старается освободить человека от мира, он призывает его в этом мире жить, делая свое конкретное дело во имя просветленности души: «Когда вы едите свою пищу, и сами чистите свою одежду, и работаете в поле, чтобы вырастить рис или овощи, вы делаете все то, что от вас требуется на этой земле,— и вечность реализуется в вас» [191, с. 15]. Дзэн предлагает человеку обратиться к повседневной реальности, здесь, на своей земле, пройти путь духовного подвижничества. Л. С. Васильев, характеризуя дзэн, также отмечал: «Истина и Будда — во круг, всегда. Главное — найти их самому, сейчас, во всем том, что тебя окружает...» [17, с. 339]. В обыденном, равно как и в возвышенном, поэт ощущает «вечную душу» мира.

В хайку оживают самые обыденные вещи будничной жизни — непоэтические слова, неблагозвучные звуки, неприглядные картины:

Когараси я  
Хообарэ итаму  
Хито-но као

Холодный осенний ветер.  
Щека распухшая болит.  
Лицо человека [131, т. 41,  
с. 213, № 361]  
1690 г.

В поэзии хайку устраняются различия между поэтическим и непоэтическим. О безграничной способности хайку поэтизировать окружающее Басё говорит в письме своему другу Бидзи: «Из всего, что нас окружает, можно извлечь поэзию, ее только нужно заметить, она существует в простых вещах, поэзия, о которой говорили издревле, она — повсюду» (цит. по [106, т. 1, с. 265]). Неожиданно в мир высокой поэзии вошло обыденное, прозаическое:

Асагао-ни  
Варэ ва мэси куу  
Отоко кана

Рядом с вьюнком  
Рис ем —  
Я же человек! [131, т. 41,  
с. 69, № 68].  
1682 г.

Это стихотворение Басё написал в ответ на трехстишие своего ученика Эномото Кикаку:

Куса-но то-ни  
Варэ ва тадэ куу  
Хотару кана

На пороге травяной хижины  
Я гречку ем —  
Светлячок! (цит. по [131,  
т. 41, с. 69].

Кикаку противопоставил мир своей травяной хижины внешнему миру, сравнив себя со светлячком. Басё на это возразил и показал прекрасное в обычном событии жизни. Поэзия вобрала в себя мир привычных вещей, с которыми человек сталкивается в своей повседневности, она стала его «каждодневной мыслью».

Сочинение хайку и по самому ничтожному, незначительному поводу стало утонченным искусством:

Кирарэтару  
Юмэ ва макото ка  
Номи-но ато

Прерванный  
Сон правдив ли?  
Следы блохи (цит. по [117,  
с. 16].—

пишет Кикаку, и Кёрай отзывается о нем в связи с этим как о подлинном поэте. Басё согласился с оценкой и добавил: «Он говорит о пустяках очень выразительно» (цит. по [117, с. 17]). Стихотворение выявляет существенное отличие хайку от предшествующих видов японской поэзии с их строгим определением поэтического.

Далеко не изысканные вещи поднимаются в хайку до поэтического уровня, раскрывают свою красоту. Особый мир хайку предстает в образном высказывании Басё: «Ива под весенним дождем принадлежит миру рэнга. Ворона, выкапывающая грязных улиток,— исключительная принадлежность хайкай» (цит. по [117, с. 86]). Что касается хайку и вака, то разница в предметах изображения, свойственных им, явствует из следующей беседы, записанной Мукаи Кёрай:

«Иносиси-но	Кабана
Нэ-ни юкиката я	Тропа ночная.
Аса-но цуки	Предрасветная луна.

Когда я спросил Басё, что он думает об этом стихотворении, тот долго размышлял, не говоря, хорошо стихотворение или плохо. Я ошибочно полагал, что мастер не знает, как охотники ожидают ночью кабана, который на рассвете возвращается в свое логовище, и со всеми подробностями объяснил ему это. Тогда он заметил: „Интерес этого зрелища был знаком еще поэтам прошлых времен, вот почему у нас есть вака:

Каэрутотэ	Когда олень
Нобэ-ёри яма-э	Возвращается с полей
Ирисика-но	В свои горы,
Ато фукиокуру	Вслед ему веет
Оги-но уэ кадзэ	Ветер над мискантами.

Когда предмет может быть описан в такой утонченной поэзии, как вака, нет особой необходимости давать ему прозаическое описание в более свободной поэзии хайкай“» [117, с. 20].

Учение о сатори легло в основу художественного метода Басё, определило характер его поэтического видения.

Переходя к изложению эстетических взглядов Мацуо Басё, необходимо отметить, что они естественно вытекают из миропонимания поэта. Мукаи Кёрай подчеркивал, что в хайку невозможно выявить те или иные эстетические понятия, поскольку в силу своей сущности они оказываются глубоко скрытыми, и говорить о них следует, лишь беря в качестве примеров те стихотворения, которые прокомментировал сам Басё [117, с. 79]. Следовательно, не случайно ни поэт, ни его ученики не стреми-

лись дать иерархического построения эстетической системы, раскрыть ее структуру. Наша цель — осветить эти вопросы наряду с выявлением содержания основных эстетических категорий, разработанных Басё.

Исходя из понимания поэтом творческого процесса как достижения озарения — сатори, мы заключаем, что все положения его эстетики являются взаимообусловленными, внутренне связанными общей концепцией и реализуются в совокупности в каждом стихотворении. Указание на то, например, что одно хайку является иллюстрацией одного положения, а другое — другого, говорит лишь о наибольшей степени выраженности того или иного аспекта.

### Саби

Главное место в эстетике Басё заняла разработка категории прекрасного, которая, на наш взгляд, представлена двумя основными понятиями — *саби* (букв. «патина», «налет старины») и *каруми* (букв. «легкость»). К этому выводу мы приходим на основе анализа высказываний самого Басё, его учеников, а также исследований — Эбара Тайдзо о каруми [163, с. 90—122] и Ота Мидзухо об эволюции саби [143, с. 170—190].

Лексически саби восходит к словам «сабу» («меркнуть», «тускнеть»), «сабиси» («одинокий»), «сабусиса», «сабисиса» («одиночество») и другим подобным.

В «Манъёсю» встречаем:

Уцукуси то  
Омоу вагимо-о  
Юмэ-ни митэ  
Окитэ сагуруни  
Наки га сабусиса

Прекрасную  
Любимую мою  
Во сне увидел.  
Проснулся, стал искать —  
Нет никого. Одиночество  
[129, т. 6, с. 271, № 2914].

Слово «сабисиса» находим в «Кокинсю»:

Ямадзато ва  
Фую дзо сабисиса  
Масарикэру  
Хитомэ мо куса мо  
Карэну то омоэба

В горном селенье  
Зимой одиночество  
Чувствуется сильней —  
Ни человека, ни травинки,  
Будто все вымерло [121, т. 8,  
с. 163, № 315].

Басё также употреблял эти слова:

Цуки сабиё  
Акэти-га цума-но  
Ханасисэну

Луна, померкни.  
Акэти о своей жене  
Расскажет [131, т. 41, с. 190,  
№ 317].  
1689 г.

Существовал рассказ о военачальнике Акэти, который оказался в затруднительном положении, и его жена, чтобы помочь мужу, обрезала свои волосы и продала их. При таком печальном рассказе яркий свет луны неуместен, и поэт просит луну померкнуть. «Сабиё» — повелительная форма глагола «сабу».

Гандзицу я  
Омоэба сабиси  
Аки-но курэ

Первый день нового года.  
Как подумаю... Одинокий  
Осенний вечер [104, т. 45,  
с. 19, № 12].  
1683 г.

Это одно из ранних стихотворений Басё, в котором встречается слово «сабиси», выражающее грусть и печаль поэта.

Значение названных слов, равно как и других — производных, не тождественно содержанию эстетического понятия «саби», сущность которого не проявляется в конкретном слове, а определяется общей поэтической направленностью произведения.

«Саби» — понятие сложное, имеющее несколько аспектов, поэтому ему нельзя дать однозначного объяснения. Описывается оно во многих работах со стороны лексического значения [159] эстетического содержания [123; 126; 163], связи с японской поэтической традицией [120; 136; 158] и концепциями дзэн-буддизма [148; 187; 196], характера выражения в поэзии [143].

Саби Басё выражает красоту просветленного одиночества, покоя и отрешенности от суетного бытия — чувства, которое владеет поэтом в результате его слияния с миром и переживания его сущности. «Покой, притушенность красок, элегическая грусть, гармония, достигнутая скудными средствами, — таково искусство саби, звавшее к сосредоточенной созерцательности, к отрешению от повседневной суеты» [3, с. 15]. «Саби» Басё — понятие широкое, содержание его включает не только простоту, но и изысканность, не только печаль, но и радость, которая вытекает из убеждения поэта в конечной целесообразности бытия и доверительного отношения к миру. В саби сочетается любовь к символам вечного с обращением к преходящим явлениям жизни. Поскольку



в дзэн не существует полярности явлений, постольку и в саби, основывающемся на дзэн, снимаются противоположности и достигается гармония.

Термин «саби» появился в конце эпохи Хэйан (XII в.). Его употреблял поэт Фудзивара Сюдзэй (1114—1204) в своей поэтической критике для характеристики художественных средств вака. Употребление термина «саби» применительно к стихотворению в целом, к его атмосфере в то время еще не встречалось [163, с. 61]. После выхода в свет «Сэндзайвакасю» («Собрания японских песен за тысячу лет», 1187) и «Синкокинвакасю» («Новое собрание старых и новых японских песен», 1205) саби стало осмысляться как эстетическое понятие и выдвинулось в ряд ведущих принципов японской эстетики. Оно присутствовало в классической драме, в искусстве чайной церемонии, аранжировки цветов, разбивки парков.

Таким образом, саби как понятие прекрасного сложилось в XII—XIII вв. Следовательно, в отношении саби Басё речь может идти не о выработке нового понятия, а о переосмыслении уже сложившегося — применительно к новой системе взглядов на поэтическое творчество и к переводу его в новое качество. Поэтому в целях раскрытия саби Басё необходимо обратиться к рассмотрению предшествующего периода развития японской эстетической мысли, в течение которого эстетическое сознание было подготовлено к приятию саби Басё.

Первые эстетические представления японского общества определяются понятием *макото* — «правда», «истина». По свидетельству Хисамацу Сэнъити, этот термин происходит от слова «макото» — «истинное дело» или «макото» — «истинное слово». «Между этими двумя выражениями, — пишет Хисамацу, — существует тесная связь, поскольку на основе веры в душу слов полагали, что дело, высказанное в слове, может осуществиться как дело» [158, с. 7]. В качестве примера можно назвать молитвословия «норито» — обращения к богам. Аналогичными явлениями будут божба, заклинание. Макото отражает древнюю синтоистскую веру в душу слов.

Содержанием макото была реальная красота конкретных явлений окружающей действительности, естественные побуждения и чувства человека. Поэты воспева-

ли то, что непосредственно вызывало их эмоции. Гегель в работе «О некоторых характерных отличиях древних поэтов» писал: «Поразительной особенностью древних является то, что мы называем простотой, которая более чувствуется, чем отчетливо различается. Она состоит именно в том, что писатели точно передают образ предмета, не пытаясь сделать его более интересным для нас при помощи тонких побочных черт... Другим характерным свойством является то, что поэты описывали главным образом бросающиеся в глаза явления видимой природы, с которой они были хорошо знакомы, в то время как мы, напротив, лучше осведомлены о внутренней игре сил и вообще больше знаем причины вещей, чем то, как они выглядят» [21, с. 10]. Это высказывание может быть в полной мере отнесено и к представлениям японцев, связанным с понятием «макото».

Макото нашло выражение в лирических произведениях, входивших в повествовательный материал древних хроник (VIII в.) и этнографо-географических «Записей о землях и нравах» («Фудоки», 713—735). Макото говорило об изображении действительности такой, как она виделась поэту и ощущалась им, и порождало литературу, наполненную сильным, свежим, но наивным чувством.

В «Манъёсю» наметился переход к более сложному восприятию окружающего. Например, в стихах Отомо Якамоти (718—785) обнаруживается стремление к передаче сложных душевных движений. Однако ранняя поэзия антологии в значительной мере несет в себе черты непосредственного переживания, присущего древним хроникам и этнографо-географическим описаниям.

Слово «макото» встречается в историко-мифологическом своде «Кодзики» («Записи о делах древности», 712) и в «Манъёсю», но как термин, определяющий правдивость изображаемого в словесном искусстве, оно впервые обнаружено в Предисловии поэта Ки-но Цураюки (883—946) к «Кокинсю» [116, с. 626].

Цураюки выдвинул требование макото, что явствует из той оценки, которую он давал «шести бессмертным поэтам» (роккасэи): «Епископ Хэндзэ... Он владел формой песен, но истинного (макото) было в них мало. Его песни — будто женщина, нарисованная на картине: любишь ее и только напрасно волнуешь свое сердце»

(перевод А. Е. Глускиной) [60, с. 97]. Сущность макото в данном собрании, как отмечает Хисамацу Сэнъити, была сходна с его содержанием в предыдущей антологии «Манъёсю», т. е. определялась правдивостью, искренностью [158, с. 12]. Из критики Цураюки следует, что произведениям Хэндзэ недоставало этой жизненности и они производили впечатление хоть и изящных, но застывших картин.

На основе макото получило развитие эстетическое понятие *моно-но аварэ* («очарование вещей»). Оно исходит из реальных человеческих эмоций (макото), но воспеваает их не как таковые, а в каждом чувстве выявляет его прелесть и очарование. В статье И. А. Борониной, характеризующей представления хэйанцев, отмечается, что «каждому предмету, явлению свойственно особое, только ему одному присущее, „неповторимое“ очарование — моно-но аварэ, уникальная эстетическая ценность, которая чаще всего не лежит на поверхности, а скрыта, и ее нужно найти» [90, с. 549]. Утверждение в искусстве такого утонченного восприятия красоты отразила поэзия «Кокинсю».

Как указал Хисамацу Сэнъити, аварэ в значении «аа!» первоначально было междометием [159, с. 5]. Для поддержания своей мысли он заметил, что восемь случаев подобного употребления этого слова можно встретить в «Манъёсю» [159, с. 5].

Цураюки уже использует слово «аварэ» в поэтической критике как оценку дарования поэта, определение достоинств его творчества. Раскрывая своеобразие поэзии Оно-но Комати (IX в.), он пишет: «В ее стихах как будто бы и есть очарование (аварэ), но нет силы. Словом, это прекрасная женщина, которая страдает» [121, с. 101]. Тем самым в Предисловии Цураюки обнаруживаются истоки формирования понятия моно-но аварэ — печального «очарования вещей». Здесь аварэ по-прежнему сохраняет свой смысл как обозначение эмоционального состояния: печали, радости, наслаждения, негодования и других движений души, но печаль уже выделяют из этого ряда и расценивают как исконное чувство.

Вместе с этим аварэ рассматривают как выражение гармонии чувств и очарования, отсюда изящество, утонченность, изысканность выступают характеристиками

аварэ. Закономерно, что выбор объектов, которые могут вызвать подобное чувство, ограничен [137, с. 360—361].

В конце эпохи Хэйан Фудзивара Сюдзэй обратился к разработке понятия *югэн* («сокровенная красота»), в котором прекрасное уже связывалось с чувством покоя и отрешенности от мира, что было определено усилением влияния эстетико-религиозных сторон буддизма на японскую литературу. В своем становлении и развитии саби Басё непосредственно связано с *югэн*. *Югэн* как бы содержит в себе саби, являясь необходимым этапом его формирования (см. [112, с. 1—3]).

Понятие *югэн* существовало в китайской классической литературе и философии [59, с. 270]. Оно несло в себе значения: «глубокий», «не раскрываемый до конца», «существенный», «неизменный». Согласно японским источникам [137], впервые для характеристики одной из песен оно появилось в «Кокинсю», в послесловии, написанном камбун (китайская письменность) [121, т. 8, с. 337]. Затем это понятие японизировалось и содержание его несколько изменилось. *Югэн* приобрел значения: «таинственное чувство», «сокровенное», «красота проникновенная, глубокая», «высшая красота искусства», т. е. установилась преемственность с моно-но аварэ. Начиная с 1166 г. Сюдзэй употреблял это понятие во многих критических работах.

Поэтическим выражением *югэн* явилось «Синкокинсю» — стихи говорили о сокровенной, таинственной глубине чувств и явлений.

Хисамацу Сэнъити рассматривал *югэн* как дальнейшее развитие моно-но аварэ, а именно: когда *югэн* и моно-но аварэ сближаются, усиливается ощущение очарования и красочности; когда *югэн* отходит далеко от моно-но аварэ, усиливаются чувство покоя и отрешенности от мира и красота изысканной простоты. Свободное выражение чувств сменяется изображением красоты, которая как бы светится изнутри [158, с. 21].

В саби Басё можно видеть *югэн*, переосмысленный и преобразованный. Саби Басё — результат постепенной эволюции японского представления о прекрасном. Как справедливо отметила Т. П. Григорьева, «аварэ ревоплотилось в *югэн*, *югэн* — в саби. («Колесо вращается, потому что ось неподвижна»). В художественном сознании японских авторов отразилась буддийская идея

кармы: красота лишь принимает новый облик. Различные оттенки и способы выражения красоты, но назначение ее неизменно — возвышать душу» [37, с. 264].

Кобаяси Томоаки писал: «У Басё поэзия саби — это мир интуиции, в котором исчезает полярность, затухает сознание. Это не людской мир». В то же время он отмечает и другой аспект: «Однако хайкай не отказывается от вещей этого мира. Хайкай берет свое начало... от простой жизни» [120, с. 204]. Последнее проявляется в том, что саби обращено к действительности, главным образом к природе в ее простых проявлениях. В. Н. Горегляд, анализируя эстетическое содержание хэйанской культуры, отмечает, что эстетические критерии применялись тогда избирательно: «Хэйанцы не искали эстетического наслаждения за пределами определенного круга явлений природы. Поэтому в литературе того времени можно встретить такие замечания: „Дорога не была особенно интересной. И багряных листьев клена еще не было, и цветы уже осыпались, виднелся только один сухой китайский мискант“ („Дневник эфемерной жизни“» [32, с. 213]. И продолжает: «Только в XIV в., когда широко распространилась практика ухода на природу и практика созерцания, такая избирательность стала отвергаться. Эстетический смысл стали искать и находить в любой частичке природы» [32, с. 214]. Это нашло закрепление в эстетике Басё. Две стороны понятия «саби», отмеченные Кобаяси, существуют в нерасторжимом единстве, что и составляет своеобразие эстетических воззрений поэта.

Дю Басё саби с наибольшей четкостью нашло отражение в поэзии Сайгё, однако содержание его было качественно иным. «Если проследить историю литературы, в которой отражено саби,— пишет Исида Ёсида,— и учесть, что говорили об этом такие поэты, как Басё и Синкэй, то не будет сомнения в том, что родоначальником саби, а вернее, начальных форм саби является Сайгё» [112, с. 7]. О взглядах Сайгё на поэзию писал ученик поэта-монаха Мёэ (1173—1232) Тэйси Кикай: «Каждый раз, когда приходил монах Сайгё, он начинал рассуждать о стихах. Он говорил: „У меня свой взгляд на поэзию, отличный от других. Хотя и я воспеваю цветы, кукушку, луну — словом, все явления этого мира, но, в сущности, все это одна видимость, которая застит гла-

за и заполняет уши. Стихи, которые мы сочиняем, разве это истинные слова? Когда пишешь о цветах, ведь не думаешь, что это на самом деле цветы. Когда пишешь о луне, не думаешь о луне. Мы создаем только подобие, что нам хочется, к чему нас влечет... Но только такая поэзия и способна воплотить истину Будды"» (перевод Т. П. Григорьевой) (цит. по [53, с. 397—398]).

Отличие во взглядах Сайгё и Басё выявляется из записок последнего — «Дневника из Сага», где поэт говорил: «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» [131, т. 41, с. 392—393].

Здесь же Басё приводит стихотворение Сайгё, в котором выражено стремление уйти от мира:

Ямадзато-э Дарэ-о мата ко ва Ебукодори Хитори номи косо Суману то омоуни —	В горное селенье Кого опять зовет Кукушка? Я ведь один Жить хочу [144, т. 29, с. 28, № 49].
--	--

Танка Сайгё, к строкам которой прибегнул Басё в своем высказывании о поэте, полностью так звучит:

Тоу хито мо Омоитаэтару Ямадзато-но Сабисиса накуба Сумиукарамаси	Даже случайные путники Забыли думать Об этом горном селенье — В самом деле, было бы печально жить, Если бы здесь не было одиночества [144, т. 29, с. 167, № 937].
---	--

Обращаясь к характеристике саби как эстетической категории, Исида Ёсисада считает, что саби — это покой и одиночество, ощущение пустынности и заброшенности, которое испытывает человек, когда он стареет и увядает [112, с. 9]. Подобное настроение одиночества выявляется в приведенных стихах Сайгё.

Если эстетический идеал Сайгё был обращен в прошлое и саби у него было связано с философией отшель-

ничества, то у Басё саби предполагало уход от мирской суеты, но не от жизни, не от настоящего. По словам шестого патриарха чань в Китае, Хуэйчэна (яп. Эно, 637—713), греховность с избытком пребывает в каждом из нас, и поэтому чисто внешний уход от нее — пустая иллюзия (цит. по [45, с. 24]). Патриарх выдвинул принцип растворения в «мирской жизни» и считал, что «совершенный человек» должен не замыкаться в отшельничестве, а жить среди людей. В «Дневнике из Сага» проступает та же идея. Подводя итог своим размышлениям о жизни Сайгё, Басё пишет: «Как бы там ни было, в одинокой жизни нет ничего интересного» [131, т. 41, с. 393]. Из записей поэта видно, что он характеризовал саби не только как эстетическое понятие, но и как особое отношение к действительности, в котором явственно проступило влияние дзэн с его стремлением слить воедино духовное и мирское, т. е. как элемент миропонимания.

Впервые саби Басё прозвучало в стихотворении «Осенний вечер»:

Карээда-ни  
Карасу-но томарикэри  
Аки-но курэ

На голой ветке  
Ворон сидит.  
Осенний вечер [131, т. 41,  
с. 61, № 60].

Хайку рисует картину осенних сумерек, чувствуется приближение зимы. В одиноком вороне, который сидит на засохшей ветке, выражена глубина одиночества, покоя и отрешенности от бренного мира. Это стихотворение «заставляет человека проникнуться созерцательным настроением и почувствовать себя соприсущим тайнам природы» [3, с. 15]. В стихотворении ощущается и югэн с его таинственностью и мрачностью, но впоследствии саби Басё все дальше и дальше отходит от югэн, что проявляется уже в стихотворении «Старый пруд»:

Фуруикэ я  
Кавадзу тобикому  
Мидзу-но ото

Старый пруд!  
Прыгнула лягушка.  
Всплеск воды [131, т. 41,  
с. 102, № 142].

Хайку изображает картину весенней поры. Тишина старого пруда, у которого поэт сидит, погруженный в созерцание природы, навеивает печаль. Вдруг его внимание

привлекает всплеск воды, разрушающий тишину. В слиянии с природой поэт достигает просветленности и это состояние души выражает в хайку, как будто бы простом и безыскусном. В отличие от стихотворения «Осенний вечер» это хайку окрашено светлым настроением. Прыжок лягушки — мгновение, выхваченное из жизни, придает стихотворению живое звучание.

О саби писал Мукаи Кёрай: «Саби — это чувство стиха (ку-но иро). При этом говорить в стихотворении об одиночестве совсем не обязательно. Например, старый человек надевает доспехи и сражается на поле брани или надевает парчовое платье и присутствует на приеме. Саби подобно облику старого человека. Оно может быть и в веселом стихотворении, и в печальном. Приведу пример:

Ханамори я  
Сироки касира-о  
Цукиавасэ

Сторожа цветов  
Белые головы склонили  
Друг к другу.

*Кёрай*

Басё сказал, что чувство саби хорошо выражено в этом стихотворении» [117, с. 77—78]. В хайку пейзаж отодвинут на задний план, а вперед выступили фигурки двух старых людей, которые ведут неторопливую беседу. В хайку проступает чувство углубленной созерцательности, отрешенности от суетного бытия. Басё говорил: «Нужно наслаждаться жизнью, оставаясь равнодушным к земным интересам, забывая о молодости и старости» (цит. по [194, с. 42]). Эта мысль проявилась в его понимании прекрасного и была отображена в стихотворении Кёрай.

Стихотворение имеет еще одно качество, которое характеризует саби как чувство внеличностное, противопоставленное горю и печали, как успокоение и радость — страданию. Будда везде и во всем видел страдание. Вот как он говорит об этом в бенаресской проповеди: «Рождение есть страдание. Болезнь есть страдание. Смерть есть страдание. Соединение с неприятным есть страдание. Разлука с приятным — страдание. Неудовлетворение желаний — страдание. Короче, пятеричная привязанность (к земному) есть страдание» (цит. по [94, с. 97]). Освобождение от страдания мыслилось Басё в обретении покоя на пути отрешенности и созерцания, духовного единения с природой:



Уки варэ-о  
Сабисигарасэё  
Канкодори

Блуждающего меня  
Заставь почувствовать  
одиночество,  
Кукушка [131, т. 41,  
с. 219, № 376].  
1691 г.

Басё хотел, чтобы зов кукушки озарил его душу и помог достичь просветленного одиночества — саби.

В своем высказывании Кёрай подчеркивал: чтобы создать саби, совсем не обязательно говорить об одиночестве. Таким образом Кёрай показал, что саби скрытно присутствует в стихотворении, пронизывает его в целом, создает его атмосферу. Саби проявляется в намеке, в подтексте, в несказанном.

### Каруми

Следующий этап в развитии категории прекрасного в эстетике Басё связан с разработкой понятия «каруми». В ряде работ этот аспект теории Басё либо прямо недооценивается [159], либо толкуется односторонне, вне связи с саби [118; 137], либо лишь описывается на основе высказываний поэта и его учеников [126, 153; 192; 194]. В некоторых крупных исследованиях он вообще не упоминается [123; 134; 158].

Специально вопросом о каруми занимался Эбара Тайдзо и впервые рассматривал его как одно из ведущих понятий в эстетике Басё [162, 163]. Каруми посвятил большую статью Морита Ран, в которой с позиций данного понятия прокомментировал целый ряд стихотворений Басё [135], раскрывая их содержание и форму.

Каруми предусматривало сочетание в поэзии глубины мысли с простотой, ясностью ее выражения. При этом простота не выливается в упрощение, легкость не приводит к легковесности, и обращение к каруми не означает отрицание возвышенного.

Мон симэтэ  
Даматтэ нэтару  
Омосираса

Ворота запер,  
Молча лежу.  
Приятно [104, т. 45,  
с. 421, № 25].  
1694 г.

По словам Басё, весь сборник «Мешок угля» выражен в строке «ворота запер», которая раскрывает особую легкость и непринужденность его стихов [117, с. 133].

Осознание каруми у Басё усилилось после путешествия на север (1689), однако мысль о новом направлении в развитии поэзии хайку вынашивалась поэтом в течение многих лет. Эбара Тайдзо предполагает даже, что каруми Басё вытекает из послесловия поэта к сборнику «Пустые каштаны» (1683) [163, с. 112].

Хаттори Дохо в работе «Три книги» свидетельствует, что первое стихотворение Басё, которое является воплощением каруми, было помещено в сборнике «Тыква-горлянка»:

Ко-но мото-ни	Под деревом
Сиру мо намасу мо	И суп и рыба.
Сакура кана	Сакура! [131, т. 41, с. 197, № 329].
	1690 г.

Об этом хайку Басё сказал: «Здесь чувствуется прелесть любования цветами и присутствует легкость» (цит. по 117, с. 114]). В стихотворении выражено своеобразное восприятие поэтом окружающего мира и его красоты. Басё отказался от традиционного воспевания цветов сакуры, его хайку рисует картину простой трапезы, говорит о скромном человеке, который любит цветы.

К этому же времени относится и самый ранний пример высказывания Басё о каруми, отмеченный в письме поэту Тисэн от 10 апреля 1690 г.: «Не загромождайте хайкой и хокку, не ходите вокруг да около, и тогда у вас получится то, что нужно» (цит. по [106, т. 1, с. 255]). Таким образом, выдвигая идею каруми, Басё выступил не только за обновление содержания поэзии, но и за усовершенствование ее языка — за «прозрачность» стиля, отказ от сложной поэтической техники. В этом отношении показательна критика, которой он подверг следующее стихотворение Эцудзин:

Кими-га хару	Государева весна.
Кая ва моёгини	Сетка от moskitов
Кивамарину	Стала еще зеленой (цит. по [117, с. 14]).

Басё говорил: «В этом хайку вполне хороша мысль о том, что цвет moskitной сетки всегда зеленый, несмотря на прошедшие годы. Но перед этими словами следовало бы поставить строку „лунный свет“ или „занимающийся день“, тогда получилось бы хайку о moskitной

сетке. Однако Эцудзин использовал неизменный цвет москитной сетки для того, чтобы сказать о вечной весне царствования императора, и тем самым создал хайку, поздравляющее с Новым годом. В результате стихотворение выглядит тяжеловесным, в нем утрачена ясность» (цит. по 117, с. 14—15)). С точки зрения Басё, хайку Эцудзин вычурно и надуманно. Басё же видит красоту в обыкновенных вещах и призывает изображать явления жизни естественно и просто.

Каруми можно обнаружить и в некоторых стихах сборника «Соломенный плащ обезьяны» (книга первая), хотя его содержание и считается высшим воплощением саби. Например, хайку, созданное Кёрай:

Фуримаи я	Праздник девочек.
Симодза-ни наору	Отодвинуты на последнее место
Кодзо-но хина	Старые куклы.

Кёрай трудно было подобрать первую строку для этого хайку. Он не знал, как лучше сказать: «стыдно», «досадно» или «потертый старинный головной убор». Басё выбрал самое непретенциозное, он предложил оставить строку «праздник девочек» и при этом заметил: «Если в эти пять слогов ты вложил душу, то их можно отнести к числу таких строк, как строка Синтоку „О человеческий мир!“» (цит. по [106, т. 1, с. 256]). Хайку Кёрай запечатлело обыкновенную картину, которую можно было наблюдать в каждом доме, и эта картина вызвала размышления о человеческой жизни.

Другое стихотворение из этого сборника принадлежит Сядо, оно рисует будничный весенний день:

Хару-но хи я	День весны.
Гомоку-но уэ-но	На мусорной куче
Оя судзумэ	Старый воробей (цит. по [106, т. 1, с. 258]).

Стихотворение Сядо можно соотносить с хайку Басё, которое появилось в сборнике «Мешок угля»:

Коти кадзэ-ни	Весенний ветер
Коз-но икирэ-о	Запах навоза
Фукимаваси	Разносит [104, т. 45, с. 419, № 19]. 1694 г.

Радость весеннего дня поэт выражает образами далеко не возвышенными и в этой простоте своего искус-

ства воплощает свою любовь к природе, в каких бы обыденных картинах она ни являлась человеку, и к самому человеку, живущему в неразрывном единении с нею.

Иначе говоря, каруми, как содержание и как форма его выражения, изначально присутствовало в поэзии Басё и его учеников, но было возведено в руководящий эстетический принцип позднее.

Следовательно, каруми можно рассматривать как результат развития понятия «саби». Если саби утверждает покой и отрешенность от мира при полном слиянии с природой, то каруми прямо обращается к повседневной человеческой жизни. Хаттори Дохо писал об этом: «Учение мастера говорит о том, что нужно возвысить свое сердце познанием высшей истины и вернуться в мир простых людей. Иначе говоря, достигнув просветленности, нужно вернуться в этот бренный мир, вернуться к хайкай» [117, с. 101]. Ота Мидзухо, рассматривая эволюцию саби в творчестве Басё, называет каруми «карумино саби», т. е. саби, в котором появилась «легкость» [143, с. 189]. Эбара Тайдзо подчеркивает: «Каруми в хайку — это поиски красоты саби в новых явлениях» [163, с. 121].

В каруми, так же как и в саби, проявилось влияние идей дзэн-буддизма. Каруми акцентирует тот аспект дзэн, который заставляет обратиться к повседневной жизни и в любых проявлениях ее видеть путь к достижению истины.

Вместе с тем нельзя упускать из виду, что на формирование каруми оказали воздействие юмор «Древней» школы и откровенность, свобода от условностей, присущая школе «Данрин», т. е. обращение к обычному, обыденному (в отличие от вака), провозглашенное школой «Данрин» и воспринятое школой Басё, открывало путь к каруми как широкому эстетическому принципу.

В «Лекциях о Басё» приводится мнение Ёсидзава Ёсинори о том, что каруми Басё, возможно, созвучно тому чувству легкости, которое обнаруживается в Предисловии Ки-но Цураюки, а также, согласно Танияма Сигэру, близко простоте стихов китайских поэтов Юань Чжэня (яп. Гэнсин, 779—831) и Бо Цзюйи [106, т. 1, с. 254]. Действительно, простоту Бо Цзюйи понимал не как облегченность мысли и формы, а как сильный

отказ от традиционной перегрузки стихов литературными и историческими реминисценциями [5, с. 17], что проявилось и в характере каруми у Басё (см. [106, т. 1, с. 264]). Однако каруми преобразует область не только художественного языка, но и содержания — вносит новый смысл в понятие поэтического. В понимании Цураюки и других поэтов эпохи Хэйан основу легкости составляла утонченность, а, как отмечает Танияма Сигэру, каруми Басё иного свойства, оно расценивается как «скрытая легкость», которая впервые появляется в произведениях Сайгё [106, т. 1, с. 254].

Но мы должны сказать, что каруми Басё расходилось и с характером поэзии Сайгё. Качественное отличие каруми от той легкости, которая присутствовала в вака, в том и состоит, что японская классическая эстетика требовала от поэзии изысканной утонченности и не допускала обыденности в сфере искусства. Басё же, напротив, утверждал величие и красоту обыденного, т. е. «легкость» постепенно трансформировалась по мере перехода к новому содержанию и новой форме. Пожалуй, первые признаки этой трансформации можно обнаружить уже в «Записках у изголовья» («Макура-но соси», ок. 1001) Сэй-сёнагон: «Иногда донесется странный, непривычный запах кожаного подхвостника на быке. Пусть я говорю сумасшедшую нелепицу, но, право, есть в этом запахе особая прелесть» (*перевод В. Н. Марковой*) [86, 251, дан № 27]. Не случайно Морита Ран констатирует, что каруми получило широкое распространение как основной принцип поэзии хайку, противостоящий вака [135, с. 3].

В связи с этим небезынтересно проследить отношение Басё к традиции, к культуре прошлого. Это отношение менялось по мере эволюции его эстетических взглядов.

В период ученичества, когда Басё находился под непосредственным влиянием школ «Древней» и «Данрин», его оценка традиционных форм выразительности была в значительной мере определена установками этих школ. Под влиянием Тэйтоку Басё использовал в хайку темы, образы, приемы предшествующей литературы, а под воздействием Соин у поэта появились произведения, в которых подвергались осмеянию традиционные каноны, например:

Коно умэ-ни  
Уси мо хацунэ то  
Накицубэси

У этой сливы  
И бык замычит  
Свою первую песню [131, т. 41,  
с. 52, № 21].  
1676 г.

Стихотворение высмеивает изысканность вака и своим содержанием намекает на известные строки из Предисловия Ки-но Цураюки: «И вот, когда слышится голос соловья, поющего среди цветов свою песню, когда слышится голос лягушки, живущей в воде, кажется: что же из всего живого, из всего живущего не поет своей собственной песни» (перевод А. Е. Глускиной) [60, с. 94].

На территории синтоистских храмов часто можно было увидеть статую спящего быка. Басё связывает эту деталь с цветущими сливами, окружающими храм. Вместо соловья объектом поэтического воспевания становится бык. Таким образом, стихотворение разрушает традиционные представления о поэтическом и с присущим хайку юмором интерпретирует хорошо известную и вошедшую в традицию тему. Кроме того, стихотворение содержит и другой подспудный смысл. Оно посвящено Нисияма Соин, который носил поэтический псевдоним Слива. Себя Басё уподобляет быку, вдохновение которого пробуждено цветущей сливой [173, с. 24]. Стихотворение написано в свободной манере и содержит массу намеков.

Вскоре нигилистическая позиция школы «Данрин» по отношению к традиции была пересмотрена Басё. Разрабатывая эстетику саби, поэт вновь обратился к традиции, стремясь творчески применить ее в хайку, осмыслить в соответствии с новыми задачами отображения окружающего мира. В качестве примера нового взгляда Басё на традицию можно вновь привести стихотворение «Старый пруд»:

Фуруикэ я  
Кавадзу тобикому  
Мидзу-но ото

Старый пруд!  
Прыгнула лягушка.  
Всплеск воды.

Хайку является выражением саби и в определенном смысле перекликается с приведенным высказыванием Цураюки. Басё вводит в хайку традиционный поэтический образ лягушки, однако он приобретает здесь новое звучание (см. [176, с. 217—224; 148, с. 166—174]). Если у Цураюки лягушка выступает как бы символом поэзии,

то у Басё это обыкновенное живое существо, но причастное вечности.

В дальнейшем Басё утверждал, что поэзия хайку может и должна самостоятельно решать свои задачи, и призывал освободиться от сложившейся практики обязательного обращения к классическим образцам литературы прошлого [106, т. 1, с. 264]. Он видел путь дальнейшего развития хайку в преодолении зависимости от традиционных норм, но вместе с тем указывал на внутреннюю связь своей поэзии с поэзией древних [131, т. 41, с. 542]. Следующее стихотворение Басё выявляет эстетическое осмысление явлений на основе каруми:

Угусу я  
Моти-ни фунсуру  
Эн-но саки

Соловей.  
Уронил помет на рисовую  
лепешку  
На краю галереи [131, т. 41,  
с. 229, № 397].  
1692 г.

Традиционный образ соловья говорит о весне, о наступлении Нового года, но использован он в своеобразном контексте. Об этом своеобразии Хаттори Дохо писал: «Канси<sup>3</sup>, вака, рэнга, хайкай — все это поэзия, однако хайкай охватывает все сферы, включая и такие вещи, которые не имели места в трех других видах поэзии. Вот соловей, „поющий в цветах“, „уронил помет на рисовую лепешку на краю галереи“ — и в теме Нового года раскрывается забавная (*окасики*) сторона вещей. Лягушка, „живущая в воде“, „прыгает в старый пруд, воды всплеск“. В кваканье лягушки, прыгающей с берега, поросшего густой травой, слышится хайкай. Все, что видишь и слышишь, все, что чувствуешь, есть хокку. И это составляет правду (*макото*) искусства хайкай» [117, с. 87]. Дохо вскрывает отличие хайку от других видов японской поэзии, подчеркивает, что традиционному понятию поэтического хайку противопоставляется новое, в котором устраняются различия достойного воспевания в поэзии и недостойного. Тем самым Дохо выразительно показывает одну из сторон макото в хайку. Оно принципиально отлично от макото в вака, хотя и то и другое исходит из правды жизни, из реальной действительности и реальных человеческих чувств, но в хайку была преодолена избирательность вака. Очевидно, что в этом отноше-

<sup>3</sup> К а н с и — «китайские стихи».

нии макото Басё ближе всего соотносится с макото «Манъёсю».

Три приведенных стихотворения в общих чертах демонстрируют этапы творческой эволюции Басё в плане его отношения к традиции, которая закономерно привела поэта к переосмыслению эстетики саби. Обратившись к каруми, Басё усилил те тенденции своего творчества, которые в саби не могли полностью раскрыться, а были только намечены. В каруми философская глубина его лирики приобрела иное выражение — в поисках истины поэт непосредственно обратился к ситуациям повседневной жизни. Таким образом, каруми правомерно рассматривать как итог эволюции саби.

Понятие «саби-каруми», в свою очередь, дополняется двумя более частными категориями.

### Хосоми

*Хосоми* определяет стремление поэта постичь внутреннюю жизнь каждого, даже самого незначительного явления, проникнуть в его сущность, выявить его истинную красоту и может быть соотнесено с дзэнским представлением о духовном слиянии человека с явлениями и вещами мира. Следуя хосоми (букв. «тонкость», «хрупкость»), поэт в процессе творчества достигает состояния духовного единства с объектом поэтического выражения и в результате постигает его душу. Басё говорил: «Если помыслы поэта постоянно обращены к внутренней сущности вещей, его стихотворение воспринимает душу (*кокоро*) этих вещей» (цит. по [117, с. 104]).

Яму кари-но  
Есаму-ни отитэ  
Табинэ кана

Больной гусь  
Падает в холод ночи.  
Ночлег в пути [131, т. 41,  
с. 207, № 350]  
1690 г.

Поэт слышит крик слабой, больной птицы, которая падает где-то недалеко от места его ночлега. Он проникается ее одиночеством и печалью, живет единым с ней чувством и сам себя ощущает подобным больному гусю.

Хосоми является противоположностью принципа *футоми* (букв. «сочность», «плотность»). До Басё появлялись хайку, написанные на основе *футоми*, в частности



стихи школы «Данрин». У Басё тоже есть произведения, которые могут быть охарактеризованы этим понятием:

Арэуми я  
Садо-ни ёкотау  
Ама-но гава

Бурное море!  
До острова Садо тянется  
Небесная река [131, т. 41,  
с. 176, № 296].  
1689 г.

Хайку выражает огромность мира, вселенскую беспредельность. Если, основываясь на футоми, поэт изображает величие природы в ее мощных проявлениях, то хосоми противоположного свойства — оно призывает поэта к углубленному созерцанию природы, осознанию ее красоты в скромных явлениях. Раскрытию этого положения может служить следующее хайку Басё:

Еку мирэба  
Надзуна хана саку  
Какинэ кана

Вгляделся пристально —  
Цветы пастушьей сумки цветут  
У ограды [131, т. 41, с. 100,  
№ 137].  
1686 г.

В стихотворении описано неприметное растение, но для поэта оно заключает в себе всю красоту мира. В этом отношении хосоми смыкается с традиционным представлением японцев о прекрасном как о хрупком, малом и слабом.

При анализе образа «сиратама» («белая яшма») А. Е. Глускина отметила трансформацию его содержания от значений чистого, дорогого и прекрасного к значениям хрупкого и непрочного [25, с. 76]. Подобное понимание красоты было развито в представлении о «печальном очаровании вещей», поэтому не случайно Ота Мидзухо говорит, что хосоми Басё восходит к той особой тонкости чувств, которая звучит в стихах Ки-но Цураюки [143, с. 192—193]. В этот же период, как отметил К. Рехо, идеал японской красоты в ее существенных чертах был выражен в памятнике IX в. — «Повести о Такэтори» («Такэтори моногатари»), в которой говорилось, что старик Такэтори нашел в коленце бамбука крошечную девочку, обворожившую знатных юношей, — «эстетизм японцев основан на том, что внешним знакам ложной значительности противопоставляется значительность слабого и малого» [49, с. 266].

Японские исследователи показывают также соотношение хосоми с идеями Сюдзэй [105, т. 6, с. 37; 159,

с. 63], который при характеристике танка пользовался термином «тонкость души» (*когоро хососи*) и особенно подчеркивал, что тонкость образа танка должна соединяться с его глубиной, с «глубиной души» (*когоро фукаси*) [105, т. 6, с. 287]. Эти идеи были близки Басё, который учился у своих предшественников поэтическому мастерству. В стихах поэта звучит та же искренность, проникновенность. Можно считать, что и сам термин «хососи» имеет своим источником японскую эстетическую традицию.

Правомерно, как полагают японские филологи, и сопоставление хососи Басё с теорией о трех типах вака, которую выдвигал император Готоба (1180—1239) [106, т. 1, с. 148—150]. Он учил, что о весне и лете нужно писать широко, свободно; танка о зиме и осени должны передавать атмосферу увядания, быть хрупкими; о любви нужно писать изящные, легкие танка [106, т. 1, с. 249]. Положение о зимних и осенних танка действительно созвучно хососи Басё, однако хососи не ограничивается тематически или каким-либо определенным настроением (печаль, одиночество), поскольку оно является эстетической установкой поэта, отражающей одну из сторон его метода художественного осмысления действительности, и подобно саби, может проявляться как в печальном стихотворении, так и в веселом.

К вопросу о хососи, в поэзии хайку обращались ученики поэта; в частности, Кёрай в своих записках объяснял: «Хососи нет в слабом стихотворении... Хососи заключено в содержании стихотворения (*куи*). Для наглядности приведу пример:

Торидомо мо	А птицы
Нэиритэ иру ка	Тоже спят?
Его-но уми	Озеро Его.
	<i>Роцу</i>

Это хайку Басё охарактеризовал как стихотворение, содержащее хососи» [117, с. 78]. Кёрай подчеркивает, что хососи, указывая на чувство тонкое, хрупкое, предполагает и его эмоциональную силу.

Роцу говорит о птицах, которым так же холодно спать на озере, как и заночевавшему в пути поэту. Роцу передает в стихотворении чувство сопереживания, духовного слияния поэта с птицами. По своему содержанию хайку может быть соотнесено со следующим стихо-



Басё связано с эстетическими представлениями предшествующих эпох, однако на этот счет существуют разные точки зрения. Уэда Макото, например, отмечает, что в теории Дзэами Мотокиё (1363—1443), драматурга и теоретика театра Но, существовало понятие, близкое сиори, но оно отличалось от сиори Басё тем, что несло в себе значение увядания, а также не имело неопределенности или неясности в своем выражении [194, с. 50]. Другие японские ученые рассматривают сиори как результат развития понятия аварэ (печаль)<sup>4</sup> в эпоху Хэйан [161, с. 553—554; 150, с. 89]. Этот взгляд нам кажется более приемлемым, поскольку он не только соответствует основному содержанию сиори, но и показывает, что единство сиори и саби было подготовлено традицией, когда «очарование» включало в себя и «печаль». Учениками Басё понятия «саби» и «сиори» употреблялись в нерасторжимом единстве [106, т. 1, с. 241]. Подчеркивая это единство, Хисамацу Сэнъити говорил: «Содержание сиори таково, что оно может скрываться глубоко внутри саби» [159, с. 30]. Мысль о единстве этих понятий, вытекающую из анализа поэзии Басё, проводил и Комия Тоётака. Вместе с тем он указывал, что саби включает в себе покой и отрешенность от мира, а сиори — сострадание [123, с. 115]. Безусловно, саби и сиори связаны общей концепцией поэта, но, выдвигая два понятия, Басё подразумевал и их отличия.

Для выявления содержания сиори показательна критика, которой Кёрай подверг следующее стихотворение Кёрику:

Омэйко я	Поминальная служба.
Атама аоки	Сизые обритые головы
Симбикуни	Новообращенных монахинь.

По мнению Кёрай, в хайку Кёрику показана только видимая действительность, но не раскрыта глубина явления, его «душа», нет истинного чувства, которое озаряет сознание поэта, когда он соучаствует внутренней жизни того, о чем пишет, нет сиори. Кёрай хотел, чтобы в стихотворении Кёрику прозвучало чувство сострадания [117, с. 40].

<sup>4</sup> В эпоху Хэйан понятие «аварэ» («очарование») имело значительный оттенок печали, но иногда могло соответствовать и выражению радости [183, с. 10—11].

Подобная трактовка сиори говорит о его неразрывной связи с хосоми, поскольку сострадание немислимо без сопереживания, проникновения в сущность явления, слияния с ним.

Басё говорил: «Нужно любить то, о чем пишешь» (цит. по [117, с. 95]). Эта мысль непосредственно отражается в сиори с его чувством сострадания и жалости. Интересен в этом отношении следующий эпизод.

Однажды осенью Басё и Кикаку шли через рисовое поле. Кикаку сложил хайку о красной стрекозе, которая привлекла его воображение:

Оторви пару крыльев  
У стрекозы —  
И получится стручок перца.

— Нет,— сказал Басё,— это не хайку. Ты убил стрекозу. Если ты хочешь создать хайку и дать ему жизнь, ты должен сказать;

Добавь пару крыльев  
К стручку перца —  
И ты сделаешь стрекозу  
(цит. по [197, с. 170]).

Согласно Басё в хайку «нужно говорить с любовью даже о вульгарных вещах» (цит. по [123, с. 125]), например:

Тэбана каму	В руку сморкается.
Ото саз умэ-но	Даже в звуке этом сливы
Ниой кана	Аромат! [104, т. 45, с. 41, № 94].
	1688 г.

Хайку написано о деревенском мальчике, который сломал для кнута ветку сливы. Оно проникнуто душевной теплотой.

Большинство исследователей считают основой теории Басё понятия «саби» — «сиори» — «хосоми», рассматривая их в отрыве от каруми. Эбара Тайдзо предлагает иную точку зрения: «Глубокое содержание саби — сиори — хосоми нужно видеть и в каруми» [163, с. 90]. Иначе говоря, в искусстве Басё ощущению прекрасного как просветленности сопутствуют сострадание и печаль, и это сообщает творчеству поэта особое гуманистическое звучание. Здесь хочется привести слова

Т. П. Григорьевой: «В поэзии Басё есть что-то высшее, что объединяет разных людей, что вне границ пространства и времени. Есть что-то в его поэзии такое, что делает Басё одним из самых любимых поэтов наших дней. И это „что-то“ та форма гуманности, которая выросла на доверии человеческой природе, на (конфуцианской по своему происхождению) идее, что эта природа изначально добра» [37, с. 280].

2. Уэда Макото характеризует сиори как некое настроение, которое выявляется из всего стихотворения в целом, а не из составляющих его элементов [194, с. 49]. Для примера возьмем стихотворение Кёрику, в котором, по словам Басё, содержится сиори:

Тоодаго мо  
Коцубу-ни нарину  
Аки-но кадзэ

И десять колобков  
Стали как зернышки.  
Осенний ветер (цит. по [117,  
с. 79]).

Колобки продают путникам в маленькой деревушке. Наступила осень, путешественников стало меньше, и крестьяне, которые продают колобки, оказались в бедственном положении. Чувство, которое преобладает в этом стихотворении, можно назвать печалью, но определенно нельзя сказать, к чему обращена эта печаль [194, с. 50].

Кёрай объяснял сиори следующим образом: «Сиори — это то, что говорит о сострадании и жалости, но не прибегает при этом к помощи сюжета, слов, приемов. Сиори и стихотворение, наполненное состраданием и жалостью, не одно и то же. Сиори коренится внутри стихотворения и проявляется в нем. Это то, о чем трудно сказать словами и написать кистью. Сиори заключено в недосказанности (ёдзэ) стихотворения» (цит. по [153, с. 276]). Кёрай подчеркивает, что чувство, которое несет в себе сиори, не может быть передано обычными средствами — оно составляет ассоциативный подтекст стихотворения.

В связи с этим сиори отведена особая роль как принципу, определяющему «гибкость», многозначность поэтического слова. Сиори характеризует стихотворение, которое предполагает некоторую семантическую вариантность и ассоциативность. Роль сиори как формоорганизующего принципа отмечалась Басё и его учениками. Басё, давая наставления Бонтё, говорил: «В стихотворении ни один слог нельзя употреблять необдуманно;

хайкай, как и следует ожидать, составляет с вака одно целое. Нужно писать так, чтобы в стихотворении присутствовало сиори» (цит. по [117, с. 66]). Басё подчеркивает сходство хайку с вака по линии лапидарности формы, которая требует внимательного отношения к каждому слову. Кёрай в своих записках прямо объясняет: «Сиори заключено в форме (*сугата*) стихотворения» [117, с. 78].

Итак, Кёрай определяет сиори как форму (*сугата*) и как избыточное чувство (*ёдзё*). Эбара Тайдзо указывает, что эти два объяснения не противоречат друг другу, поскольку *ёдзё* трактуется как внутреннее чувство, пронизывающее художественную форму стихотворения, которая, в свою очередь, понимается как совокупность средств для выражения данного чувства [163, с. 70].

Требованию сиори подчинены структура образов и поэтических приемов, особенности лексического отбора, своеобразие синтаксиса и морфологии в хайку. В последнем случае устанавливается связь сиори с техническими приемами [192, с. 154]. Сиори обуславливает также художественно-выразительное применение тех или иных элементов звукового состава языка. Это отмечал Мукаи Кёрай: «Хорошо то, что легко звучит. В таком стихотворении есть сиори» (цит. по [106, т. 1, с. 243]). Таким образом, сиори связано со всеми аспектами поэтической выразительности.

Сиори — это особое настроение, безличное чувство просветленной печали и сострадания, которое выявляется из стихотворения в целом, и в то же время оно характеризует те средства художественной выразительности, которые способствуют созданию этого настроения.

### Фуэки-рюко

Басё постоянно искал пути дальнейшего совершенствования поэзии хайку. Кёрай в письме к Фугёку приводит слова учителя: «Хайкай даже мгновение не должен стоять на месте» (цит. по [106, т. 1, с. 277]). Так появилось каруми, а вместе с ним понятие «фуэки-рюко» (букв. «неизменное-изменчивое»).

Уже в 1680 г. в послесловии к «Вечнозеленому турниру» Басё обратил внимание на то, что поэзия непре-

рывно развивается [131, т. 41, с. 405—406]. В дальнейшем процесс развития поэзии он связывал с закономерностью изменений, которые происходят в природе, и утверждал, что поэзия хайку должна меняться, как меняются четыре времени года [117, с. 100]. В связи с этим он и выдвинул идею фуэки-рюко, в которой нашел отражение итог многолетних раздумий поэта о закономерности изменений в поэзии, о единстве нового и традиционного в ней. В «Записках Кёрай» указывается, что идея фуэки-рюко непосредственно стала разрабатываться Басё во время его путешествия на север [117, с. 64]. В пути Басё создал стихотворение:

Мудзаняна  
Кабуто-но сита-но  
Киригирису

Как горестно:  
Кузнечик  
Под шлемом [131, т. 41, с. 181,  
№ 302].  
1689 г.

Кёрай придавал значение первым пяти слогам этого хайку, олицетворяющим «неизменное». По словам Кёрай, зимой 1689 г. Басё впервые раскрыл свое учение о фуэки-рюко [117, с. 64].

Окадзаки Ёсиэ, характеризуя творчество поэта как выдающийся этап в развитии японской поэзии в целом, отмечал: «Выдвинутая Басё идея фуэки-рюко имеет важное значение, поскольку она омертвевшей теории вака придала движение» [141, с. 202].

Ки-но Цураюки в Предисловии к «Кокинсю» провозглашал: «Песни Ямато! Вы вырастаете из одного семени — сердца — и разрастаетесь в мириады лепестков речи — в мириады слов» (перевод А. Е. Глускиной) [60, с. 94]. Источник поэзии Цураюки видел в человеческом сердце, человеческих чувствах, пробуждаемых при соприкосновении человека с внешним миром. Эта мысль прошла через всю поэзию вака, став ее первоосновой. Однако в дальнейшем при более глубоком осознании сущности буддизма взгляд на поэтическое творчество, высказанный Цураюки, должен был стать препятствием в освоении новых идей, связанных с отходом от выражения личностных переживаний и обращением непосредственно к миру природы, как таковому, — вне субъективных эмоций. Басё со всей определенностью отверг постулат Цураюки: «Движение перемен — вот семя искусства»



(цит. по [117, с. 103]), и единство с вечно меняющейся природой стало для него источником поэзии.

Так появление фуэки-рюко у Басё закономерно вытекало из его дзэнского отношения к миру как единству движения и покоя. В связи с этим фуэки-рюко выступило необходимым теоретическим обоснованием эволюции категории прекрасного от саби к каруми.

Полной характеристики фуэки-рюко Басё не оставил, но отдельные высказывания поэта обнаружены. Например, Кёрай в письме к Кикаку приводит слова учителя: «В стихотворении может быть то, что делает его неизменным на тысячу лет, и то, что придает ему временный, преходящий характер» (цит. по [106, т. 1, с. 281]). Из этого высказывания Басё с достаточной определенностью вытекает мысль о фуэки-рюко как о единстве противоположных начал.

До сих пор недостаточно освещен вопрос об истоках формирования фуэки-рюко в эстетике Басё. Наши наблюдения позволяют сказать, что фуэки-рюко, с одной стороны, восходит к традициям японской классической поэзии, а с другой — может быть связано с положениями древнекитайской натурфилософии. Первую мысль высказывали ученики Басё, в частности Кёрику, соотносивший фуэки-рюко с традициями стиля вака [105, т. 6, с. 116]. Вторая мысль встречается у японских исследователей [106, т. 1, с. 287; 141, с. 199], которые указывают на влияние «Книги перемен» («Ицзин») — литературного памятника древнего Китая, впоследствии канонизированного конфуцианскими учеными. «В отличие от других канонических книг... содержание „Ицзина“ в значительной мере связано с трансцендентными построениями, обращенными к проникновению в мистические тайны всего мироздания, метафизического опосредствования явлений (времени, пространства, движения, причинности и т. д.), то есть связано с априорными, доопытными формами познания, свойственными человеческому разуму» [93, с. 219—220].

В выражении «фуэки-рюко» Басё использовал иероглиф «эки» (китайское «и»), идентичный иероглифу «и» в заглавии «Книги перемен». Н. Т. Федоренко так пишет о происхождении этого знака. «При возникновении пиктограмма „и“, согласно толковому словарю „Шовэнь“, изображала ящерицу (точнее, хамелеона из семей-

ства ящериц). Уже в давние времена было замечено, что хамелеоны могут быстро менять окраску своего кожного покрова при различном внешнем раздражении, при перемене цвета окружающей среды, под влиянием освещения, температуры и других условий. Именно это поразительное свойство ящерицы послужило первоначальным источником понятия об изменчивости и превращениях, которое нашло свое выражение в пиктограмме „и“, а затем в иероглифическом знаке с его многосложными философскими понятиями» [93, с. 241]. Е. В. Завадская поясняет: «Знак „и“, входящий в название памятника, древняя пиктограмма которого была образом меняющего окраску хамелеона, уже в „Ицзине“ и в древнейших комментариях приобрел двойной смысл: перемены, изменчивость, бытийная неустойчивость явлений, их колеблющийся метафорический характер; вместе с тем этот знак содержит в себе смысл легкости, непринужденности, спонтанности» [47, с. 23—24]. Последнее было чрезвычайно свойственно поэзии Басё, утверждавшего: «Пусть маленький мальчик пишет хайку» (цит. по [117, с. 102]), провозглашавшего безыскусность творчества. По определению Т. П. Григорьевой, «и» — «перемены», законы изменения вещей, неизбежной смены одной ситуации другой, расписанные в 64 гексаграммах «Ицзина» [37, с. 347].

Японский ученый Сакада Синдзи различал три значения китайского слова «и»: «хэнъэки» («переменчивое»), «фуэки») («неизменное»), «канъи» («простое») — и объяснял это следующим образом. Все в мире изменяется: чередуются времена года, движутся солнце и звезды, но все это осуществляется по определенному закону, неизменными циклами, поэтому можно сказать, что ничто не меняется. Это есть «переменчивое-неизменное». Явления природы кажутся путанными, но теория, которая приводит все в порядок, проста и ясна, поэтому можно сказать «канъи» [106, т. 1, с. 287]. Японские исследователи считают, что это понятие «переменчивого-неизменного» (хэнъэки-фуэки) от китайского слова «и» было воспринято Басё [106, т. 1, с. 287]. Так можно объяснить происхождение термина «фуэки-рюко» в эстетике хайкай.

В категории фуэки-рюко можно видеть своеобразную трансформацию теории инь-ян (покоя-движения), в

которой, по словам Т. П. Григорьевой, «древние китайцы выразили свое представление о целостности мира, о едином первоначале, о двуединой природе вещей, а главное — о неизбежной смене ситуаций, связанных с чередованием инь и ян» [35, с. 92]. Если принять во внимание, что архетипом мышления для японцев служила модель инь-ян, как пишет Т. П. Григорьева (см. [35, с. 100—104]), то идею фуэки-рюко у Басё можно рассматривать как предвосхищение учения Андо Сёэки (XVIII в.), который говорил, что «во вселенной нет высшего и низшего, она едина» (цит. по [79, с. 162]).

Необходимо отметить и другой аспект, связанный с данной категорией. Выявление неизменного, истинно-сущего в повседневности меняющегося мира — основа фуэки-рюко. Этот момент японский филолог Хиросуэ Тамоцу расценивает как отход Басё от главной буддийской концепции — мудзё — непостоянства, бренности всего живого, которая рассматривается Хиросуэ как принадлежность вака и рэнга [156, с. 174—175]. Действительно, открывая вечное в преходящем, Басё вносил в поэзию новые мотивы жизнеутверждения. Хаттори Дохо писал: «Новизна — цветок хайкай. Старое заставляет вспомнить рощу, в которой нет цветов. То, к чему постоянно стремился покойный учитель, — это аромат новизны» [154, с. 550]. Хиросуэ Тамоцу высказал такую мысль: «Не на основе единения с буддизмом, а в поиске собственного пути в создании хайкай существует Басё» [156, с. 175]. Этот собственный путь поэта с особой явственностью обозначился в отстаивании каруми и выдвижении фуэки-рюко.

Первыми толкователями фуэки-рюко выступили ученики поэта. Хаттори Дохо, объясняя «неизменное-изменчивое», исходил из мысли о том, что эти два противоположных понятия отображают духовное единство поэта с окружающим миром и на этой основе объединяются. «Изменчивое», как и «неизменное», включает в себе истинную сущность бытия, но отражает проявление этой сущности в ее меняющихся формах: «В стихах учителя есть вечно неизменное (бандай-фуэки) и временное-изменчивое (итидзи-но хэнка). Хотя и выделяют эти два понятия, но основа у них одна. Этой основой является истинность прекрасного (фуга-но макото). Если не знаешь фуэки, не знаешь истинного. Фуэки — это

то, что не зависит ни от нового, ни от старого, то, что не связано с переменчивым и преходящим, то, что составляет подлинное выражение истинного.

Если обратимся к песням поэтов прошлых веков, то увидим, как они изменились за это время. Однако есть много песен, которые трогают душу независимо от новизны или старины, оставаясь неизменными в настоящем и прошлом. Такие песни и следует считать неизменными (фуэки).

Далее, то, что вещи беспрестанно меняются, есть закон природы. Если не следуешь за переменами, не обновляется стиль поэзии. Не идешь вперед, потому что стиль твой годен только для сегодняшней однодневной моды, потому что нет в нем стремления к истинности. Если нет стремления, не захвачено твое сердце, то и не знаешь истинных перемен. Только лишь подражаешь другим. Тому, кто обладает стремлением, трудно остановиться на достигнутом, для него естественное движение вперед является закономерностью. Постоянно происходят бесчисленные изменения, но истинные перемены — все они запечатлены в хайкай учителя» [154, с. 545—546]. Так «неизменное» находит свою реализацию через «изменчивое». Дохо приводит два стихотворения Басё, одно из которых, в его понимании, выступает иллюстрацией «неизменного», а второе — «изменчивого»:

Мэйгэцу-ни  
Фумото-но кири я  
Та-но кумори

В ярком свете луны  
Туман у подножия гор.  
Поля скрыты дымкой [131,  
т. 41, с. 262, № 459].  
1694 г.

Мэйгэцу я  
Хана ка то миэтэ  
Ватабатакэ

Яркая луна.  
Не цветы ли там видны  
На хлопковых полях? [131,  
т. 41, с. 262, № 460].  
1694 г.

Первое стихотворение представляет собой во многом традиционную поэтическую картину, а второе — наполнено новизной, запечатлело обыденный момент жизни. Объяснение Дохо верно отражает позицию Басё, но является еще недостаточным.

Более последовательным оказался Найто Дзёсо, уче-

ник Басё, который указал, что «неизменное» и «изменчивое» могут быть выражены в одном стихотворении:

Оо-оо то	«Да-да», —
Иэдо татаку я	Хоть и отвечаю — стучат.
Юки-но кадо	Заснеженные ворота.

*Кёрай*

Дзёсо высказал мнение о том, что это хайку «принадлежит вечности и содержит настоящее» (цит. по [117, с. 38]). Первые две строки хайку носят разговорный характер, показывают будничную ситуацию, которая в соединении с последней строкой, где выражен сезон и присутствует традиционный мотив зимнего одиночества, приобретает глубокий, непреходящий смысл. Данный пример снимает ощущение разрыва между «неизменным» и «изменчивым», которое может возникнуть из объяснений Дохо.

Мукаи Кёрай, напротив, рассматривая фуэки-рюко, отдавал предпочтение фуэки — «неизменному». Он считал фуэки основой хайку, а рюко — веянием времени, духом перемен. Кёрай различал хайку «неизменные» (фуэки-но ку) и хайку «изменчивые» (рюко-но ку). Раскрывая каждое из этих понятий, он говорил: «Стихотворение „неизменное“ — основа хайкай, в нем нет ничего, что вызывало бы временный интерес. Если нет ничего, что вызывало бы временный интерес, то стихотворение может преодолеть и прошлое и настоящее» [154, с. 491]. И далее: «Стихотворение „изменчивое“ содержит нечто временное, модное. Оно подобно тому, как бывают временно модными внешность, одежда, утварь» [154, с. 492]. Разъединяя понятия «фуэки» и «рюко», Кёрай недооценивал общность их основы и того, что «неизменное» проявляется в форме «изменчивого».

В его трактовке фуэки-рюко выступило категорией оценки произведения с точки зрения его эстетической ценности для будущего: «Среди хайку есть „неизменные“, которые существуют тысячи лет, и „изменчивые“, которые живут короткий срок. Хотя и разделяют хайку на такие две группы, но основа у них одна. Если не знаешь фуэки, трудно создать основу стихотворения; если не знаешь рюко, в стихотворении не будет новизны. Фуэки заключено в стихотворении, которое хорошо и для старых времен, и для будущих, это и называют тысячелетней вечностью. Рюко — это то, что меняется каждое

мгновение, и стиль, хороший вчера, не годится сегодня. Сегодняшний стиль трудно будет применить завтра, это и называют временным-преходящим. В общем — модным» [154, с. 490]. Такой подход к фуэки-рюко вряд ли правомерен: судя по тому, что фуэки-рюко представляет единство, оно не может нести оценочной характеристики.

В отличие от Кёрай Дзёсо утверждал: «Что касается стихотворения „неизменного“ (фуэки-но ку), то, если подобный стиль был распространен в свое время, стихотворение можно назвать „изменчивым“ (рюко-но ку)» [106, т. 1, с. 286]. Дзёсо не делал различий между фуэки и рюко, для него это были понятия, взаимно переходящие друг в друга. Исходя из анализа поэтического наследия Басё и его учеников, а также из высказываний поэта, можно считать, что позиция Дохо и Дзёсо более плодотворна и в основном правильно отражает взгляды учителя.

Ученики Басё обратили внимание на то, как именно фуэки-рюко претворяется в поэтическом произведении. Из их объяснений следует, что «неизменное» проявляется в изображении традиционных поэтических картин, а «изменчивое» заключается в необычности, новизне поэтической темы и ее решения — будничности ситуаций, которые поэт рисует, причем названные формы выразительности совмещаются в одном произведении.

Современные японские исследователи, раскрывая эстетическое содержание фуэки-рюко, соотносят «неизменное» с саби, а «изменчивое» — с каруми [115, с. 60; 134, с. 268]. Сравнивая эту точку зрения с объяснениями учеников Басё, можем заключить, что в художественном произведении саби ощущается главным образом через изображение явлений природы, олицетворяющих вечность бытия, а для каруми характерно изображение явлений переходящих, связанных с каждодневным проявлением вечного.

Таким образом, в иерархии эстетических категорий фуэки-рюко стоит над саби и каруми, объединяя их. Этот вывод подтверждается также исследованием Ота Мидзухо, прямо указавшего на связь фуэки-рюко с саби [143, с. 149], и Эбара Тайдзо, который уделял особое внимание каруми и в соответствии с этим принципом раскрывал содержание фуэки-рюко [163, с. 4],

## Фуга-но макото

Дальнейшее развитие эстетических идей осуществляется у Басё на основе введения еще более емкой категории *фуга-но макото* (букв. «истинность прекрасного»). Хисамацу Сэнъити определяет эту категорию как «путь истины в искусстве» [159, с. 60]. Фуга-но макото выражает единство истины и красоты, синтез философского и эстетического начал, поскольку включает в себе мысль об истинном бытии, что и осознается как прекрасное.

Выражение «фуга-но макото» складывается из двух терминов: «фуга» и «макото».

Хисамацу Сэнъити отмечает, что если исходить из значений иероглифов, то «фу» значит «хинабури» («деревенский»), а «га» значит «миякобури» («столичный»). Однако фуга употребляется почти в одном значении со словом «мияби» — «элегантность», «утонченность», «изысканность» [159, с. 60]. Термин «фуга» использовался в канси, вака, рэнга и хайкай. Первоначально он обозначал шесть качеств поэзии и указывал на шесть типов канси (рикуги). Эта классификация оказала влияние и на вака, она была введена в Предисловие Ки-но Цураюки [153, с. 667]; «фу» — песни простого народа, называли «соэ-ута»; «га» — традиционные, выдержанные в определенных правилах песни знати, называли «кадзоэ-ута»; считали, что оба типа — «фу» и «га» — представляют поэзию канси и вака [153, с. 667; 146, с. 1091]. Следовательно, под термином «фуга» можно понимать поэтическое творчество в целом. В этом смысле высказывается Хаттори Дохо в своих записках: «Канси, вака, рэнга, хайкай — все это фуга» [117, с. 87].

Однако во времена Басё термин «фуга» широко употреблялся по отношению к хайкай. В «Большом словаре хайкай» («Хайкай дайджитэн») говорится, что выражение «фуга-но макото» используется в значении «чистота литературы хайкай» [153, с. 668]. Наиболее узкий смысл фуга — обозначение поэзии школы Басё [146, с. 668]. Кагами Сико в работе «Десять положений о хайкай» («Хайкай дзюрон», 1719) определяет содержание слова «фуга» не только в смысле указания на высокое искусство поэзии, но и в смысле раскрытия красоты хайкай: «Простота (фугэн) и изящество (гагэн) составляют великую сущность хайкай» (цит. по [153, с. 667]).

Фуга — это не только искусство поэзии. По мнению Хисамацу Сэнъити, фуга — это основа красоты, которая объединяет ряд понятий японской эстетики, в том числе моно-но аварэ, югэн, саби [159, с. 60]. Тем самым фуга предстает в качестве закона красоты, который по-разному реализуется в разные исторические эпохи.

Красота рассматривается Басё как свойство природы, поэтому, говоря о фуга, поэт призывает обратиться к природе: «Вака Сайгё, рэнга Соги, живопись Сэсю, чайная церемония Рикю пронизаны единым. При этом фуга означает следовать природе, быть другом четырех времен года. Все, что видишь,— это цветок. Все, о чем думаешь,— это луна. Когда для тебя вещи не цветок, подобен варвару. Когда сердце не цветок, похож на животного. Отойди от варвара, отстранись от животного, следуй природе, вернись к природе» [131, т. 41, с. 311—312]. Это высказывание Басё созвучно словам Догэн (1200—1253), который человека, лишённого чувства прекрасного, уподоблял животному [124, с. 267].

Басё вкладывает в понятие «фуга» широкий смысл. Для него фуга присутствует в любом виде искусства, если оно истинно. Источником красоты и вдохновения провозглашается природа, поэтому прекрасное — фуга — открывается человеку в слиянии с природой. Об одном из стихотворений Басё Кавабата Ясунари писал: «Прекрасное рождается при открытии существующей красоты, при переживании открытой красоты и при создании пережитой красоты» (*перевод Т. П. Григорьевой*) [54, с. 264].

Макото, как уже отмечалось,— наиболее раннее понятие литературы и искусства, существующее в Японии. Японские филологи обычно распространяют его и на всю последующую литературу [111, с. 354; 158, с. 9]. Однако необходимо подчеркнуть, что на каждом этапе своего развития макото наполнялось новым содержанием.

С момента своего возникновения макото как понятие красоты связывалось с конкретными явлениями окружающей действительности, определяя начальную ступень развития эстетического сознания японского общества. В дальнейшем в связи с распространением в Японии идей буддизма макото подверглось значительной трансформации: оно приобрело идеалистическую окраску, прониклось духом «универсальности» и «вечности», стало понятием высокой истины. Если ранее этот



принцип выступал лишь как требование достоверного изображения явлений действительности и человеческих эмоций — так, как они есть, то у Басё он дополняется требованием постичь внутреннюю сущность вещей на основе интуитивного чувствования: «Когда мы спокойно их наблюдаем, то замечаем, что все вещи имеют свое содержание», — изречение, которое приводит поэт [131, т. 41, с. 437]. Следовательно, в макото Басё заключена нерасчлененность понятий «идеальное» и «реальное».

Развитие принципа макото прослеживает Хисамацу Сэнъити, начиная от «Кодзики» и «Манъёсю» и кончая творчеством писателей эпохи Мэйдзи. Макото расценивается как принцип простоты, безыскусственности, который свойствен молодой литературе каждой новой эпохи и на основе которого возникает реалистическая тенденция в искусстве. В данном случае реализм понимается как качество, которое говорит об объективном изображении действительности и присутствует не только в литературе нарождающейся, но и в развитой, не только в народной, но и в авторской, и доведен до крайности, особенно в литературе натурализма [158, с. 9]. Хисамацу Сэнъити в этой реалистической тенденции видит дух макото, который является основой поэзии хайкай. Поэт Камидзима Оницура (1661—1738) говорил: «Без макото нет хайкай» — и выразил это в стихотворении:

Нива маэ-ни	Перед домом
Сироки сайтару	Белая расцвела
Цубаки кана	Камелия! (цит. по [158, с. 9]).

Для Оницура макото — это прежде всего ощущение природы, раскрытие сути вещей, т. е. то, что делает хайкай подлинным произведением искусства. Оницура хотел через общедоступность выражения и свободу содержания поэзии хайку осуществить принцип макото. Он считал, что в творчестве нельзя руководствоваться только искусством формы и слова, необходимо присутствие макото. Для этого художник должен «слить» свое ощущение явления с формой и словом [162, с. 73].

Эти положения Оницура перекликаются со словами Басё, который понятие «макото» неразрывно связывал с понятием красоты души: «Если нет красоты души, есть только искусные слова. Это не что иное, как вульгарность души, неспособной достичь макото» (цит. по [162, с. 96]). Басё рассматривал путь к макото как путь

к совершенству, на котором помыслы поэта постоянно обращены к сущности вещей, что сообщает произведению искусства звучание истинного чувства. В макото душа поэта следует душе природы, которая является обителью истины и красоты, поэтому Басё призывал: «Стремитесь к макото» (цит. по [143, с. 155]). Истинно-сущее в вещах и явлениях мира расценивалось как идеал прекрасного, и постижение этой красоты вело к самосовершенствованию. Эстетическое сознание воспринимало прекрасное в единстве с нравственным законом, который для японцев был усилен буддийской этикой.

В эстетике Басё фуга-но макото обуславливает относительность «неизменного» — фуэки и «изменчивого» — рюко, поскольку выражает собой основу их единства — истинность прекрасного. В трактовке данного положения единодушны как ученики Басё, так и последующие исследователи его эстетических воззрений. Японские ученые указывают, что Басё развил идею «и» — «перемен» вплоть до фуга-но макото [106, т. 1, с. 288]. Кроме того, обращают на себя внимание некоторые высказывания учеников поэта, касающиеся фуга. Кагами Сико считает, что с точки зрения настроения фуга есть саби. Татибана Хокуси утверждает, что фуга соотносится не только с саби, но также с сиори и хосоми [153, с. 667]. Следовательно, можно сделать вывод о том, что категория фуга-но макото является общей по отношению ко всем остальным, ибо критерий истинности и правдивости искусства определяет основное его содержание, достигаемое на основе фуэки-рюко, саби, каруми, сиори, хосоми. По определению Хагивара Рангэцу, данная категория основополагающая в эстетике Басё [152, с. 281].

Таким образом, эстетические взгляды Басё складываются из ряда взаимообусловленных категорий. Они являются отражением особого мироощущения поэта, воспринимающего природу и окружающее как воплощенные единого жизненного начала. Эстетика Басё впитала традицию слияния с природой, идущую как из японского, так и из китайского источника. Она раскрыла преемственность в развитии японской эстетической мысли, воплощенной в теории танка и рэнга, и вобрала идеи школ хайку — «Древней» и «Данрин». Вместе с тем учение Басё представляет собой новый этап развития художественного сознания, соответствующий новой эпохе.

Глава III  
СРЕДСТВА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ  
В ПОЭЗИИ БАСЁ

Ассоциативный подтекст  
(ёдзё)

Басё в своем поэтическом творчестве исходил из гармонии содержания хайку и средств его выражения. Это со всей очевидностью вытекает из рассмотренных выше эстетических категорий, которые он выдвигал. В этом подходе, в самом понимании единства художественного содержания и словесной формы его воплощения Басё продолжал лучшие традиции японской поэзии.

Впервые понятие художественной формы возникло в поэтике вака. В эпоху Хэйан Ки-но Цураюки в своей поэтической критике выделял категорию *сама* (букв. «образ») [121, т. 8, с. 100—101]. Нисио Минору указывает, что в вака — «душа» вливается в «слово» и проявляется через него, образуя *сама* [136, с. 17], т. е. понятие *сама* расценивается как воплощение единства эмоционального содержания стихотворения и характера средств его выражения. Фудзивара Кинто (966—1041) заменил термин «сама» термином «сугата» (букв. «облик») [136, с. 27]. Фудзивара Сюдзэй в работе «Записки о традиционных стилях» («Корай футайсё», 1201) употреблял выражения «сугата-но кокоро» — «душа облика» [116, с. 277] и «сугата-но котоба» — «слово облика» [116, с. 296]. Это показывает, что понятие «сугата», так же как и «сама», осмыслялось в связи с идеей единства художественного содержания и формы его выражения.

Басё постоянно стремился к достижению этой гармонии. Он считал, что изображение естественно выявляет внутреннее содержание стихотворения. Тех же взглядов

придерживался и Кёрай. Он отмечал при этом, что чувство не должно непосредственно выражаться во внешнем облике хайку, и подчеркивал, что средства художественной выразительности играют значительную роль в создании атмосферы, подводящей к восприятию этого чувства [153, с. 276].

В учении о хайку понятие художественной формы обозначалось термином «фуси», что значит «вид», «облик». Кагами Сико, которого занимали проблемы соотношения в поэзии эмоционального содержания и художественных средств его выражения, выделял два понятия: фуси — «форма» и фудзэй — «чувство» [117, с. 70]. В работе «Двадцать пять наставлений учителя Басё» он показал три типа связи «чувства» и «формы», раскрывая особенности художественной ткани вака и хайку. Положения этого автора приводит в своем исследовании Ота Мидзухо [143, с. 123—127]. Они заключаются в следующем.

1. Прежде «чувство», потом «форма»:

Ко-но мото-ни	Когда под деревом
Табинэ-о сурэба	Ночуешь в пути,
Ёсино яма	С гор Ёсино
Хана-но фусума-о	Одеяло цветов
Кисуру хару кадзэ	Набрасывает весенний ветер
	[144, т. 29, с. 40, № 125].
	<i>Сайгё</i>

Стихотворение поэт начинает выражением чувства одиночества и печали, которое испытывает странник, ночуя в пути. Затем это чувство усиливается изображением холодной весенней ночи. Последние три строки танка Сико рассматривает как «форму», т. е. фон, на котором происходит раскрытие чувства. Этот фон носит метафорический характер, образно передавая состояние поэта.

2. Прежде «форма», потом «чувство»:

Хана-но иро ва	Краса цветов
Уцуруникэрина	Псблекла,
Итадзурани	Пока напрасно
Ва-га ми ё-ни фуру	Смотрела я на долгий дождь,
Нагамэсэсимани	Что в этом мире льет [121,
	т. 8, 124, № 113].
	<i>Оно-но Комати</i>

На первое место в танка выдвигается способ образного решения произведения, в котором выражается чув-

ство, волновавшее поэтессу. Танка содержит образный параллелизм: поблекшие цветы оттеняют размышления Комати о бренности, непрочности бытия.

3. «Чувство» в «форме». Сико подчеркивает их единство.

Самадзама-но  
Кото омоидасу  
Сакура кана

Разное-разное  
Вспоминается.  
Сакура! [131, т. 41, с. 133,  
№ 208].

*Басё, 1688 г.*

Поэт видит цветущую сакуру в саду друга своей юности, и его охватывают воспоминания о прошлом. Вся гамма чувств, переживаемых им, вылилась в одно слово — «сакура!». В хайку нет привычных тропов и риторических приемов, встречаемых в вака, образ природы как бы таит в себе чувство, оно оказывается притушенным, не высказанным прямо.

Положения эстетики Басё, определяя сущность поэзии хайку и следуя принципу гармонии «души» и «слова», обуславливают и характер средств художественной выразительности в ней. Реализация этих положений в контексте хайку осуществляется на основе особого вида эстетической коммуникации — ёдзё (букв. «избыточное чувство»), который предполагает наличие ассоциативного подтекста в стихотворении.

В работах советских исследователей ёдзё переводится как «послечувствование» («суггестивность») [4, с. 306], «эмоциональный отклик» [29, с. 353], «сердечный отзвук» [60, с. 438]. Японское понятие «ёдзё», исторически развивавшееся в рамках национальной поэзии, заключало в себе требование ассоциативности, сложности «символической структуры» [18, с. 6—8], что позволяет соотнести его с понятием «суггестивность» (фр. *suggestion* — внушение) (см. [22, с. 355]). Ёдзё указывает на чувство, оставшееся не высказанным до конца. Оно проявляется лишь в намеке, который активизирует художественное воображение читателя и способствует восприятию поэтического произведения.

Нисио Минору показывает, что ёдзё является одной из определяющих черт национальной японской поэзии, и, исходя из этого, он дает характеристику некоторым средствам художественной выразительности вака и отчасти хайку [136]. Хисамацу Сэнъити также отмечал, что

ёдзё входит в содержание ряда основных понятий прекрасного в японской эстетике X—XVII вв. Он писал: «Моно-но аварэ... развиваясь дальше, приобрело черты ёдзё, стало носить символический характер. Избыточное чувство составляет также дух югэн в средние века, а затем становится душой развившегося на его основе принципа саби» [158, с. 20].

Моно-но аварэ включило в себя представление об «избыточном чувстве», или «избыточной душе» (амарино кокоро), т. е. содержания, смысл которого выходит за пределы текста.

Впоследствии «избыточное чувство» воспринималось в контексте идей иллюзорности бытия и определялось буддийским сознанием. Как пишет Такаги Итиноскэ, «люди того времени несколько по-разному понимали принцип избыточного чувства, но... он был ведущим принципом искусства рэнга и ёкёку, уже тогда к нему предъявлялись требования как к принципу, имеющему общность с принципами человеческой жизни» [150, с. 181]. В данном случае речь идет о буддийской общности в трактовке искусства и человеческого бытия, связанной с представлением об иллюзорности мира.

Фудзивара Сюдзэй включил ёдзё в разработанное им понятие «югэн». По определению Нисио Минору, «югэн с точки зрения избыточного чувства, которое не выражается, содержит намек, недосказанность, при этом недосказанность производит эффект подлинной выразительности» [136, с. 16].

Своей новой высоты категория ёдзё достигла в поэзии Фудзивара Тэйка (1162—1241). С ней в первую очередь связывалось представление о прекрасном. Подобно «очарованию вещей», «очарование избыточного чувства» (ёдзё ёэн) Тэйка ввел как одно из понятий, определяющих эстетическую сущность поэзии, что вытекает из характеристики творчества Ки-но Цураюки, представленной в трактате «Прекрасные песни нашего времени» («Киндай сюка», 1209) [116, с. 469].

Японские ученые почти не уделяют внимание изучению конкретных форм художественной выразительности, способствующих созданию ёдзё. Мы можем назвать лишь работу Уэда Маокото «Мацуо Басё», в которой на нескольких примерах демонстрируются поэтические приемы, стимулирующие возникновение «избыточного чув-

ства» в хайку, а также выявлены такие способы его достижения, как обращение к литературным и историческим реминисценциям и создание двух смысловых планов в произведении [193, с. 161—163].

Понятие «ёдзё» возникло во второй половине эпохи Хэйан и предопределило важные особенности дальнейшего развития японской поэзии [150, с. 181]. Появление ёдзё в танка было обусловлено чрезвычайной сжатостью стихового пространства. Создание «избыточного чувства» стало главным условием обеспечения художественной выразительности и отвечало требованию обогатить эмоциональное содержание стихотворения. Затем эта особенность японской поэзии развивалась под значительным влиянием концепций буддизма.

Одним из первых понятие «ёдзё» употребил поэт Фудзивара Кинто. Развивая учение о гармонии «души» и «слова», он говорил о ёдзё как об «избыточной душе» произведения [150, с. 181], т. е. как о чувстве, оставшемся за пределами стихотворения. Камо-но Тёмэй (1153—1216) в книге «Записки без названия» («Мумёсё», 1212) характеризовал ёдзё как особое эстетическое восприятие, «которое не выражается в слове, которое нельзя увидеть в форме» (цит. по [136, с. 16]). Но уже поэт Синкэй (1406—1475) определял ёдзё как «присутствие души там, где нет слов; наличие просветления и знания у того, кто спокоен и отрешен от мира» (цит. по [136, с. 30]). Он прямо связывал ёдзё с «просветленностью души», достижением «абсолютного знания», т. е. с буддийским мировосприятием. Можно сказать, что Синкэй выразил сущность ёдзё уже примерно так, как она предстает в поэзии Басё, — как ощущение иллюзорности бытия, свойственное буддийскому сознанию.

В творчестве Басё основу формирования ёдзё составили концепции дзэн-буддизма. Это видно как из работ, посвященных языку дзэн [76, с. 189; 83, с. 81; 189, с. 132—180; 190, с. 165—175], так и работ, касающихся вопросов поэзии хайку [176, с. 140—151; 181, с. 42]. По словам О. О. Розенберга, в дзэн «всякое мудрствование отвергается, литература считается ненужной, считается достаточным погружение в созерцание самого себя и окружающей нас природы. Тут создается благоприятная почва для развития поэзии...» [82, с. 281]. Согласно доктрине молчания, проповедуемой в дзэн, слово является

несовершенным средством связи, оно может только подсказать, намекнуть, коммуникативная функция слова ослабевает, она уступает место интуитивному чувству.

Внутренним содержанием хайку мыслится переживание высшей реальности. В связи с этим, например, Судзуки Дайсэцу рассматривает стихотворение Басё «Старый пруд» как «символ, который отражает исконную интуицию, и ничего больше», и говорит, что интуиция, заключенная в хайку, не может быть выражена обычными средствами, она требует символа [148, с. 169]. Подобным же образом Артур Уэли характеризует произведения живописи, испытавшие влияние дзэнских идей, говоря, что в них «объекты природы используются не как объекты, а как символы» [195, с. 24]. Между тем Алан Уоттс, раскрывая те пути, по которым распространялось влияние дзэн на японскую культуру, пишет, что «формы, которые искусство дзэн создает, не являются символическими, как в других типах буддийского искусства или как в „религиозном искусстве“ в целом. Излюбленные предметы изображения дзэнских художников — поэтов и живописцев — вещи естественные, конкретные, мирские» [196, с. 193]. В связи с этим возникает необходимость уточнения понятия «символ». А. Уоттс употребляет его в общеизвестном и общепринятом смысле, Судзуки же, а вслед за ним и А. Уэли — как отражение интуиции. Художник, стоящий на позициях дзэнского сознания, воспринимает окружающую реальность как нереальность, но она для него значима, поскольку заключает в себе ирреальную суть, и в его творчестве за конкретностью изображаемого неизменно подразумевается скрытое бытие вещей (см. [33, с. 190—191]). В данном случае в целях большей точности обозначения относительно произведения, выражающего интуитивное проникновение за грань видимого мира, может быть, уместно употребить термин «шифр», который вводит Карл Ясперс по отношению к «знанию» трансценденции [20, с. 76]. Как писал Тао Юаньмин (365—427):

В этом всем для меня  
заключен настоящий смысл.  
Я хочу рассказать,  
и уже я забыл слова... [87, с. 88].  
*Перевод Л. Эйшлина*



С положениями доктрины молчания можно соотнести высказывание Басё о том, что поэт, достигший «состояния хайку», т. е. состояния сатори — духовной просветленности, может даже не писать стихотворения. Главное для художника — увидеть истину, пережить ее в своей душе — вот почему Басё говорил: «Стихотворение, снятое со стола, — это уже ненужная бумага» (цит. по [106, т. 1, с. 262]). Хайку рассчитано на индивидуальное восприятие благодаря поэтической недосказанности, заложенной в нем, которая вызывает дополнительные эмоции.

### Поэтический язык и стиль

Язык хайку Басё подчинен созданию «избыточного чувства», что нашло теоретическое закрепление в принципе сиори.

Вслед за эволюцией эстетических воззрений Басё его поэтический язык претерпевал изменения. Он вобрал в себя разнородные элементы, в нем присутствует как традиционное, так и новое. Это относится ко всем его аспектам: образности, художественным приемам, лексике, интонационно-синтаксической организации.

В хайку Басё продуктивно использовал выразительные средства, сложившиеся в поэтике вака, развивал те из них, которые не могли получить широкого применения в предшествующей поэзии, и вводил новые, продиктованные характером и задачами его творчества.

Своеобразие поэзии Басё составило стремление к максимальной простоте языка, однако такой простоте, которая сочетается с чрезвычайной выразительностью. Вследствие этого он ограничивал употребление тропов и почти отказался от стилистических фигур. Число традиционных приемов значительно сократилось (против вака), однако они сохранили свою особенность, состоящую в их тесной связи с образностью: каждый прием несет определенные образные функции. Значительную роль стали играть интонационно-синтаксические средства: цезура, эллиптические конструкции и связанные с ними приемы. Большое внимание уделялось мелодике стиха.

Поэзия Басё основана на минимуме слов. Отсюда особая значимость каждого слова, которое должно нести предельную нагрузку. В связи с этим важная роль от-

водится отбору лексики. Свое ощущение бытия поэт выражает в немногих словах, но, создавая «избыточное чувство», добивается большой емкости содержания.

Рассматривая эту особенность поэзии хайку, поэт Ёса Бусон (1716—1783) приводит следующее стихотворение Сисэн. Начальная строка стихотворения неизвестна, а далее следует:

Гёэдзя итамаси  
Нацу кодати

Печальные монахи.  
Летняя роща.

Бусон говорит: «У Сисэн фраза „летняя роща“ хорошо передает чувство, которое возникает при виде убогих фигур людей. Однако выражение „печальные монахи“ я бы заменил выражением „одежды монахов“. Сказать „печальные“ — значит дать оценку, а в слове „одежды“ присутствует сиори (оно является более „гибким“.— Т. Б.), и художественная форма стихотворения делается совершенной. Печаль усматривается между строк. Сказать „печальные“ — значит создать неумелое стихотворение». Бусон предлагает свой вариант:

Гёэдзя-но кину я  
Нацу кодати

Одежды монахов.  
Летняя роща (цит. по [106, т. 1,  
с. 245]).

Выражение «одежды монахов» содержит намек, который заключается в противопоставлении образа нарядной летней рощи убогим одеждам монахов. На этом фоне сама их убогость проступает «красноречиво», остро, без всяких дополнительных слов. Кроме того, критика Бусона вскрывает такую черту хайку, как недопустимость оценки, личной заинтересованности автора. Хайку требует объективного изображения вещей и явлений. Этот фактор учитывается при лексическом отборе.

Другой пример лексического отбора в соответствии с задачей эстетического намека показывает Мукаи Кёрай [117, с. 25—26]:

Цума ёбу кидзи-но  
Ми-о хосоусуру

Подругу зовущий фазан  
Сохнет от тоски.

Первоначально стихотворение имело вид:

Цума ёбу кидзи-но  
Уротаэтэ наку

Подругу зовущий фазан  
Робко кричит.

В первом варианте не ощущалось особой тоски любви, во втором — она появилась, но подспудно, не выливаясь наружу. Стихотворение обрело ассоциативность и внутренний смысл: теперь невозможно точно определить, чья тоска любви звучит в стихотворении — птицы или самого поэта. Душевное состояние поэта сливается с состоянием птицы.

Отбор лексики в хайку осуществляется также по принципу «неизбежности», предельной обязательности каждого слова, которое должно ощущаться как незамеченное. Следующие примеры показывают претворение этого принципа в поэзии.

Когда однажды Басё возвращался из Ига в Эдо, он остановился на берегах озера Бива и был покорен красотой мест, которые издревле привлекали к себе внимание поэтов.

Юку хару-о  
Оми-но хито то  
Осимикэру

Об уходящей весне  
Вместе с жителями Оми  
Сожалел [131, т. 41, с. 199,  
№ 333].  
1690 г.

Это стихотворение вызвало возражения поэта Эса Сёхаку (1650—1722), который считал, что можно сказать «Тамба» вместо «Оми» и «об уходящем годе» вместо «об уходящей весне». Однако Сёхаку не учел известности описанного в хайку места и не принял во внимание сложившейся поэтической традиции. Басё между тем указывал, что в старину поэты любили весну в провинции Оми почти так же, как весну в столице (Киото), и неоднократно воспели ее [117, с. 11], поэтому строка «Вместе с жителями Оми» создает особую атмосферу хайку, вызывая в душе читателя воспоминания о красоте весны на берегах озера Бива. О необоснованности возражений Сёхаку говорил также Кёрай: «Сёхаку ошибается. Покрытые легкой дымкой воды озера в Оми заставляют острее переживать уход весны... Если находишься в Оми в конце года, как испытываешь это чувство? Если находишься в Тамба в конце весны, едва ли это чувство возникнет. Только соответствующий пейзаж может так волновать сердце человека» [117, с. 11]. Кёрай подчеркивал, что именно в Оми особенно понятно чувство сожаления об уходе весны. В хайку Басё «Оми» и «весна» — это понятия нерасторжимые и не заменяемые на

другие. Об этом хайку размышлял и Кавабата Ясунари (1899—1972): «Многие годы я по-своему толковал это хайку, не вникая в то, с каким настроением писал его Басё. Может быть, это звучит навязчиво и произвольно, но не проникаешь ли в замысел Басё именно через слова „уходящая весна“ и „Оми“?» (Перевод Т. П. Григорьевой) [54, с. 265].

Показательным является также случай со стихотворением Мияги Бонтё. К его хайку никто не мог придумать первой строки. Наконец Басё эту строку нашел:

Симокёё я  
Юки цуму уэ-но  
Ёру-но амэ

Симокёи  
По сугробам  
Ночной дождь (цит. по  
[117, с. 19]).

Симокё был самым тихим районом в Кисто, поэтому первая строка, предложенная Басё, сразу придала хайку художественную завершенность.

Принципы безличности, смысловой двуплановости и «неизбежности», которыми Басё руководствовался в отборе лексики, составили одну из ведущих черт его стиля, отмеченного ассоциативностью и художественной цельностью.

Важной особенностью хайку является употребление разговорного языка, обусловленное признанием известной свободы в выборе лексики. Значительный шаг на этом пути был сделан школой «Данрин», однако в свободе выбора лексики эта школа нередко доходила до крайностей. В связи с этим поэты изменили свое отношение к ней и стали руководствоваться установками «Древней» школы, стремясь к тому, чтобы слово не утратило свободы, простоты, доступности, и в то же время стараясь придать ему подлинно художественную значимость.

Изменения в лексике хайку можно проследить в стихах поэтических сборников «Мелодии Мусаси» и «Пустые каштаны». На смену увлечению простонародными выражениями пришли *канго* — китаизмы — и лексика китайских стихов. Употребление их как бы приобщило хайку высокой китайской культуре, придало поэзии умозрительный характер и вместе с тем не помешало сохранить ее живой колорит, присущую ей простоту языка.

Хигэ кадзэ-о  
Фунтэ босё тандзуру ва  
Та-га ко дзо

Вихрь поднимая своей бородой,  
Стонешь, что поздняя осень  
настала...  
«О, кто на свет породил тебя?»  
[131, т. 41, с. 70, № 69].  
1682 г. Перевод В. Н. Марковой

Хайку рисует могучий, почти фантастический образ поэта Ду Фу. Лексика стихотворения носит разговорный характер, но в отличие от языка хайку раннего периода она обретает большую поэтичность. Хайку написано иероглифами и содержит китаизмы — «босё» («поздняя осень»), «тандзуру» («оплакивать»). Кроме того, в него включена строка Ду Фу «О, кто на свет породил тебя?». Эти элементы органически входят в стилистический строй стихотворения, не нарушая его общей простой, разговорной тональности.

Необходимо сказать, что введение китаизмов особенно характерно лишь для первого этапа деятельности Басё. В дальнейшем они пришли в противоречие с той «прозрачностью» стиля, о которой Басё говорил, выдвигая каруми. С каруми связан целый этап в развитии языка хайку, отмеченный широким употреблением прозаизмов и разговорной лексики.

Прозаизмы вообще свойственны поэзии Басё. Выступая за свободу в выборе лексики, он прежде всего расценивал ее как расширение области поэтического.

Фурусато я  
Хэсо-но о-ни нау  
Тоси-но курэ

Отчий дом.  
Плачу над пуповиной.  
Сумерки года [131, т. 41,  
с. 126, № 194].  
1687 г.

В этом хайку Басё упоминает обычай, распространенный в его времена в Японии: матери хранили пуповину ребенка, завернув ее в бумагу, на которой были написаны имя ребенка и дата его рождения. Басё нашел этот сверток в родном доме, когда вернулся туда после смерти родителей. Перефразируя слова Б. В. Томашевского (см. [91, с. 157]), можно сказать: дело здесь не в грубости выражения, а в грубости понятия, недопустимого с точки зрения средневекового канона в сфере искусства. Но Басё делает его достоянием высокой поэзии, и оно приобретает художественный смысл, выражая особую остроту чувств. Хайку соединило в себе обыден-

ное с высокой поэтичностью, претворив слова поэта. «Нужно говорить повседневными словами, но так, как будто говорите древними» (цит. по [106, т. 1, с. 266]).

Номи сирами  
Ума-но ситосуру  
Макура мото

Блохи, вши.  
Лошадь мочится  
У изголовья [131, т. 41,  
с. 167, № 276].  
1689 г.

Бытовая простота словаря характеризует это стихотворение. Точно, прямо, конкретно, называя вещи своими именами, хайку говорит о трудностях, которые переживает путешественник.

Живой язык простых людей смело вводился в поэзию:

Омосироутэ  
Ягатэ канасики  
Убунэ кана

Привлекательное зрелище  
И уже печальное —  
Ловля рыбы с корморанами  
[131, т. 41, с. 143, № 230].  
1688 г.

Басё употребляет слово разговорного языка «омосироутэ» вместо «омосирокутэ» — «привлекательный» [118, с. 288] и тем самым вносит ощущение теплоты и задушевности в изображение интересной картины.

Как эффективное средство раскрытия душевного состояния Басё использовал просторечия:

Цуки юки то  
Носабарикэраси  
Тоси-но курэ

Луна и снег.  
С ними жил в свое удовольствие.  
Конец года [131, т. 41, с. 107,  
№ 152].  
1686 г.

Поэт говорит об уединенной жизни, о восхищении окружающим миром и для выражения радости бытия, обращенного к поискам истины, прибегает к просторечию — «носабару». В хайку возникает контраст между высоким предметом мысли и просторечной формой его выражения что придает стихотворению особую экспрессивность.

Басё употреблял и диалектные слова:

Судзусиса-о  
Ва-га ядо-ни ситэ  
Нэмарунари

Прохладу  
Сделал своим жилищем  
И отдыхаю [131, т. 41,  
с. 168, № 277].  
1689 г.

Путешествуя жарким летом, Басё остановился в доме своего ученика Сэйфу. Поэт наслаждается прохладой и чувствует себя непринужденно. В стихотворение он ввел слово «нэмару», характерное для той местности, где жил Сэйфу, и означающее «сидеть развалясь». Используя местное слово, Басё как бы подчеркнул свою признательность хозяину за радушный прием и одновременно придал особый колорит хайку.

Поэт свободно обращается со словом, отступая от его традиционной стилистической закреплённости. Например, слово эпистолярного стиля может употребляться с юмористическим оттенком, который оно приобретает в контексте стихотворения:

Самидарэ-ни  
Оммонодоо я  
Цуки-но као

В майских дождях  
Удалилось  
Лицо луны [131, т. 41, с. 47,  
№ 6].  
1666 г.

Слово «оммонодоо» («удалилось») употреблялось в письмах и имело значения «быть вдалеке», «не подавать о себе вестей». Шутливое стихотворение Басё выражает желание увидеть чистый лик луны. Оно создано в стиле «Древней» школы, с легким юмором, присущим ей.

В поэзии Басё встречаются и архаизмы:

Тамэцукэтэ  
Юкими-ни макару  
Камико кана

Разгладив складки,  
Снегом любоваться направляюсь  
В бумажном платье [131, т. 41,  
с. 123, № 188].  
1687 г.

Платье из толстой бумаги носили монахи и отшельники, но во времена Басё и миряне надевали такие платья. Хайку выражает радость человека, который не смущается своей бедности, который богат красотой окружающей природы. Слово «макару» («направляться») является архаизмом и придает некое торжественное звучание хайку.

Обращаясь к предшествующей японской литературе, Басё обогащал язык хайку за счет традиционно-литературного словаря:

Тимаки юу  
Кататэ-ни хасаму  
Хитайгами

Катает рисовые колобки,  
Придерживая рукой  
Волосы на лбу [131, т. 41,  
с. 221, с. 379].  
1691 г.

Женщина одной рукой катает колобки, а другой убирает волосы со лба. В «Гэндзи моногатари» и других романах эпохи Хэйан часто встречалось слово «хитайгами» (тип прически). В хайку оно употребляется в контексте, который вызывает представление о картинах (укиёэ), изображавших женщин годов Гэнроку.

В хайку Басё традиционная лексика органически сочеталась с новыми лексическими средствами:

Умэ вакана  
Марико-но сюку-но  
Торородзиру

Слива, молодая трава,  
И на станции Марико  
Похлебка [131, т. 41, с. 215,  
№ 365].  
1691 г.

«Слива», «молодая трава» — слова, входящие в традиционный лексикон вака и рэнга. В хайку они употреблены в сочетании с разговорно-бытовым словом «похлебка», создавая образную картину предстоящего путешествия. Басё как будто ассимилирует разные стили, в одном и том же стихотворении он нередко использует слова различных языковых пластов. По замечанию С. Елисеева, часто в поэзии Басё обыденные слова поражают нас своим необыденным сочетанием [41, с. 75].

Сочетание разноплановой лексики находилось в гармонии с провозглашенным поэтом принципом саби, отражавшим новое представление о сущности прекрасного. Саби звало к созерцанию природы, открытию красоты ее обычных явлений, поэтому естественно, что оно находило проявление в простых, доступных формах поэтического языка. Вместе с тем саби связывалось с идеей *фуэки* — «вечного» и определяло обращение к традиционной поэтике.

С выдвижением каруми в поэзию Басё все чаще входит то, что составляет *рюко* — «преходящее». Уже не столько картины природы и созерцательное настроение наполняют хайку, сколько изображение труда, быта простых людей, невзгод, которые испытывает странник в пути. В связи с этим, как уже подчеркивалось выше, возрастает удельный вес прозаизмов, разговорной лексики в поэтическом словаре Басё. Однако и на этом этапе поэт вовсе не отказывается от художественного приема столкновения разных лексических пластов, он по-преж-



нему допускает смешение стилей, умело выбирает слова, которые обладают особенно интенсивной лексической окраской.

### Система образов

Образ в поэзии Басё как форма отражения действительности, преображаемой в свете эстетического идеала художника, призван показать дух вещей, реальность, которая постигается интуитивно через конкретные явления окружающего мира.

У Басё особую значимость приобрели образы природы, поскольку природу поэт рассматривал как источник истины и красоты: «Я вижу цветы и слышу птиц, и у меня получаются стихотворения, в которых их жизни, их души и все изменения во вселенной» (цит. по [106, т. 1, с. 288]). Повседневность человеческой жизни, преломленная в эстетическом сознании поэта, также вылилась в образы, наполненные глубоким смыслом познания внутренней сущности явлений. Как пишет В. Н. Маркова, поэзия Басё «изображает жизнь природы и жизнь человека в их слитном, нерасторжимом единстве на фоне круговорота времен года» [99, с. 8].

В создании образа и его подаче Басё исходит из посылки о значительности всего и вся, поэтому образ всегда позволяет и в малом ощутить величие мира. Образ рождается как результат одночувствования поэта с изображаемым (хосоми), он несет в себе мотив печали и сострадания (сиори) и оставляет ощущение невысказанного «избыточного чувства» (ёдзё):

Садзарэгани  
Аси хайнобору  
Симидзу кана

Маленький краб  
Побежал по ноге.  
Чистая вода [131, т. 41,  
с. 114, № 168].  
1687 г.

Духовное единство человека и природы, мысль о единой сущности мира раскрываются в образе маленького живого существа — краба, прикоснувшегося к ноге. Этот образ создает также дополнительное ощущение прозрачности, свежести и взаимодействует с образом чистой воды. В первых двух строках внимание автора фокусируется на образе краба, и пространство хайку как бы сжимается до минимума. Последняя строка раздвигает гра-

ницы изображаемого. Образ, заключенный в ней, говорит не просто о прозрачности воды, он также служит цели выведения эмоционального содержания хайку из рамок изображения единичного явления в плоскость, пространственно не ограниченную.

Значительное место в хайку заняло образное раскрытие мира бедняков. Для японской поэзии это не было новым явлением, достаточно вспомнить творчество Яmanoуэ Окура (VIII в.) с его социальными мотивами (см. [28, с. 48—49]). Знакомство Басё с китайской поэзией эпохи Тан (618—906), отмеченной в творчестве ряда поэтов гражданственными идеями (см. [95, с. 152—157]), также сыграло свою роль. Но более всего здесь сказались веяния века, развитие городской культуры и связанный с ним общий процесс демократизации литературы.

Но в то же время образ человека в поэзии Басё, стоящего на буддийских позициях, отмечен своеобразием. По словам И. М. Рейснера, «личности, как таковой, реально существующей, буддизм не признает» [81, с. 261]. В силу этого в творчестве поэта социальные и гражданственные мотивы исключаются, а демократизм принимает специфическую форму преломленного демократизма дзэн с его идеей причастности Будде всего сущего. В связи с творчеством Кавабата Ясунари, также испытывавшего воздействие дзэн, К. Рехо пишет: «Дзэнский принцип естественности образа, исходящий из восприятия природы как главного всеобщего начала, не отводит человеку какой-либо исключительной роли. Мир не рассматривается как арена человеческих деяний, на которой человек — герой и творец. В эстетике дзэн человек выступает как одно из явлений природы и находится с ней в нерасторжимом единстве. В искусстве дзэн природа обретает прежде всего эстетическое значение. Отвергая творческий анализ, искусство дзэн стоит как бы над социальными битвами...» [49, с. 266]. Вместе с тем, если в литературе эпохи Хэйан были даны глубокие психологические характеристики человека (см. [72, с. 303—305]) и в поэзии вака в центре внимания находились его интимный мир, любовные переживания, то поэзия Басё далека от этой сферы человеческих эмоций. Здесь человек не предстает в совокупности своих страстей и желаний, а являет свою очищенную от земного сущ-

ность, единую с сущностью природы, и оказывается как бы приподнятым над землей:

Сидзу-но ко я  
Инэ сурикакэтэ  
Цуки-о миру

Бедняк  
Перестал обмолачивать рис,  
Смотрит на луну [131,  
т. 41, с. 307].  
1687 г.

Цуцудзи икэтэ  
Соно кагэ-ни  
Хидара саку онна

Азалии живые.  
Под сенью их  
Женщина крошит сухую треску  
[131, т. 41, с. 91, № 116].  
1685 г.

В стихотворении «Бедняк» бытовой фон отодвигается глаголом «перестал» («какэру»), и взор человека устремляется к высокому — луне, семантически включающему понятия истинного, чистого, печального, одинокого. Во втором стихотворении наблюдается противоположная последовательность. Природа входит в быт, вводится глаголом «быть живым» («икэру») — так говорят о срезанных растениях, сохраняемых в сосуде с водой. Единство двух миров, природы и человека, выражено также пространственной деталью — «под сенью их», — и окружающая бытовая обстановка как бы застывает азалиями.

Часто в стихах Басё духовный облик человека выражается через описание его быта — скудного, непритязательного:

Ва-га ядо ва  
Ка-но тиасаки-о  
Тисоо кана

В моем жилище  
Москиты маленькие —  
Вот все угощенье [131, т. 41,  
с. 201, № 339].  
1690 г.

Опустошая быт, поэт возвышает человека, поскольку бедность в его системе представлений выступает синонимом благородства. Это проявилось в данном стихотворении благодаря его откровенно юмористическому содержанию, в котором разрушено само понятие быта.

Примечательно, что человек у Басё показан не статично, а в своем труде: бедняк обмолачивает рис, сборщицы собирают чай, старик носит корзины устриц, крестьянин идет с охалкой сена. Поэзия выражает проникновенное сочувствие человеку.

Одной из черт поэзии Басё является органическое

сочетание в ней новых образов с традиционными, которые часто употребляются в одном стихотворении и обусловливают богатый эмоциональный отклик:

Сидзукаса я  
Ива-ни симиру  
Сэми-но коэ

Тишина.  
Сквозь скалы просачивается  
Цикады звон [131, т. 41,  
с. 169, № 280].  
1689 г.

Цикада — традиционная метафора бренности жизни, ее быстротечности [17, с. 240—241]. Этот образ, емкий по своему содержанию, вводится в сочетании с образами иного плана, не связанными с поэтической традицией (тишина, скалы), и передает мысль о вечной изменчивости мира. Единство двух образов противоположного значения — чистой, незыблемой тишины и звона цикад — позволяет поэту показать глубину веков и мгновение жизни. К этому стихотворению подходят слова Хаттори Дохо: «Хайку имеет „облик вечного“» [117, с. 103]. К этому следует добавить: и говорит о «преходящем».

Хайку Басё раскрывают перед читателем новый поэтический мир, поэтому для них характерно «нетрадиционное» употребление традиционных образов, часто этот использует их в новых ситуациях и переосмысляет:

Тама мацури  
Кёё мо якиба-но  
Кэбури кана

Праздник душ.  
И сегодня с горящего поля  
Поднимается дым [104, т. 45,  
с. 158, № 529].  
1690 г.

В день праздника душ видится дым, который поднимается над полем, где кремируют умерших, — и в сердце проникает печаль. Кэнко-хоси (1283—1350) писал: «Если бы наша жизнь продолжалась без конца, не улетучиваясь, подобно росе на равнине Адаси, и не уносясь, как дым над горой Торибэ, ни в чем не было б очарования. В мире замечательно именно непостоянство» [62, с. 47]. Гора Торибэ находилась в окрестностях храма Киёмидзу, и в старину там располагалось кладбище. Дым над горой Торибэ — дым от кремации трупов — стал одним из фигуральных выражений, говорящих о непрочности земного бытия [62, с. 168]. Он придает особую окраску стихотворению и формирует его общую атмосферу. При чем здесь он употреблен в произведении, написанном по

конкретному поводу, где его традиционный ассоциативный подтекст оказался как нельзя более к месту.

Басё, используя традиционный образ, как бы «приземляет» его в том смысле, что приближает его к человеку, к обыденной жизни:

Ямадзи китэ  
Нанияра юкаси  
Сумирэгуса

По горной тропинке иду.  
Вдруг стало мне отчего-то  
легко.

Фиалки в траве [131,  
т. 41, с. 89, № 113].  
1685 г. Перевод В. Н. Марковой

Фиалки — традиционный предмет воспевания в японской поэзии. Эта традиция берет свое начало от стихов «Манъёсю». Например, стихотворение Ямабэ Акахито (первая половина VIII в.):

Хару-но но-ни  
Сумирэ цуминито  
Коси варэ со  
Но-о нацукасими  
Хитоё нэникэру

Я в весеннее поле пошел за цветами,  
Мне хотелось собрать там фиалок  
душистых,

И поля  
Показались так дороги сердцу,  
Что всю ночь там провел среди цветов  
до рассвета!

[129, т. 5, с. 285, № 1424].  
Перевод А. Е. Глускиной

У Басё этот образ включен в иной контекст: поэт видит фиалки в горах и лишь на мгновение останавливает на них свой взгляд. Хайку передает состояние беззаботности, беспричинной радости, которое выражается словами: «отчего-то легко». Образ как бы обретает осязаемость, легкость взамен традиционной «возвышенности».

Традиционный образ может приобретать новую направленность, переводиться из плоскости серьезной в плоскость юмористическую:

Самидарэ-ни  
Нио-но укису-о  
Ми-ни юкаму

В майский дождь  
На плывущее гнездо чомги  
Пойдем посмотрим [131, т. 41,  
с. 111, № 163].

1687 г.

Плывущее гнездо чомги, часто воспевавшееся в вака и рэнга, особенно гнездо чомги на озере Бива, служило выражением неопределенной печали, а также бренности бытия и суетности человеческого существования, как, например, в танка Дзюнтокуин (1197—1242):

Карасаки я  
Нио-но укису-но  
Икани ситэ  
Сасураиватару  
Е-о таномураму

Карасаки.  
Как полагаться  
На этот мир,  
В котором скитаюсь  
Подобно плывущему гнезду чомги?  
(цит. по [131, т. 41, с. 111]).

В хайку Басё предлагает пойти из Эдо в Оми, посмотреть на гнездо чомги, плывущее по озеру Бива. В «Трех книгах» сказано: «В выражении „пойдем посмотрим“ заключен юмор этого стихотворения» [117, с. 82]. Это замечено небезосновательно, ведь из Эдо в Оми путь неблизкий. Таким образом, у Басё традиционный образ печали (гнездо чомги) вводится в контекст, ему ранее несвойственный, а в связи с этим и изменяет свою роль, свою окраску. Мотив печали, традиционно ему сопутствующий, в хайку приглушен, затушеван юмористической тональностью стихотворения.

Образ, будучи использован в сходном контексте, обретает, однако, другое звучание, по-иному воздействует на читателя:

Харусамэ я  
Хати-но су цутау  
Янэ-но мори

Весенний дождь  
Вдоль осиных гнезд скользит  
Сквозь протекающую крышу  
[131, т. 41, с. 251, № 440].  
1694 г.

Поэт внимательно смотрит на печальный, почти беззвучный дождь, и в созданной им картине ощущается одиночество. Образ весеннего дождя, скользящего по крыше, встречался и в вака:

Цукудзукуто  
Хару-но нагамэ-но  
Сабисики ва  
Синобу-ни цутау  
Ноки-но тамамидзу

Пристально  
На весенний дождь смотрю  
В одиночестве:  
По папоротнику на крыше  
Стекают капли воды [147,  
т. 28, с. 50, № 64].

От вака хайку отличается своей будничностью. Старые осиные гнезда, протекающая крыша вносят в описание весеннего дождя элемент «преходящего».

Как видно из приведенных примеров, каждый образ с его традиционным значением позволяет развернуть контекст хайку в прошлое. Роль традиционного образа в каждом стихотворении различна, зависит от направленности хайку и определяется его стилевой системой,

Традиционные образы, сочетаясь с новыми отражающими простые явления повседневности, осовремениваются, приближаются к жизни, воспринимаются как собственные образы хайку.

В поэзии Басё обнаруживаются также образы, которые можно назвать импрессионистскими. Порой поэт показывает внешний мир через цвет, звук, запах, передавая сиюминутное ощущение. «Есть одна-единственная правда,— говорит Э. Манэ,— это схватить сразу, на лету то, что видишь. Импрессионист не задумывается, соответствует ли его представление объективным свойствам и качествам предмета, явления. „Реальность“ импрессиониста порой лишь субъективная правда его восприятия» [84а, с. 27]. У Басё с помощью таких образов реальность подается как нереальность, оставляя ощущение скрытой тайны.

Особую роль играет белый цвет как выражение сокровенного, непостижимого — пустоты.

Уми курэтэ	Море темнеет.
Камо-но коэ	Уток крик
Хонокани сирочи	Чуть-чуть белый [131, т. 41, с. 86, № 105].

1684 г.

В этом хайку звук предстает окрашенным, что усиливает ощущение наступивших сумерек. Присутствие антонимического ряда заставляет предположить, что если крик уток — белый, пронзительный, высокий, то шум моря — темный, рокочущий, глухой. Два образных пласта стихотворения слиты, едины, но это внутренняя связь, скрытая, она ощущается через противопоставление образов.

Белый цвет часто выступает синонимом холода:

Нэбука сироку	Лук белый,
Араитатэтару	Только что вымытый.
Самуса кана	Холод [131, т. 41, с. 226, № 389].

1691 г.

Хайку показывает единство зрительного образа и осязательного: белый, вымытый лук создает ощущение холода.

В этом же смысле холодный — белый — цвет становится эпитетом осеннего ветра, создавая традиционный поэтический образ, берущий свое начало от стихов

«Манъёсю», где встречается выражение «белый ветер» в значении «осенний ветер» [131, т. 4, с. 183]:

Исияма-но  
Иси-ёри сирочи  
Аки-но кадзэ

Каменной горы  
Камней белее  
Осенний ветер [131, т. 41,  
с. 183, № 304].  
1689 г.

Темный цвет в отличие от белого и в осязательных ощущениях передает противоположное качество — не холода, а тепла:

Усибэя-ни  
Ка-но коэ кураки  
Дзансэ кана

В коровнике  
Голоса москитов темные.  
Последние теплые дни [131,  
т. 41, с. 228, № 383].  
1691 г.

Темный цвет служит характеристикой как последних теплых дней в наступающей осени, так и голосов москитов, которые становятся синонимом зноя, — и образная система данного хайку успешно отображает мотив воспоминаний о прошедшем лете.

Особый интерес представляет следующее стихотворение:

Канэ киэтэ  
Хана-но ка ва цуку  
Ююбэ кана

Колокол угас,  
Аромат цветов звонит.  
Вечер [104, т. 45, с. 56, № 165].  
1690 г.

Атмосферу вечера поэт передает неожиданными образами: звук колокола пропал, но он поглощен ароматом цветов, которые начинают источать этот звук. В хайку применено нарушение фразеологизмов. Глагол «звонить» должен относиться к колоколу, глагол «киэру» в значении «исчезать» — к аромату. Составные компоненты фразеологизмов присутствуют, но переставлены, разъединены. Приведенное стихотворение как бы выражает мысль Басё: «Создавать хайку — значит иметь дело с действительностью, пока она находится в воображении» (цит. по [194, с. 127]).

### «Сезонное слово»

В образной системе хайку особая роль принадлежит «сезонному слову» (*киго*), отражающему погруженность поэта в природу. «Сезонные слова» — это слова-образы,



указывающие на традиционно закрепленное за ними время года, вносящие мотив природы в стихотворение. Например, лягушка, сакура являются образами весны, а кукушка, цикада — образами лета и т. п.

История «сезонного слова» берет свое начало со времен «Манъёсю». Например, образ длинной ночи как «сезонное слово» употребляется в антологии для описания осени, хотя самые длинные ночи бывают только зимой. То же самое происходило с «сезонным словом» «длинный день», которое вводилось как образ весны [126, с. 281]. Каждое из этих «сезонных слов» подчеркивало особенности смены времен года и одновременно служило выразительным средством для передачи ощущений человека. Таким образом, «сезонные слова», занявшие значительное место в поэзии вака, уже на раннем этапе своего развития были канонизированы.

Поэзия рэнга унаследовала традиции вака, а также предприняла шаги к их развитию. Она раздвинула границы канона, в ней увеличилось число явлений и вещей, пополнивших ряды «сезонных слов». Эта тенденция обнаруживается и в хайку. Уже Мацунага Тэйтоку пытался внести разнообразие в тематику сезона и расширить область «сезонных слов», применяемых в хайку. Затем новые «сезонные слова» вводил в хайку Китамура Кигин [107, с. 30—31].

По традиции «сезонные слова» перешли в хайку школы Басё, но приобрели углубленный, философский смысл:

Ёсинака-но  
Нэдзамэ-но яма ка  
Цуки канаси

Ёсинака  
Пробуждался в этих горах?  
Луна печальна [131, т. 41,  
с. 184, № 307].  
1689 г.

В своем элегическом стихотворении Басё вспоминает замок в горах, где после гибели своего отца тайно жил и воспитывался Минамото Ёсинака (1154—1184) — впоследствии известный военачальник. От замка остались руины, на которые взирает луна. «Луна» — «сезонное слово», оно является образом осени. Ночь в горах, изображенная Басё, полна печали, но это печаль, растворенная в природе, ею дышат горы, луна, развалины замка. Задачи отображения духовного единства художника

с миром природы определили такое воспроизведение действительности в хайку, при котором, как отмечал Н. И. Конрад, «мотивы субъективного лиризма, если они вообще фигурируют, должны даваться замаскированными, отраженными на фоне основного мотива природы» [59, с. 58].

В вака «сезонные слова» употреблялись иначе. Например, стихотворение поэтессы Исэ (877—939):

Фуюгарэ-но	С увядшим, зимним полем
Нобэ то ва-га ми-о	Если меня сравнить,
Омоисэба	То и я хотела бы дожждаться,
Моэтэ мо хару-о	весны,
Матамасимоно о	Пусть даже суждено мне
	Вновь сгореть [121, т. 8,
	с. 258, № 791].

«Фуюгарэ» («зимнее увядание») — «сезонное слово», являющееся образом унылой зимней поры. Поэтесса сравнивает себя с увядшим полем, которое весной выжигают для того, чтобы на нем пышнее росли всходы. Стихотворение наполнено сильным, волнующим чувством, передает внутренние, душевные переживания человека. «Сезонное слово» использовано здесь как вспомогательное средство для выражения личных эмоций.

Существование «сезонного слова» в поэзии хайку обусловлено также лапидарностью поэтической формы, в свою очередь, оно является фактором, ее поддерживающим. «Сезонное слово» рождает определенные ассоциации, связанные с тем или иным сезоном, и присутствие его в стихотворении создает целую картину природы: если в хайку сказано «луна», значит, это полная луна осенью; если — цветы, значит, это цветы сакуры весной.

В. В. Виноградов писал: «Образ, запечатленный в одном слове или одной синтаксической единице, иногда определяет всю композицию литературного произведения, выступая как его художественный синтез или обобщающий символ» [18, с. 53]. Ключевым словом в хайку, средоточием его поэтической структуры и стало «сезонное слово». Как отметила Т. П. Григорьева, «в искусстве и литературе времена года не только излюбленная тема... но принцип художественного мышления, организующий произведение» [36, с. 187].

«Сезонные слова» распределяются по четырем време-

нам года. Внутри каждого сезона выделяются три этапа его развития, каждому из которых соответствуют свои «сезонные слова». Кроме того, выделяется тема Нового года. Всего пять разделов. Разнообразие типов «сезонных слов» в каждом разделе обычно сводится к семи рубрикам, в которых указывается, какую область явлений отражают «сезонные слова»: «сезон», «небо», «земля», «человеческие дела», «религия», «животные», «растения» [161, с. 1179—1186].

Басё широко использовал «сезонные слова», пришедшие из вака, рэнга и хайку ранних школ, а также создавал новые. Известно, что впервые в качестве «сезонного слова» Басё ввел выражение «день посадки бамбука», которое стало образом лета [117, с. 60]:

Мино то каса  
Такэ ууру хи ва  
Фурадзу томо

Хоть и нет дождя,  
В день посадки бамбука —  
Плащ и зонт [131, т. 41,  
с. 278, № 487]  
*Годы Гэнроку*

Поскольку день посадки бамбука по традиции считается дождливым, крестьянин работает, прихватив с собой плащ и зонт. В хайку ряды «сезонных слов» дополнили явления каждодневной, будничной жизни и тем самым расширили понятие «киго».

В творчестве Басё традиционная поэтика «сезонного слова» трансформируется. Выбор «сезонного слова» и введение его в текст осуществляются в соответствии с ориентацией поэта на простые, но емкие средства выражения. Часто «сезонное слово» используется во взаимодействии с другими поэтическими приемами, что обеспечивает семантическую насыщенность хайку.

Хана мина карэтэ  
Аварэ-о кобосу  
Куса-но танэ

Цветы все увяли.  
Печаль рассыпают  
Семена трав [131, т. 41,  
с. 98, № 132].  
*1685 г.*

Данное хайку выражает чувство сиори — печали и сострадания. Эта печаль передана в образах природы, которые закреплены за определенным временем года — зимой. Поэт использует традиционное «сезонное слово» «карэгуса» («увядшие травы»), однако вводит его по компонентам — по принципу ассоциативно связанных слов: «карэру» — «вянуть» и «куса» — «трава», что по-

зволюет пронизать нитями ассоциаций всю семантическую структуру стихотворения.

В другом хайку Басё употребляет «сезонное слово» как сравнение:

Хитоцу из-ни  
Ююдзё мо изтари  
Хаги то цуки

В одном доме со мной  
Куртизанки остановились.  
Хаги и луна [131, т. 41,  
с. 274, № 478].  
1692—1693 гг.

Поэта, обращенного к поискам тайн бытия, Басё сравнивает с луной в высоком небе, а куртизанок — с кустами хаги (двуцветная леспедеца) во дворе. Он не противопоставляет эти два мира, а объединяет их с позиций своей эстетики, которая в высоком и низком видит единую сущность красоты. В этом смысле не случайно выбранные «сезонные слова» («хаги» и «луна») относятся к одному времени года — осени.

Интересно отметить употребление «сезонных слов» не как таковых, а в целях использования их традиционного ассоциативного подтекста:

Коно аки ва  
Нан-дэ тосиёру  
Кумо-ни тори

Этой осенью  
Почему ты постарела,  
Птица в облаках? [131,  
т. 41, с. 266, № 467].  
1694 г.

В рэнга «сезонным словом» было выражение «кумо-ни иру тори» — «птица в облаках», оно выступало образом весны. В хайку это выражение тоже употреблялось как «весеннее». В стихотворении Басё оно использовано иначе: поэт написал о птице, которая летит в облаках осеннего неба. Хайку было навеяно одиночеством и предчувствием близкой смерти. «Сезонным» здесь является слово «аки» — «осень». Так в результате ассоциативных связей в стихотворении обнаруживается сочетание противоположных по смыслу образов — весны и осени. Образ птицы в облаках оттеняет размышления о старости, он вносит ощущение воспоминаний о прошедшей юности. Оксюморное сочетание, возникшее на основе использования традиционной связи явления и времени года, позволило поэту ярче выразить свою мысль.

«Сезонное слово» используется в поэзии Басё как емкое средство художественной выразительности, дающее

возможность кратко и впечатляюще обрисовать картину природы. Употребление его было основано на принципе эстетического намека, свойственного японской поэзии в целом, а также на том особенном, что утвердилось непосредственно в хайку, — на стремлении передать ощущение природы как обители истины. «Сезонное слово» с его кругом неназванных значений открывало большие возможности для творческого, индивидуального восприятия хайку, пробуждая представление о том или ином времени года и связанном с ним настроении.

Характер «сезонного слова» у Басё определялся развитием его эстетических взглядов от саби к каруми. Ощущение красоты простых вещей, проявившееся в саби, а затем усилившееся в каруми с его обращением к повседневной жизни человека, привело к новому осмыслению поэтики «сезонного слова». Традиционные «сезонные слова» с их известным поэтическим ореолом сочетались в контексте хайку с изображением вещей, которым ранее не было места в высокой поэзии. С другой стороны, образование новых «сезонных слов» происходило на основе поэтизации обыденных явлений. Примечательно, что в рамках издревле сложившейся «сезонной» поэтики Басё находил пути к преодолению канона. Он наделил «сезонное слово» новыми красками, открыл богатство его возможностей.

## Поэтические приемы

В своей поэзии Басё широко пользовался традиционными приемами танка. Однако вопрос об их употреблении в хайку освещен мало. Можно указать, например, на небольшую статью Ямада Ёсио о *какэкотоба*, помещенную в его работе «Очерк грамматики хайкай» [164], а также на замечания о *какэкотоба* Куки Сюдзо в его исследовании «Рифмы в японской поэзии» [125]. Кроме того, попытки выявления в хайку традиционных приемов наблюдаются в некоторых комментированных изданиях [104, т. 45; 131, т. 41; 155]. Из советских японоведов Н. И. Фельдман на примере нескольких стихотворений Басё показала их использование в хайку [4, с. 310—312].

Характеризуя в целом отношение Басё к традиционной поэтической технике, можно сказать, что в его поэ-

зии одни из традиционных приемов получили дальнейшее развитие, другие видоизменились и утратили свои первоначальные функции, от третьих поэт полностью отказался.

*Дзё.* В поэзии Басё не встречается этот распространенный в «Манъёсю» прием — *дзё* (букв. «предисловие»), который пришел в авторскую поэзию непосредственно из фольклора и был тесно связан с образным параллелизмом [49, с. 239—241]. В хайку этот прием не употребляется в силу малой строфической формы стихотворения. Постепенно он вымирал уже в танка.

*Географические названия.* В хайку Басё они являются экономным и эффективным средством поэтической выразительности. Как правило, это названия известных мест, которые были описаны в литературе и воспеты в поэзии прошлого.

Така хитоцу  
Мицукэтэ урэси  
Ирагодзаки

Одинокий сокол,  
Рад тебя видеть.  
Мыс Ираго [131, т. 41,  
с. 121, № 182].  
1687 г.

Басё посетил отдаленный мыс Ираго, где находился в ссылке его ученик Тококу. Хайку передает радость встречи Басё с учеником, радость от преодоления трудностей долгого пути, однако к радости примешивается и чувство печали. Стихотворение посвящено Тококу (одинокий сокол), и в то же время оно пробуждает воспоминание о принце Оми, который был сослан на Ираго. Вот песня из «Манъёсю», сложенная неизвестным, который скорбел о принце Оми:

Утисо-о  
Оми-но окими  
Ама нарэ я  
Ираго-но сима-но  
Тамамо каримасу

О конопля, что треплют!  
Бедный принц мой Оми,  
Да разве ты простой рыбак,  
Чтоб жить на Ираго — на  
острове далеко —  
И жемчуг-водоросли на море  
срезать? [129, т. 4,  
с. 23, № 23].

Перевод А. Е. Глускиной

Мыс Ираго, известный как мрачное место ссылки, стал в японской поэзии образом печали, скорби, юдоли.

В хайку географические названия могут употребляться в единстве с другими поэтическими средствами, углубляя эмоциональное содержание стихотворения:

Сабисиса я  
Сума-ни катитару  
Хама-но аки

Одиночество.  
Сильнее, чем в Сума.  
Осень на побережье [131, т. 41,  
с. 186, № 310].  
1689 г.

В «Гэндзи моногатари» есть глава под названием «Сума», в которой описываются вид побережья и состояние героя, сосланного в те места. С тех пор Сума ассоциируется с печальным образом осени. Эта связь традиционна, и Басё использует ее для выражения одиночества. При этом известный образ вводится как сравнение: кажется, ничего нет печальнее осени в Сума, но осень в Иронохама, где находится поэт, еще печальней.

В поэзии танка большинство географических названий употреблялось в рамках поэтического приема *утамакура* (букв. «изголовье песни»). Это «особый прием конкретизации места действия с помощью собственных названий» [8, с. 251], которые начинали собой стихотворение или стихотворную фразу, отсюда и название приема. Они использовались для того, чтобы дополнить стихотворение сопутствующими ассоциациями, но не были прямо связаны с основным его содержанием:

Суминоэ-но  
Мацу-о акикадзэ  
Фуку кара-ни  
Коз утисоуру  
Окицу сиранами

Суминоэ.  
Меж соснами осенний ветер  
Дует,  
К нему присоединяют свой голос  
Набегающие волны с белыми  
гребнями [121, т. 8, с. 172, № 360].

Т. Делксина в книге переводов «Ёкёку — классическая японская драма» пишет о местности Суминоэ следующее: «Суминоэ (более позднее название — Сумиёси) — местность в провинции Сэтцу (нынешняя префектура Осака), граничащей с Харима. У храма Сумиёси-дзиндзя, посвященном богу Сумиёси — покровителю мореплавателей и путешественников, хранителю мира в стране, богу поэзии, растет известная сосна „аюи“. Поэтическая традиция, ведущая начало от слов поэта Ки-но Цураюки в Предисловии к антологии „Кокинвакасю“, объединила в единое целое две прославленные сосны в Такасаго и Суминоэ и закрепила за ними название „аюи“» [44, с. 304]. Название «аюи» обозначает сосну, имеющую один корень и два ствола. Такая сосна стала в японской поэзии символом супружеской верности. Это и отметил Цураюки в своем Предисловии. Он писал: «...когда они

тосковали о друге под стрекотание цикад; когда помышляли о том, что сосны в Такасаго, в Суминоэ подобны жене и мужу, стареющим вместе; когда они думали об ушедших годах мужской отваги и сокрушались о кратком миге девичьего расцвета, — они слагали песню и утешались ею» (перевод А. Е. Глускиной. Цит. по [44, 304]). Слово «аиои» имеет двузначный смысл. Буквально оно переводится как «рожденные вместе», но вторая часть слова — «ои» — созвучна глаголу «оиру», что значит «стариться». Отсюда второй смысл слова «аиои» — «со-старившиеся вместе» [44, с. 304].

Все названные значения подразумевает в приведенном стихотворении выражение «суминоэ-но мацу» — «сосны Суминоэ». Благодаря введению топонима создается ассоциативный подтекст в танка, в то время как само содержание стихотворения просто говорит о ветре, дующем в соснах. Кроме того, ассоциативный смысл топонима перекликается с образом набегающих волн, который символизирует постоянство. Так создается образная ткань стихотворения, богатая ассоциативными связями.

У Басё географические названия, ранее выступавшие в качестве ута-макура, органически входят в смысловую канву стихотворения, включаются в его действие, следовательно, как таковой, прием ута-макура уже не употребляется в хайку.

Ю. М. Лотман, анализируя стихотворение Н. А. Заболоцкого:

Уж поздно. На станцию Нара  
Ушел предпоследний состав...

пишет: «... в тексте Заболоцкого читателю делается ясна географическая единственность того места, куда привел его поэт. Он не знает, где находится Нара, и не имеет никаких связанных с нею личных ассоциаций. Но он прекрасно знает по личному опыту, что такое чувство географической единственности, связываемое для каждого человека с тем или иным местом. А введение в текст собственного имени — названия мелкой и малоизвестной станции — передает эту установку на пространственную единственность» [66, с. 264].

Для японского читателя это чувство географической единственности усиливается связью с литературной традицией и — шире — с контекстом культуры, что неизменно наполняет хайку Басё:



Юку хару-ни  
Вака-но ура-нитэ  
Оицуитари

Уходящую весну  
В бухте Вака  
Догнал [131, т. 41,  
с. 137, № 217].  
1688 г.

Бухта Вака — место, известное туманами. В поэзии танка название бухты, в котором уже присутствует традиционный образ весны, использовалось как ута-макура. Басё достаточно было его упомянуть, чтобы стала понятна радость человека, успевшего на этом побережье «застать» весну. Кроме того, в представлении японского читателя возникает красота бухты Вака, воспетая Ямабэ Акахито:

Вака-но ура-ни  
Сиомити курэба  
Ката-о нами  
Асибэ-о саситэ  
Тадзу накиватару

В этой бухте Вака,  
Лишь нахлынет прилив,  
Вмиг скрывается отмель,  
И тогда в камыши  
Журавли улетают, крича...  
[129, т. 5, с. 137, № 919].  
*Перевод А. Е. Глускиной*

Так в хайку Басё географическое название рождает ассоциации с теми или иными явлениями, традиционно закрепленными за данной местностью, а также с определенным душевным настроением, и, как правило, отсылает читателя к известным произведениям литературы. Поэтому справедливо мнение Сэко Катаси, отметившего, что своеобразие использования географических названий в поэзии Басё приближает их к приему аллюзии [149, с. 214].

*Макура-котоба.* Еще более значительной трансформации подвергся прием макура-котоба (букв. «слово-изголовье»). Он представлял собой род поэтического эпитета, который непосредственно не был связан с основным содержанием стихотворения и относился лишь к одному, определенному слову в нем. Прием служил целям создания дополнительных ассоциаций, а также для риторического украшения [9, с. 18]. Поэтому «обычное в европейском японоведении отождествление его с понятием постоянного эпитета может быть принято лишь условно, так как этот троп значительно шире данного понятия» [26, с. 95].

В советском японоведении вопросам, связанным с использованием приема макура-котоба в танка, посвящены работы А. Е. Глускиной [26; 27; 30, с. 230—238] и

И. А. Борониной [11, с. 100—187]. Из работ японских ученых можно отметить книгу Ёкояма Сэйга «Макура-котоба», в которой излагается история изучения приема, дается его характеристика, а также анализируется целый ряд слов и выражений, используемых в качестве макура-котоба [108].

Данный прием, игравший существенную роль в поэтике танка, повлиял и на особенности художественного стиля хайку:

Нацугоромо  
Имада сирами-о  
Торицукусадзу

Летняя одежда.  
Еще блох всех  
Не вытряхнул [131,  
т. 41, с. 96, № 127].  
1685 г.

Странствующий поэт окончил долгое путешествие, усталый, он вернулся в свою хижину. Ранее выражение «летняя одежда» («нацугоромо») в качестве макура-котоба было закреплено за определенным рядом слов: «шить», «шнурок», «подол», «изнанка», «легкий» и т. п. В хайку исчезает не только формальное отношение этого выражения к одному слову или группе слов, но и его функция эпитетации. Оно играет роль полноценного значимого слова в составе стихотворения.

Кусамакура  
Ину мо сигуруру ка  
Ёру-но коэ

Подушка из трав.  
Собака тоже мокнет под дождем?  
Голос ночи [131, т. 41, с. 103].  
1684 г.

Выражение «кусамакура» — «подушка из трав» является образом одинокого, бездомного ночлега странника. В танка в качестве макура-котоба оно было постоянным эпитетом к слову «таби» — «странствие». В хайку мы видим метонимическое употребление этого выражения, которое наметилось еще в танка:

Асанакэ-ни  
Мибэки кими то си  
Таноманэба  
Омои татинуру  
Кусамакура нари

Ни утром, ни днем  
Увидеть тебя  
Не надеюсь.  
Вот и решаю отправиться  
В странствие [121, т. 8,  
с. 176, № 376].

В этом стихотворении выражение «кусамакура» означает «странствие», т. е. используется в переносном смысле на основе внешней связи двух явлений: странствовать — значит ночевать в пути на траве.

Выражения, которые ранее выполняли роль макура-котоба, своеобразно контрастируют с простотой лирики Басё, способствуют созданию эффекта столкновения разноплановых слов и соответствующих реалий.

Помимо рассмотренных традиционных выразительных средств Басё успешно применял следующие поэтические приемы, преобразуя их по внутренним законам хайку: *какэкотаба* (омонимическая метафора), *энго* («родственные слова», т. е. связанные ассоциациями), *хонкадори* («следование изначальной песне» — аллюзия). В танка эти приемы использовались в целях обеспечения смысловой емкости стиха, той же задаче они служат и в хайку. В связи с еще более сжатой строфикой хайку и широким диапазоном образов этой поэзии, дающим японскому читателю возможность воспринять их в соответствии с особенностями своего художественного мышления, роль названных приемов была значительной.

Их применение в танка нашло освещение в работах советских исследователей И. А. Борониной [6; 7; 9; 10; 11] и Л. М. Ермаковой [42; 90, с. 559—573].

*Какэкотаба.* По определению И. А. Борониной, «это специфический прием, широко употреблявшийся в японской классической поэзии и основанный на распространенных в японском языке омонимии, а также полисемии слов. Какэкотаба представляет собой либо звуковой комплекс (обычно слово или часть его), употребляющийся в двух частично совпадающих семантических и синтаксических отрезках и выражающих одновременно значения двух разных слов — омонимов, часто с теми или иными расхождениями в произношении (произнесении или произнесении отдельных звуков), либо слово (или часть его) с двумя разными значениями, которое выступает носителем обоих значений одновременно. Употребляется главным образом для создания дополнительных ассоциаций и оттенков смысла, а также для риторического украшения и игры слов» [6, с. 42]. В хайку данная форма выражения предстает в следующих разновидностях.

1. Какэкотаба, образуемые за счет двоякой атрибуции слов.

Ямадзато ва  
Мандзай ососи  
Умэ-но хана

Горная деревня.  
Мандзай запоздал...  
Сливы цвет [131, т. 41,  
с. 215, № 366].  
1691 г.

Слово «ососи» — «поздний» относится как к слову «мандзай»<sup>1</sup>, так и к слову «цвет», т. е. входит в два контекста одновременно и является какэкотоба: «мандзай пришел поздно, и сливы поздно зацвели». Какэкотоба — «поворотное слово» [90, с. 560], оно как будто поворачивает движение мысли в стихотворении от последней строки назад, к первым. Прием вносит искомую неопределенность в содержание хайку и вместе с тем обеспечивает максимальное использование малого стихового пространства.

Ханадори-но  
Кумо-ни исогу я  
Иканобори

Птица в цветах  
К облакам спешит.  
Бумажный змей [117,  
с. 120].

Хаттори Дохо принес это хайку Басё и сказал: «Боясь, что смысл хайку будет неясен читателю, но, если я исправлю стихотворение ради ясности содержания, оно станет неинтересным» [117, с. 121]. Неясность хайку Дохо заключается в том, что глагол «спешить» («исогу») может в равной мере относиться как к слову «птица», так и к слову «змей». Басё посоветовал оставить все без изменений и читать это хайку как стихотворение о бумажном змее. Он хотел, чтобы читатель мог по-своему осознать стихотворение [117, с. 121].

## 2. Какэкотоба, основанные на полисемии слов.

Дзоори-но сири  
Оритэ каэран  
Ямадзакура

Задники сандалий  
Заломлю, возвращаясь.  
Ветка горной вишни [131,  
т. 41, с. 58, № 38].  
1679 г.

Выражение «оритэ каэран» является какэкотоба. Оно относится к слову «сандалии» и к слову «вишня» и в зависимости от контекста меняет свое лексическое значение на основе полисемии: «согнул (сандалии) и завернул их» — «сломал (ветку вишни) и возвращаюсь».

---

<sup>1</sup> М а н д з а й — странствующий певец, исполняющий новогодние песни и пляски.

3. Какэкотаба, строящиеся с использованием прямого и переносного значения слова.

Хару тацу я  
Синнэн фуруки  
Комэ госёё.

Весна пришла.  
Новый год — старый  
Рис, его пять сё<sup>2</sup> [131,  
т. 41, с. 72, № 75].  
1684 г.

С наступлением нового года все осталось по-старому в хижине поэта. В корзине прошлогодний рис. Слово «фуруки» — «старый» относится и к слову «рис», и к выражению «новый год». Назвать новый год старым необычно, но соединение двух антонимических понятий раскрывает образ жизни поэта, отрешенного от суетности, не наблюдающего течения времени. Подобное употребление слова «старый» (какэкотаба) дает возможность дополнить эмоциональное содержание стихотворения новыми оттенками.

4. Другой ряд какэкотаба образуется с использованием слов, которые могут являться полными омонимами, но могут также и не составлять полной омонимической пары. Слова-омофоны, входящие в какэкотаба, нередко различаются фонетически и по музыкальному ударению, а также отнесенностью к разным частям речи.

Самидарэ-но  
Фуринокоситэ я  
Хикари доо

Это майский дождь  
Оставил после себя?  
Павильон Солнечного света  
[131, т. 41, с. 273, с. 477].  
1692—1693 гг.

В хайку использована омонимия глаголов «фуру» — «идти» (о дожде) и «фуру» — «проходить» (о времени). С помощью приема какэкотаба поэт выражает мысль о быстротечности времени и тщетности человеческих усилий, придавая стихотворению углубленный смысл, скрытый за юмористической окраской. В данном случае использовано традиционное какэкотаба.

На частичном совпадении звуковых комплексов строится следующее какэкотаба:

Мороки хито-ни  
Татэму хана мо  
Нацуно кана

Чахлому человеку  
Подобны и цветы.  
Летнее поле [104, т. 45, с. 82,  
№ 257].  
1688 г.

<sup>2</sup> Сё — мера емкости, равная 1,804 л.

Слово «нацуно» («летнее поле») частично включает слово «наси» («нет») — намек на то, что на летнем поле почти нет цветов.

5. Какэкотоба, включающие топонимы.

Мата я тагуй  
Нагара-но кава-но  
Аюнамасу

И еще бесподобно  
Намасу из форели,  
Что в реке Нагара [104, с. 45,  
с. 96, № 300].  
1688 г.

Два выражения, «тагуйнакаран» («бесподобный») и «Нагара-но кава» («река Нагара»), имеют общий звуковой комплекс «нак[г] — аран» («нет»). Топоним в сочетании с предыдущим словом и частью последующего форманта образует новое слово — «тагуйнакаран», что позволяет раскрыть задуманное с помощью минимума слов.

6. Особый случай в хайку Басё представляют какэкотоба с использованием иероглифического написания слов.

Аратоото  
Аоба вакаба-но  
Хи-но хикари

О священный восторг!  
На зеленую, на молодую листву  
Льется солнечный свет [131, т. 41,  
с. 157, № 259]  
1688 г. Перевод В. Н. Марковой

Выражение «хи-но хикари» («солнечный свет») является какэкотоба, оно заключает в себе намек на географическое название Никко-яма — гора Солнечного света. Тем самым Басё показывает, что описанную картину поэт наблюдал на этой горе.

Можно привести пример употребления нескольких какэкотоба в одном стихотворении:

Хамагури-но  
О Футами-ни вакарэ  
Юку аки дзо

Моллюск отделяется от  
раковины,  
В Футами уходит.  
Осень [131, т. 41, с. 189,  
№ 316].  
1689 г.

Поэт отправляется в Исэ — место, которое славится моллюсками, чтобы посмотреть бухту Футами. Стоит поздняя осень. Поэт остро чувствует горечь расставания с друзьями. В этом хайку несколько какэкотоба, созданных на различной основе.

1. Футами — название бухты. В какэкотаба раскрывается вещественное значение топонима «увидеть вновь» («фута» — «два» и «ми» — незаключительная форма глагола «миру» — «смотреть»).

2. Каждая часть топонима самостоятельно образует лексико-грамматическое какэкотаба, основанное на совпадении слов: «фута» — «два» и «крышка» (раковины), «ми» — «смотреть» и «мясо» (моллюска).

3. «Вакарэюку» в контексте «моллюск отделяется от раковины» является какэкотаба, основанным на полисемии слова: «расставаться» — «отделяться».

4. «Вакарэюку» («расставаться», «уходить») — какэкотаба, основанное на чередовании прямого и переносного значений слова, входящего в два контекста одновременно: «я расстаюсь с друзьями и ухожу» — «осень расстается с нами и уходит».

Так «вакарэюку» осмысливается в трех контекстах одновременно и выступает стержнем стихотворения.

С помощью приема какэкотаба в этом хайку создан поэтический образ: подобно тому как с трудом отрывают тело моллюска от раковины, с трудом расстается поэт с друзьями, которые его провожают.

В использовании приема какэкотаба у Басё обнаруживаются две направленности. В одних случаях прием способствует раскрытию основного содержания хайку: без учета вторых значений слов, входящих в какэкотаба, мысль стихотворения может быть не понята. Здесь обращение к приему продиктовано потребностями лексической емкости.

В других случаях вторые значения слов создают двойной смысл: внутреннее содержание стихотворения дополняет внешнее и часто выступает в качестве его метафорического фона.

*Энго.* Прием энго состоит в том, что к слову, уже раз употребленному в тексте, подбирается одно или несколько слов, близких ему по значению или по теме [6, с. 16], подобно тому как в европейской литературе «одно слово, употребленное в художественном произведении образно-фигурально, тянет за собой целую цепь зависящих от него, связанных с ним по смыслу других слов, которые тоже выступают в переносно-метафорическом значении» [43, с. 146]. В приеме энго ряд слов нередко составляет метафорическую цепь:

Тэ-ни тораба киэн  
Намида дзо ацуки  
Аки-но симо

В руки взять — растает,  
Так слезы горячи.  
Осенний иней [131, т. 41, с. 78,  
№ 86].  
1683 г.

«Осенний иней» — седая прядь волос, которая хранилась в родном доме поэта как память об умершей матери. В японской поэзии стало традицией уподоблять седые волосы инею, но в хайку Басё этот художественный прием сочетается с введением «сезонного слова» «осенний иней». Так традиционная метафора становится образом осени — увядания, печали, утраты — и подчеркивает элегическое настроение. В хайку использована ассоциативная связь слов «таять» и «иней» (энго), которая образно намекает на эфемерность человеческого существования:

Сабисигэни  
Какицукэ киэсан  
Каса-но цую

В печали  
Надписи сотрем.  
Роса на зонте [131, т. 41,  
с. 490].  
1689 г.

На зонтах Басё и его ученика Сора были сделаны надписи о том, что они совершают путешествие вместе. Расставаясь, Басё предложил эти надписи стереть. В хайку слова подобраны по ассоциативной связи «стереть» — «роса», которая выражает печаль расставания и в то же время напоминает о недолговечности всего сущего в мире.

В приведенных примерах Басё использовал традиционные «родственные слова», однако их последовательность отличалась от той, которая была принята в танка. Если в танка, как правило, ассоциативно связанные слова строились по схеме существительное — глагол, то в хайку они используются в инверсированном порядке, что придает стихотворению особый динамизм.

Басё создавал и новые ассоциативно связанные образы:

Ю-но хана я  
Мукаси синобан  
Рёри-но ма

Цветы мандарина.  
Предаюсь воспоминаниям  
о старине.  
Трапезная [131, т. 41,  
с. 218, № 373].  
1691 г.



Поэт говорит о своей одинокой жизни в «Хижине осыпавшихся персимонов», которая принадлежала Кёрай. Перед домом растет мандариновое дерево, на котором распускаются цветы. Запах мандарина заставляет с печалью думать о прошлом. В стихотворении возникает ассоциативная связь образов: цветы мандарина — воспоминания о старине. Истоки же этих семантических ассоциаций обнаруживаются в танка из «Кокинсю»:

Сацуки мацу	Ждущих мая
Хана татибана-но	Цветов мандарина
Ка-о кагэба	Вдыхаю аромат —
Мукаси-но хито-но	И далекого друга
Содэ-но ка дзо суру	Аромат рукавов слышу [121, т. 8, с. 130, № 139].

Танка посвящена воспоминаниям о прежней любви, которые ассоциируются с ароматом мандаринов. Развитие семантической связи «аромат» — «прошлое» находим и в другом стихотворении поэта, которое также восходит к приведенной танка:

Кику-но ка я	Аромат хризантем.
Нара-ни ва фуруки	В Нара старые
Хотокэтати	Статуи будд [131, т. 41, с. 263, № 462]. 1694 г.

В хайку предстает облик древнего города, в котором слиты воедино аромат хризантем и аромат старины. Эта связь усиливается еще и тем, что в восточной поэзии хризантема обычно выступает образом вечности.

В некоторых хайку приемы какэкотаба и энго предстают во взаимосвязи, пронизывая все стихотворение:

Хи ва хана-ни	День среди цветов
Курэтэ сабиси я	Меркнет, темнеет одинокий
Асунароо	Кипарис [131, т. 41, с. 136, № 215]. 1688 г.

Хайку содержит три какэкотаба: «хи» — «день» и «кипарис», «курэру» — «подходить к концу» (о дне), «темнеть» и «быть погруженным» (в думы), «асунароо» — «настанет завтра» и «кипарис». Сама лексика хайку представляет собой ряд слов, подобранных тематически: «день» — «подходить к концу» / — «настанет завтра». В хайку скрытно присутствует мысль о быстротечности времени и бренности жизни. Кроме того, выра-

жение «курэтэ сабиси» имеет сопутствующее значение: «погружен в думы в одиночестве». Поэт говорит о том, что цветы вишни, среди которых скрыт кипарис, облетят так же быстро, как кончится сегодняшней день, а кипарис предстает образом просветленности и возвышенности — вечного. Таким образом, приемы какэкотаба и энго достигают в творчестве Басё большой семантической насыщенности.

*Хонкадори.* Искусство приема, который имеет своим истоком традиции народно-песенного творчества [30, с. 269], состоит в том, что поэт включает в собственное произведение стихи или части стихов из уже известных сочинений. Используется не только прямое цитирование, но и различного рода намеки. А. Е. Глушкина дает следующее определение приему хонкадори. «Он означал заимствование у ранее созданного произведения темы, зачина, образов, порой целиком двух или трех первых стихов танка, которые использовались для создания нового произведения, приуроченного к сходной, но все же иной конкретной ситуации, требующей обновления песни. Обновление это достигалось присоединением к заимствованным строкам новых стихотворных строк, что было обусловлено новой конкретной ситуацией и давало исполнителю право на авторство» [24, с. 141]. А. Е. Глушкина показывает, что зарождение хонкадори связано с явлением контаминации, столь распространенном в народной поэзии. Это явление представлено в «Манъёсю», где обнаружены различные варианты песен [24, с. 140]. Кроме того, в антологии встречаются варианты песен других памятников, например «Записей о землях и нравах».

Прием разрабатывался в танка [11, с. 34], затем занял важное место в средневековой драме [57, с. 256—262], поэзии рэнга [59, с. 159] и, наконец, в хайку.

Мацуо Басё использовал прием хонкадори как эффективное средство обеспечения ассоциативности (ёдзё). Позволяя значительно раздвинуть границы семантического поля хайку за счет произведения-прототипа, прием способствовал созданию емких, эмоционально насыщенных произведений. Басё высоко ценил стихи, в которых умело использовались литературные реминисценции. В работе «Критические заметки о новогодних рэнку» он приводит следующее пятистишие:

Фунэ-ни тя-но ю-но  
Ура аварэ нари

Чайная церемония на борту судна  
У прекрасного побережья.

*Кикаку*

Цукуси-мадэ  
Хито-но мусумэ-о  
Мэсицурэтэ

К Цукуси  
Похищенную девушку  
Везут [104, т. 45, с. 500—501].

*Рика*

Басё писал о стихотворении Рика: «Это трехстишие превосходно по своему языку и технике, так же как и по способу соединения с предыдущей строфой. Большой любитель искусства похищает девушку и заставляет ее показать чайную церемонию на борту судна. Стихотворение обладает свежестью, необычностью в отличие от прочих стихов о любви, и им следует восхищаться. Старые истории, такие, как история о Мацуура, который похитил принцессу, или история похищения госпожи Асукай неким аристократом, оживают в связи с образом мужчины, который возвращается в Цукуси» (цит. по [193, с. 161]). Эти истории составляют фон стихотворения Рика, они как бы раздвигают границы его содержания.

Прием хонкадори отразил особое значение традиции в японской литературе. Т. П. Григорьева останавливалась на исследовании данного приема как проявления традиционализма существовавшей у японцев системы мышления [37, с. 165—190]. В статье «О просветительстве в Японии» она писала: «Традиционное сознание, представление о движении по кругу как о возрождении старого в новом цикле определило метод художников, породило стремление не заменять одно другим, а обновлять, оживлять то, что было, сохранять накопленное не как предмет поклонения, а как живую модель» [34, с. 114—115]. Для Басё живой моделью явилась предшествующая литература Японии и Китая. Эстетика саби у Басё утверждала преемственность как необходимое условие творчества. Это нашло свое закрепление в понятии «фуэки» — «неизменное». Саби предполагало следование образцам литературы прошлого и обусловило появление в хайку разного рода заимствований.

Одними из первых к проблеме хонкадори обратились ученики поэта — Мукаи Кёрай и Хаттори Дохо, которые осветили ее со слов Басё, записав его высказывания по поводу использования приема, и привели примеры сти-

хов, созданных на этой основе [117]. Затем вопрос о заимствованиях в хайку был поднят Масаока Сики, который подверг пересмотру поэтическое наследие Басё. По словам Б. В. Поспелова, одной из причин его выступления против традиций Басё было недовольство канонизацией поэтического стиля и тематического круга этого поэта, резким усилением формалистических элементов в японской поэзии конца эпохи феодализма [78, с. 243]. Сики сказал по поводу одного из стихотворений Басё «...это не более чем плагиат; очевидно, что это стихотворение не стоит ни гроша» [130, с. 178]. Сики подошел к оценке творчества поэта тенденциозно, исходя из критериев своей эпохи и не учитывая особенностей эпохи Басё и тех источников, из которых развивалась поэзия хайку. Современный японский исследователь Кувабара Такэо, рассматривая причины тесной связи Басё с литературной традицией, показал, каковы были условия создания поэзии в те времена, в частности подчеркнул такой момент, как совместность творчества, получивший особое развитие в рэнга — стихотворной форме, непосредственно предшествовавшей хайку, и указал, что творческая атмосфера того времени, развивая сложившуюся традицию, исключала понятие плагиата [124, с. 40—47].

Прежде всего Басё обращался к предшествующей поэзии, главным образом к танка. Драматургические произведения (ёкёку) также составили значительную часть того материала, который лег в основу культурного контекста хайку. В китайской литературе интересы Басё были связаны с поэзией эпохи Тан (618—906). Поэта привлекал и философский трактат «Чжуанцзы». Он обращался также к японской поэзии эпохи Хэйан, созданной на китайском языке и по образцу китайской поэзии (канси). В этих его произведениях выявляется опосредованная связь с китайской поэзией. Она возникает и когда Басё использует образцы классической драмы, содержащие стихи китайских поэтов. Поэзия Басё, таким образом, раскрывает один из аспектов воздействия Китая на японскую культуру и, кроме того, позволяет обнаружить связи, ранее существовавшие в этой области.

#### 1. Заимствования из японской поэзии.

Прежде всего обращает на себя внимание цитирова-

ние текста источника. Здесь выявляется ряд возможностей приема хонкадори: полные текстуальные заимствования (от трехстишия до стиха), заимствования с незначительными изменениями, соединение в хайку стихов из разных источников. Последнее типологически близко европейскому центону.

Примером полного заимствования может служить следующее стихотворение:

Акаакато	Яркое-яркое
Хи ва цурэнаку мо	Солнце, хоть и палит нещадно, —
Аки-но кадзэ	Осенний ветер [131, т. 41, с. 179, № 299]. 1689 г.

Как на «изначальную песню», благодаря которой возникло это стихотворение Басё, Кувабара Такэо указывает на танка Фудзивара Тосиюки (ум. в 907 г.):

Сума ва курэ	Вечер в Сума.
Акаиси-но хоо ва	Над Акаиси
Акаакато	Яркое-яркое
Хи ва цурэнаку мо	Солнце, хоть и палит нещадно, —
Акикадзэ дзо фуку	Осенний ветер дует (цит. по [124, с. 42]).

Хайку полностью составляет часть этого стихотворения. В дневнике «По тропинкам севера» оно несет определенную эмоциональную нагрузку, выражая настроение путника, бредущего под палящим солнцем.

Хаттори Дохо указывает на хайку, которое также составляет часть танка, но с изменением одного слова в ней [117, с. 105]:

Хототогису	Кукушка
Наку я госяку-но	Кричит. В полтора метра
Аямэгуса	Ирисы [104, т. 45, с. 98, № 314]. 1692 г.

Хототогису	Кукушка
Наку я сацуки-но	Кричит. Майские
Аямэгуса	Ирисы...
Аямэ мо сирану	И я безрассудно
Кои мо суру кана	Влюблен! [121, т. 8, с. 200, № 469].

Текст, используемый Басё, выполнял в танка роль введения — дзё, т. е. эта часть являлась вспомогательной. Основная мысль была выражена в последующих строках, которые и показали, что стихотворение явля-

ется песней любви. Эти мотивы танка в хайку не нашли отражения, но составили его ассоциативный подтекст.

Примеры текстуальных заимствований с изменением одного слова источника встречались в японской поэзии и ранее, особенно в хэйанскую эпоху с ее традициями совместного творчества и экспромтного сочинения. Выразительные образцы подобных случаев представлены в «Записках у изголовья» [127, с. 73]. В творчестве Басё эта традиция нашла новое применение.

Ряд стихотворений Басё включает прямые заимствования из нескольких источников. Заимствованные строки вводятся в контекст, аналогичный источнику, и могут несколько видоизменяться, кроме того, Басё присоединяет к ним свой текст:

Нодзараси-о  
Кокоро-ни кадзэ-но  
Симу ми кана

Кости, белеющие в поле...  
В сердце ветер,  
Пронизывающий меня! [131,  
т. 41, с. 73, № 76].  
1684 г.

Кувабара Такэо предполагает, что это хайку сложилось под влиянием танка Сайгё [124, с. 40]:

Торибэно-о  
Кокоро-но ути-ни  
Вакэюкэба  
Ибуки-но цую-ни  
Содэ дзо собоцуру

Поле Торибэ —  
В сердца глубине.  
По нему пробираясь,  
Росой дыхания  
Рукав омочил [144, т. 29,  
с. 135, № 757].

Образ горы Торибэ ассоциативно связывается с мыслью о смерти, а омоченный росой рукав является традиционным символом пролитых слез. Басё мог заимствовать из танка общее настроение, а также прием метонимии — «сердце» как образное средство передачи душевного состояния. Выражение «кокоро-но» («в сердце») в хайку относится к двум контекстам: «кости, белеющие в поле, — в сердце» и «в сердце ветер, пронизывающий меня». Метонимия вводится в сочетании с приемом какэкотоба.

Вместе с тем возможно и заимствование и из танка Сюдзэй:

Юю сарэба  
Нобэ-но акикадзэ  
Ми-ни симитэ  
Удзура накунари  
Фукагуса-но сато

Вечером  
Осенний ветер в поле  
Пронизывает меня.  
Перепел кричит  
В глухом селенье Фукагуса,  
в густой траве [128, с. 218].

Стихотворение Сюдзэй печально, оно является ассоциативной метафорой грустного одиночества. В хайку выражение «ветер, пронизывающий меня» также говорит о душевном состоянии человека: передает его горестные размышления о предстоящем пути.

Как видно из примеров, прямое цитирование и значительные текстуальные заимствования не могли получить в хайку широкого применения в силу крайней сжатости стихового пространства. Большую роль играли другие разновидности хонкадори: заимствование темы, мотива, образа, стилистической фигуры, фразеологии, настроения, общей атмосферы и т. д. И хотя в данном случае в тексте нет прямых цитат, но можно сказать, что «он тем не менее отсылает читателя к определенной культурно-бытовой и литературной среде, вне контекста которой он не может быть понят» [66, с. 111]. Тогда связь хайку с произведением-источником обнаруживают лишь отдельные штрихи.

Тити хаха-но  
Сикирини коиси  
Кидзи-но коэ

Об отце, о матери  
Постоянно тоскую.  
Фазана крик [131, т. 41,  
с. 137, № 216].  
1688 г.

Крик фазана вызывает воспоминания о родных. Эта связь была традиционной; например, она обнаруживается в танка:

Яматори-но  
Хорохорото наку  
Коэ кикэба  
Тити ка то дзо омоу  
Хаха ка то дзо омоу

Когда горных фазанов  
Жалобно плачущий  
Голос слышу,  
Не отец ли мой, думаю,  
Не мать ли моя, думаю.

Эта известная песня Юкимото Босацу была упомянута Камо-но Тёмэй в его «Записках из кельи» («Ходзэки», 1212), и, по замечанию Имото Ноити, Басё должен был ее знать [110, с. 153]. В японской народной поэзии фазан является символом родительской любви, поскольку не покидает своих птенцов, когда выжигают поле [3, с. 193]. Вместе с тем содержание танка связывает этот образ с буддийским изречением: «Все живущее — мой отец и моя мать» [60, с. 274]. В хайку эта связь лишь ассоциативно угадывается, но темой и ее образным воплощением хайку полностью соотносится с приведенной танка:

Каки-ёри ва  
Нёри оба ой-но  
Ури мо сэдэ

Вместо устриц  
Носить бы водоросли,  
Но их старик не продает [131,  
т. 41, с. 107, № 154].  
1687 г.

Хайку говорит о старости человека, который носит на продажу тяжелые раковины устриц, вместо того чтобы продавать легкие водоросли. «Изначальной песней» для хайку послужило стихотворение Сайгё:

Онадзиду ва  
Каки-о дзо саситэ  
Хосимосубэки  
Хамагури-ёри ва  
На мо таёри ари

Ведь одинаково:  
И устриц можно нанизывать,  
Сушить,  
Моллюску они  
Сродни [144, т. 29, с. 238,  
№ 1375].

О приеме хонкадори в этом стихотворении писал Кёрай: «Если используются старые песни, старые сюжеты, они должны усовершенствоваться. Например, если в песне Сайгё говорится: „Вместо моллюсков продавай устриц“, то у Басё сказано: „Вместо устриц водоросли старик не продает“» [117, с. 58]. Басё заимствовал мотив продажи устриц, на который написана танка Сайгё, но использовал его для создания своего оригинального произведения, проникнутого размышлениями о тяжелой старости.

В некоторых случаях происходит заимствование стилистической фигуры:

Хару я коси  
Тоси я юкикэн  
Коцугомори

Весна пришла?  
Иль старый год ушел?  
Накануне последнего дня  
перед Новым годом  
[131, т. 41, с. 45, № 1].  
1662 г.

В «Исэ моногатари» встречаем пример аналогичного использования приема синтаксического параллелизма:

Кими я коси  
Варэ я юкикэму  
Омооэдзу  
Юмэ ка уцуцу ка  
Нэтэ ка самэтэ ка

Ты приходил?  
Или я уходила?  
Не пойму:  
Сон ли, явь ли?  
Спала или бодрствовала?  
[113, т. 9, с. 151, № 69].

Можно видеть сходство и с известным стихотворением Аривара Нарихира (825—880):



Цуки я арану  
Хару я мукаси-но  
Хару нарану  
Ва-га ми хитоцу ва  
Мото-но ми-ти ситэ

Луна? Нет ее.  
Весна? Прежняя  
Весна не настала.  
Я один  
Все тот же... [121, т. 8, с. 250,  
№ 747].

По содержанию хайку отличается от приведенных танка, но идентично с ними по речевой структуре.

В следующем стихотворении обнаруживается словообразование, подобно тем, которые употреблял в своих стихах Сайгё:

Набатакэ-ни  
Ханамигао нару  
Судзумэ кана

На поле сурепки  
Цветами любятоя  
Воробьи [131, т. 41, с. 92,  
№ 117].  
1685 г.

У Сайгё встречаются такие словосочетания: «кикадзу као ситэ» — «с таким видом, как будто не слышит», «нигао-ни» — «с хорошей миной», «кокороэгао-ни» — «с понимающим видом», «какотигао» — «мрачное лицо» [131, т. 41, с. 92]. Например:

Масугэ оуру  
Ямада-ни мидзу-о  
Макасурэба  
Урэсигао-ни мо  
Наку кавадзу кана

Когда заливают  
Водой поля,  
Где осока растет,  
С радостным видом  
Лягушки кричат [144, т. 29,  
с. 45, № 167].

Басё вводит в свое стихотворение метафору и строит ее по принципу, которого придерживался Сайгё.

В качестве разновидности приема хонкадори можно рассматривать и пародию, к которой поэт нередко прибегал (особенно в ранний период своего творчества). Например, как пародийное трактуется следующее хайку [156, с. 29]:

Аокусо-но  
Кокоро мо сирадзу  
Умэ-но хана

И Аокусо  
Сердца не знаю.  
Сливы цветы [104, т. 45, с. 41,  
№ 93].  
1688 г.

Басё создал свое стихотворение по мотивам танка Ки-но Цураюки (детское имя Аокусо):

Хито ва иса  
Кокоро мо сирадзу  
Фурусато ва  
Хана дзо мукаси-но  
Ка-ни ниоикэру

Ох, человек,  
Сердца его не знаешь.  
На старом месте  
Только вишня по-прежнему  
Ароматом благоухает [121,  
т. 8, с. 112, № 42].

Танка написана Цураюки при посещении храма Хацусэ. Поэт был удивлен нелюбезностью хозяина, у которого он прежде встречал радушный прием. Танка говорит об изменчивости человеческого сердца, о его непостоянстве. Басё обыгрывает эту мысль Цураюки и создает пародическое стихотворение.

Следующее хайку Басё является пародией на одно из трехстиший Соги:

Ё-ни фуру мо  
Сарани Сооги-но  
Ядори кана

Хоть и живем на свете,  
Но это лишь  
Убежище Соги [131, т. 41,  
с. 70, № 70].  
1682 г.

Выражение «убежище Соги» выступает в хайку индиксаторным обозначением этого мира и включает намек на следующее стихотворение Соги:

Ё-ни фуру мо  
Сарани сигурэ-но  
Ядори кана

Хоть и живем на свете,  
Но это лишь убежище  
От осеннего мелкого дождя  
(цит. по [131, т. 41, с. 71]).

Соги говорит о бренности бытия. Жизнь человека — это пристанище, в котором он переживает дождь, всего лишь временная, вынужденная остановка в пути. Басё заменил в стихотворении Соги только одно слово и создал новое произведение.

Некоторые хайку Басё обнаруживают связь с канси, тематика которых, по наблюдениям Иосикава Кодзири, сходна с тематикой японской поэзии, причем преобладают стихи, посвященные описанию природы [48, с. 58]:

Хана-но кумо  
Канэ ва Уэно ка  
Асакуса ка

Облако цветов.  
Колокол — в Уэно?  
Или в Асакуса? [131, т. 41,  
с. 108, № 156].  
1687 г.

Слышатся удары колокола, но густое цветение вишен мешает определить, откуда доносятся звуки. В хайку заметны следы влияния стихотворения Сугавара Ми-

тидзанэ (845—903) из «Сборника японских и китайских песен» («Вакан роэйсю», 1013), которое написано по-китайски, а в японском переводе звучит так:

Тофу сакура ва вадзурани  
Кавара-но иро-о ми  
Каннондэра ва тада  
Канэ-но коэ-о кики

В городе вишня — едва лишь  
Черепицы цвет вижу,  
Храма Каннон только  
Удары колокола слышны  
(цит. по [131, т. 41, с. 109]).

Басё заимствовал поэтический мотив «колокол храма». Мотив «черепица храма» из этого же стихотворения содержится в другом хайку:

Каннон-но  
Ирака миярицу  
Хана-но кумо

Храма Каннон  
Черепичную крышу вижу.  
Облако цветов [131, т. 41,  
с. 101, № 138].  
1686 г.

Перекличка стихов Басё с канси Митидзанэ дополняет содержание хайку, углубляет их смысл, способствует выразительной передаче настроения, которое овладевает человеком при виде пышного цветения вишни спокойным весенним днем.

## 2. Заимствования из японской драматургии.

Вопрос о влиянии средневековой лирической драмы (ёкёку) на творчество Басё почти совсем не изучен. В «Лекциях о Басё» указывается, что эта проблема затрагивалась Мукаи Кёрай, который рассматривал заимствования из ёкёку в хайку школ «Древней» и «Данрин» [106, т. 1, с. 272—273]. Работу по выявлению заимствований из ёкёку в поэзии Басё проводили японские комментаторы, и этот материал, представленный в современном комментированном издании произведений Басё, был использован нами [131, т. 41].

Увлечение заимствованиями из ёкёку преобладало в начальный период развития поэзии хайку. По словам Кикаку, «ёкёку стали „Гэндзи моногатари“ для хайкай» (цит. по [106, т. 1, с. 273]), на основании чего можно судить, насколько значительным было это увлечение. Поэты — от Тэйтоку до Соин — цитировали в своих стихах строки пьес. Кёрай приводит следующие примеры использования материала ёкёку [117, с. 62—63]:

Арэ ва мацу  
Нитэ косо сорозэ  
Эда-но юки

Это сосна.  
Снег  
На ветвях.  
*Мацусита*

Стихотворение цитирует строку из драмы «Мацукадзэ»: «Арэ ва мацу нитэ косо сороэ» — «Это сосна», в результате чего возникает ассоциативная связь с пьесой. Другой пример:

Эби коэтэ  
Токоро ясэтару мо  
Томо наран

Креветки жирные,  
А ямс худой.  
Товарищи они.  
*Дзёку*

Креветки и ямс лежат на новогоднем столе. Эта картина вызывает ассоциации с пьесой «Такасаго», в которой креветки и ямс олицетворяли собой ее героев. Как видно из примеров, происходило не только прямое цитирование текста пьес, но также заимствование их образности.

Некоторые особенности влияния ёкёку на поэзию хайку раскрывает сборник «Гора Саё-но Накаяма», в котором были помещены и стихотворения Басё:

Цуки дзо сирубэ  
Коната-э ирасэ  
Таби-но ядо

Луна — путеводный знак.  
Сюда приходи.  
Пристанище в пути [131,  
т. 41, с. 45, № 2].  
*1663 г.*

В стихотворении обнаружено заимствование из пьесы «Тэнгу<sup>3</sup> с горы Курама» («Курама тэнгу»), строки которой можно прямо соотнести со строками данного хайку:

Оку ва Курама-но ямамита-но  
Хана дзо сирубэ нару  
Коната-э ирасэ тамаэ я

На глухой дороге через  
гору Курама  
Цветы — путеводный знак.  
Сюда приходи  
(цит. по [131, т. 41, с. 45]).

В целях обработки текста пьесы Басё воспользовался в своем стихотворении приемом сведения заимствованного материала к пяти слогам (гоонсоцу), который был разработан в поэзии «Древней» школы. Прием состоит в том, что текст «изначальной песни» сокращается и к нему присоединяется авторский текст для того, чтобы в строке хайку получилось количество слогов, соответствующее установленному размеру. У Басё это строка «таби-но ядо» — «пристанище в пути», которая завер-

<sup>3</sup> Тэнгу — сказочное существо с красным лицом, длинным носом, крыльями и телом человека. Обитает в горах и обладает волшебной силой [146, с. 1493].

шает хайку и показывает, что текст пьесы был использован поэтом в целях выразительного описания пути странника. В следующем стихотворении использована образность пьесы в необычном контексте:

Убадзакура  
Саку я роога-но  
Омоидэ

Старая вишня  
Цветет? Старости  
Воспоминания [131, т. 41,  
с. 46, № 3].  
1663 г.

Хайку заставляет обратиться к пьесе «Санэмори», в которой описана старая вишня: «В глухих горах дерево вишни было незаметно. Вот оно цветы распустило, смотри — это же старое дерево» (цит. по [131, т. 41, с. 46]). Вместе с тем Басё прибегает и к прямому цитированию из этой пьесы:

Роога-но омоидэ

Старости воспоминания  
(цит. по [131, т. 41, с. 46]).

Как отмечают японские комментаторы, вводя в хайку образы пьесы, Басё несколько меняет их эмоциональное содержание, сообщает им легкий юмористический оттенок. Аллитерация, обнаруживаемая во фразе «убадзакура саку я» — «старая вишня цветет?», а также просительная интонация придают стихотворению насмешливое звучание и вызывают представление о женщине, которая пытается скрыть свой возраст. Это одно из ранних стихотворений Басё, которым было свойственно пародическое обыгрывание традиционных поэтических средств, введение традиционных образов в юмористические контексты.

Однако в дальнейшем поэт использует образы пьес в контекстах, закреплённых за ними традицией, например:

Хару нарэ я  
На мо наки яма-но  
Усугасуми

Это весна пришла?  
На безымянной горе  
Легкий туман [131, т. 41,  
с. 87, № 108].  
1685 г.

Басё применил в хайку традиционную ассоциативную связь образов: весна — туман. Однако если в драматургических произведениях образом весны было изображение тумана на горе Кагу или на горе Сахо, то Басё сказал «на безымянной горе», подчеркнув, что весна пре-

красна повсюду. Кроме того, в хайку обнаруживается заимствование синтаксической структуры пьес. Концовка «нарэ я» применялась в ёкёку и имела вопросительно-восклицательное значение [131, т. 41, с. 87].

Пьесы театра Но писались по мотивам известных произведений. Основу их сюжета составляли мифы, легенды, а также старинные предания, многие из которых уже находили воплощение в предшествующей литературе (см. [31, с. 114—119]). Основная часть пьес была написана на сюжеты литературы эпохи Хэйан или феодальных эпопей с заимствованиями из китайской литературы. Поэтому хайку Басё, созданные на таком материале, могли вызывать ассоциации с произведениями разного рода, т. е. пьесы выступали в качестве посредника:

Миидэра-но  
Мон татакаба я  
Кёё-но цуки

В ворота храма Миидэра  
Постучаться бы...  
Сегодняшняя луна [131, т. 41,  
с. 224, № 385].  
1691 г.

Содержание этого стихотворения выявляется в ассоциативной связи с пьесой «Тору», где есть следующие строки:

Смотрите, смотрите, луна вышла!  
Как бы сказал Като,  
«Птица... дерево в озере, на котором она гнездится,  
Монах... ворота под луной, в которые он стучится».  
Все равно что в сердце покойника  
Стучаться и толкаться.  
Сегодня — вот он настал —  
Конец осени (цит. по [131, т. 41, с. 224—225]).

В хайку заключен намек на образ монаха, созданный китайским поэтом Цзя И (яп. Като, 201—169 гг. до н. э.), стихотворение которого цитировалось в пьесе.

Кроме того, описание храма Миидэра под луной в произведениях японской классической литературы было связано с обычаем любоваться видом полной луны осенью, как, например, в пьесе «Храм Миидэра» («Миидэра»). Поэтому, если в стихотворении поэт называет храм Миидэра, то в ответ на это в воображении читателя должна возникнуть как эмоциональный отклик картина любования луной.

Несколько стихотворений Басё написал по мотивам

пьесы «Покинутая женщина» («Обасутэ»). Одно из них как бы передает содержание пьесы, в основу которой была положена известная легенда:

Омокагэ я	Видение!
Оба хитори наку	Старая одинокая женщина плачет.
Цуки-но томо	Подруга луны [131, т. 41, с. 149, № 240]. 1688 г.

В пьесе есть эпизод, рассказывающий о том, как страннику предстает видение старой женщины, покинутой далеко в горах. Она выходит на сцену в белых одеждах и тихо танцует под луной. Облик ее призрачен. На это указывает первая строка стихотворения. Хайку также ассоциируется с танка, которая была произнесена героем легенды, раскаявшимся в том, что он бросил в горах старую женщину, заменившую ему мать:

Ва-га кокоро	Мое сердце
Нагусамэканэцу	Не может утешиться.
Сарасина я	О Сарасина!
Обасутэяма-ни	Гляжу на луну, льющую свой свет
Тэру цуки-о митэ	В горах «Покинутой женщины» (цит. по [131, т. 41, с. 149]).

Вторая строка хайку соотносится с двумя первыми строками танка и передает настроение пьесы, ее основной мотив. Последняя строка хайку намекает на то, что события происходят в Сарасина — местности, известной видом полной осенней луны, и вызывает представление об обычае любоваться луной. В хайку введены два персонажа пьесы: женщина — непосредственно и странник — косвенно. Так в маленьком трехстишии поэту удалось выразить очень многое.

Другое хайку связано с пьесой «Кормораны» («Угаи») и передает один из ее эпизодов:

Омосиро утэ	Привлекательное зрелище
Ягатэ канасики	И уже печальное —
Убунэ кана	Ловля рыбы с корморанами [131, т. 41, с. 143, № 230]. 1688 г.

Странник, один из персонажей пьесы, радуется, глядя на прирученных корморанов, с помощью которых рыбаки ловят рыбу, но мысль о пути по ночной дороге

(ловля происходит ночью) вселяет в него печаль. Этот эпизод лег в основу хайку, он изложен лаконично, скупыми штрихами.

В следующем стихотворении образ странника (постоянный для ёкёку) кроме чувства радости окрашен беззаботностью, что проявляется в манере речи героя:

Қаса мо наки  
Варэ-о сигуруру ка  
Қо ва нанто

Без зонта  
Мокну под дождем?  
Ну и отлично! [131, т. 41,  
с. 84, № 101].  
1684 г.

Можно привести стихотворение, в котором запечатлен традиционный сюжетный элемент пьесы — *нанори*:

Табибито то  
Ва-га на ёбарэн  
Хацусигурэ

Странником  
Называют меня.  
Первый дождь [131, т. 41,  
с. 117, № 175].  
1687 г.

Подобно персонажу пьесы, который выходит на сцену и, обращаясь к публике, называет себя (нанори), поэт, обращаясь к дождю, говорит, что он безымянный странник. Хайку выражает чувство восхищения первым дождем.

Обнаруженные варианты приема хонкадори могут совмещаться друг с другом, создавая сложную картину заимствования.

### 3. Заимствования из китайской литературы.

Если, по наблюдениям Н. И. Позднякова, в японской поэзии раннего периода при всем знакомстве с Китаем намеки на китайскую литературу и историю встречаются очень редко [74, с. 11], то у Басё многочисленные реминисценции — это одно из проявлений влияния китайской литературы.

Впервые китайские реминисценции отчетливо обнаруживаются в стихах сборников «Мелодии Мусаси» и «Пустые каштаны». В это время обращение к китайской литературе обрело у Басё форму соединения ее тематики, мотивов, образности со стилистической манерой школы «Данрин», с одной стороны, и широкого употребления китаизмов — с другой. Примером может служить следующее стихотворение из сборника «Мелодии Мусаси»:



Ро-но коэ нами-о уттэ  
Харавата коору  
Е я намида

Весел звук о волны бьется.  
Душу леденящие  
Ночь и слезы [131, т. 41,  
с. 67, № 63].  
1681 г.

Стихотворение наполнено чувством одиночества, которое переживает поэт, слушая плеск волн холодной ночью. Тема хайку указана в предисловии к нему: «Чувство, испытываемое зимней ночью в Фукагава». Нарушение размера (10—7—5), лексическая насыщенность отражают стиль школы «Данрин». Неожиданное построение фразы и создание необычного образа (первая строка) также говорят о новаторских поисках Басё в духе этой школы.

Вместе с тем, как указывает Р. Блит [175, т. 4, с. 187], хайку соотносится со стихотворением Бо Цзюйи «В лодке читаю стихи Юаня Девятого» [5, с. 144], из которого Басё мог заимствовать поэтический мотив «лодка в волнах»:

Я взял свиток твоих стихов и читал их при свете лампы.  
Когда я закончил, огонь в лампе был низким, а день еще  
не начинался.  
У меня заболели глаза, огонь в лампе погас, я остался  
в темноте.  
И слышал: встречный ветер швыряет волны о борт лодки  
[167, с. 200].

Настроение одиночества и печали, звучащее в этом стихотворении, картина ночи на реке, запечатленная в нем, находят соответствие в хайку Басё.

В этот период поэт заимствовал материал не только китайской поэзии, но и прозы, например обращался к «Чжуанцзы»:

Самидарэ-ни  
Цуру-но аси  
Мидзикаку нарэри

В майских дождях  
Ноги журавля  
Стали короткими [104,  
т. 45, с. 70, № 215].  
1681 г.

Известно, что Басё в ряде стихотворений передал философские идеи, изложенные в «Чжуанцзы», но в данном хайку поэт использовал художественную образность притчи этого трактата. В восьмой главе «Чжуанцзы» под названием «Перепонки между пальцами ног» есть строки: «Длинное не должно считаться излишним, а ко-

роткое — недостаточным. Хотя лапки утки коротки, (но) попробуй их вытянуть — причинишь боль; хотя ноги у журавля длинные, (но) отруби их — причинишь горе» [73, с. 174]. Образность этого отрывка превращается у Басё в метафору. Слово «короткие» употребляется в переносном смысле (оно говорит о том, что во время майских дождей поднялась вода) и тем самым придает хайку юмористическое звучание в духе школы «Данрин».

Займованиями из китайской поэзии наполнены стихи поэтического дневника «Кости, белеющие в поле». Например, Басё своеобразно использует такой мотив китайской поэзии, как крик обезьян, вызывающий чувство грусти и печали:

Сару-о кичу хито	Тот, кто слушает крик обезьян,
Сутэго-ни аки-но	Знает ли, какво брошенному ребенку
Кадзэ икани	На осеннем ветру? [131, т. 41, с. 74, № 79].

1684 г.

Крик обезьян, пронзительно тоскливый, по традиции ассоциируется с унылым осенним пейзажем. В сочинении Ду Фу «Восемь стансов об осени» есть строка: «Слышу обезьян и действительно проливаю... при третьем крике слезы» (цит. по [56, с. 155]). У Басё мотив китайской поэзии использован для того, чтобы сказать о горькой участи детей, брошенных своими родителями. Он введен в новый контекст и создает трагичную картину, выражающую чувства странника, который переживает несчастье оставленных детей. Взволнованное чувство оттеняется нарушением размера хайку (7—7—5).

В другом стихотворении введен образ цветка мальвы в значении, традиционном для китайской поэзии:

Митинобэ-но	У края дороги
Мукугэ ва ума-ни	Мальвы цветок конь
Куварэкэри	Проглотил! [131, т. 41,
	с. 75, № 80]

1684 г.

По сложившейся в японском литературоведении традиции хайку истолковывается в связи со строкой Бо Цзюйи: «Мальва... ее один день, естественно, полон цветенья» (цит. по [165, с. 57]). Мальва является образом преходящего, эфемерного, мимолетного, что и выражает мысль о бренности жизни. Стихотворение говорит о недолговечности всего живого и обыденностью своей усиливает чувство печали.

Интересным примером использования произведений китайской поэзии является еще одно стихотворение из дневника «Кости, белеющие в поле»:

Ума-ни нэтэ	Заснул на коне.
Дзамму цуки тооци	В остатках сна — далекая луна
Тя-но кэбури	И чая дым [131, т. 41, с. 75,
	№ 81]
	1684 г.

Странствующий поэт отправился в путь глубокой ночью и заснул верхом на коне. На рассвете сквозь сон он увидел вдалеке легкие очертания луны и, придя в себя, почувствовал дымок, доносящий из деревни запах чая. В хайку введен китаизм «дзамму» — «остатки сна». В одном из вариантов стихотворения вторую строку составляло выражение «дзамму дзангэцу» — «в остатках сна остатки луны». Здесь Басё соединил употребление китаизмов со стилистической манерой школы «Данрин», но в дальнейшем, работая над стихотворением, он предпочел недосказанность каламбуру. В приведенном варианте стихотворения слово «остатки» следует отнести как к слову «сон», так и к слову «луна» — это бледная луна, едва различимая в рассветном небе.

По содержанию хайку созвучно стихотворению Ду Му (яп. Тобоку, 803—852):

Свесил кнут, доверился ходу коня,  
Еду несколько ли, пока петухи не поют.  
Под деревьями объят остатками сна,  
Лист слетел — вздрагиваю от неожиданности.  
Иней холоден, одинокий журавль вдалеке,  
Луна на утренней заре косо висит в далеких горах  
[168, с. 343].

Текст дневника, предшествующий хайку, прямо указывает на заимствование из стихотворения Ду Му: «Ущербная, после 20-го числа, луна едва виднеется, у подножия гор сумрачно. Верхом на коне, свесив кнут, еду несколько ли, пока петухи не поют. В остатках сна, как у Тобоку в „Раннем пути“, достигнув гор Саё-но Накаяма, вздрагиваю от неожиданности» [131, т. 41, с. 289].

Относительно последней строки хайку есть две точки зрения. Д. Кин отмечает, что заимствование из стихотворения Ду Му существует в хайку параллельно с личными наблюдениями Басё, нашедшими свое выра-

жение в последних пяти слогах — «и чая дым» [118, с. 278]. Кувабара Такэо, напротив, полагает, что и последняя строка хайку заимствована у Ду Му: «Чая дым, легкий ветер, под ветром опадают цветы» [124, с. 42]. Кроме того, известно, что в китайской поэзии употреблялась семантическая связь образов «чай» и «пробуждение» [131, т. 41, с. 75]. Здесь она присутствует в качестве ассоциативного подтекста. Так хайку выступает своеобразным сложением двух стихотворений Ду Му: содержит адаптацию одного из них и включает фразу из другого.

Следующее стихотворение, построенное на литературных ассоциациях, также заставляет предположить наличие двух источников, повлиявших на его создание:

Мэйгэцу я	Полная луна.
Икэ-о мэгуритэ	Около пруда брожу
Эмосугара	Всю ночь [131, т. 41, с. 104, № 145].

1686 г.

Поэт выразил восхищение лунной ночью и передал его в гиперболической форме. Мотив ночного пруда, прозвучавший в хайку, связывает его со стихотворением Бо Цзюйи «Маленький пруд», в котором говорится, как вечером, сидя на берегу пруда, поэт наслаждается прохладой [175, т. 3, с. 386]:

Днем в передней комнате невыносимо жарко.  
Как чист и светел маленький пруд ночью!  
Вечернее солнце, что сияло над лесом, теперь заходит.  
Рядом с водой прохлады.  
Беру веер листа мальвы, сажусь  
И тихо пою две-три песни [166, т. 1, с. 83].

Одновременно с этим в хайку прослеживается связь и со стихотворением Бо Цзюйи «Белые лотосы», в котором описывается прогулка вокруг ночного пруда:

Глубокой ночью, когда все монахи заснули,  
Я встал и одиноко бродил вокруг пруда  
(цит. по [175, т. 3, с. 387]).

С разработкой эстетики каруми использование тематики, мотивов, образности китайских стихов в лирике Басё приобрело новый характер — оно стало одним из средств раскрытия красоты будничных явлений.

Кику-но ноти  
Дайкон-но хока  
Сарани наси

После хризантем,  
Кроме редьки,  
Ничего нет [104, т. 45,  
с. 174, № 586].  
1691 г.

В данном стихотворении использованы образы различных планов — традиционно-возвышенного и обыденного. Образ хризантем, традиционный для китайской, а впоследствии и для японской поэзии, оттеснен прозаической редькой. Необычное содержание стихотворения отражает миропонимание Басё, для которого прекрасная хризантема и редька едины по своей внутренней природе.

Хризантема — издревле любимый образ китайской поэзии, встречается он еще у Тао Юаньмина. «Когда поэт возвращается „Домой, к себе“, он пишет: „Три тропки в саду сплошь в бурьяне, но сосна с хризантемой все еще живы“. Все это символы: три тропки — встреч с друзьями, сосна — неизменности, хризантема — радостей, а может быть, и долголетия — все это одновременно часть пейзажа, рисуемого поэтом» [96, с. 113]. У Юань Чжэня есть стихотворение, которое могло послужить прообразом данного хайку:

Не то чтобы из всех цветов я больше всего люблю хризантемы,  
Просто после них уже не цветут никакие цветы [171, с. 86].

У Басё еще более подчеркнутая опустошенность пейзажа. Из стихотворения Юань Чжэня Басё заимствовал поэтический мотив «хризантемы — последние цветы», но использовал его в необычном контексте, придав хайку печальное и в то же время слегка насмешливое звучание, происходящее от столкновения чрезвычайно отдаленных образов.

Обращение к Ду Фу, в творчестве которого получила развитие тема осуждения войны и ее жестокости, тема, которая с древнейших времен присутствовала в китайской литературе [40, с. 9], заставило и Басё откликнуться на нее:

Надугуса я  
Цувамонодомо-га  
Юмэ-но ато

Летние травы —  
Все, что от воинских  
Грез осталось [131, т. 41,  
с. 275, № 167].  
1689 г.

Хайку Басё элегично, поэт увидел следы прошлых войн, запустение, царящее вокруг. Оно может быть соотнесено со стихотворением Ду Фу «Смотрю весной...» [1, т. 2, с. 143], в котором поэт выступает как свидетель разрушений и горя:

Страна разрушена, но горы и реки остались,  
В крепости весной трава и деревья густы  
[169, т. 1, с. 128].

В хайку Басё травы становятся образом печальной участи воинов.

В одном из стихотворений, относящемся к последним годам творчества поэта, обнаруживается столь редкий для поэзии Басё прием, как олицетворение. В данном случае его появление можно объяснить влиянием некоторых произведений китайской литературы:

Юку хару я	Весна уходит.
Тори наки уо-но	Птицы плачут, и у рыб
Мэ ва намида	Слезы на глазах [131, т. 41, с. 272, № 475]. 1692—1693 гг.

Подобно человеку, об уходе весны печалятся все живые существа. Близким к хайку оказывается одно из древних юэфу, где также говорится о разлуке и используется прием олицетворения, причем в аналогичных образах:

Старая рыба, проплывая по реке, плачет.  
Когда она вернется сюда? (цит. по [132, с. 19]).

Такой специфический вид метафоры, как олицетворение, в качестве одной из форм эстетического сознания древних в китайской народной песне впервые обнаруживается именно в юэфу [63, с. 208]. В дальнейшем он встречается и в авторской поэзии, например в том же стихотворении Ду Фу «Смотрю весной»:

Растроганные цветы роняют слезы,  
Горем разлуки испугано сердце птиц  
[169, т. 1, с. 128].

«...В часы переживаний поэта цветы вызывают у него слезы, в минуты расставаний птицы ранят его сердце... Но и к самим цветам и птицам относятся слезы и испуг, словно и цветы роняют слезы, и птицы пугаются — так

написано это» [95, с. 154]. В хайку Басё явственно чувствуется отсылка к названным произведениям китайской литературы, которые составляют его ассоциативный фон.

Коно мити я  
Юку хито насини  
Аки-но курэ

Эта дорога...  
Нет на ней путников.  
Сумерки осени [131, т. 41,  
с. 265, № 466].  
1694 г.

В этом стихотворении, подводящем итог творческому пути Басё, поэт вновь обращается к образности китайской поэзии, созвучной его душевным настроениям. Хайку соотносится со строками стихотворения Гэн Вэя (яп. Кои, род. в 734 г.) «Осенние дни»:

Пришла печаль, и не с кем поговорить,  
На этой старой дороге редко встретишь путника  
[170, с. 98].

Басё сказал в хайку о своем одиноком пути в искусстве и выразил свои размышления, используя образ одинокого путника из стихотворения Гэн Вэя.

Так на протяжении всего творчества Басё обращался к произведениям лучших китайских поэтов, главным образом эпохи Тан, черпая в их сочинениях различные средства и способы художественной выразительности, наполняя хайку литературными реминисценциями.

Выявленные типы заимствований характеризуют творческую манеру поэта. Ряд стихотворений Басё показывает, что заимствование затрагивает не один аспект произведения-источника, а сразу несколько, что образует сложную картину связей и многообразие возникающих при этом ассоциаций. Этому способствует и заимствование из нескольких источников одновременно. В хайку создается напряженная ассоциативность поэтического языка при использовании минимального количества изобразительных средств. Заимствованное преобразуется на основе той эстетической концепции, которой следовал Басё.

### **Звуковая организация стиха**

Басё придавал большое значение звуковой организации стиха. Наставляя своих учеников, он говорил: «Повторяйте свои стихи вслух тысячу раз» (цит. по [117,

с. 140]). Эвфония стала одним из путей приобщения читателя к интуитивному чувствованию поэта, она служила раскрытию того непосредственного восприятия мира, которое он переживал.

Порой Басё прибегал к прямому отображению звуков окружающей действительности:

Бии то нау	«Бии»,— плачет,
Сиригоэ канаси	Ответный голос печален.
Эру-но сика	Олениха ночью [131, т. 41, с. 263, № 461].
	1694 г.

В поэзии вака говорилось о пронзительном, тоскливом крике оленя, который вызывал представление о поздней осени и навевал печаль. Однако звучание этого крика не воспроизводилось в стихах. Басё преобразовал традицию: осеннюю печаль он услышал в слабом ответном крике оленихи и непосредственно ввел его в хайку.

Использует Басё и ономато-поэтические слова, которые создают определенную звуковую картину в стихотворении:

Хирахирато	Трепешет
Агуру ооги	При взмахах веер.
Кумо-но минэ	Облачные вершины [104, т. 45, с. 73, № 227].
	1694 г.

Хайку описывает театральное представление: актер исполняет танец с веером. Шелест веера передан ономато-поэтическим словом «хирахира».

В ряде случаев при помощи звуков речи Басё имитирует те или иные явления действительности. В следующем стихотворении звучит мелодия мягко падающего снега, которая сливается со стуком, производимым работниками на строительстве моста:

Хацуюки я	Первый снег
Какэкакаритару	На недостроенном
Хаси-но узэ	Мосту [104, т. 45, с. 205, № 715].
	1692 г.

Во второй строке хайку слышатся радостные звуки строительных работ, а легкий шелест первого робкого снега передан звуками «хацу-хаси».

Для звуковой организации поэзии Басё также харак-



терны повторы. Некоторые из них были отмечены Куки Сюдзо, но главным образом в рамках приема какэктоба [125]. Советскими исследователями Н. И. Конрадом [58, с. 319—326] и А. Е. Глускиной [98, с. 10—11] созвучия в японской поэзии были описаны и охарактеризованы на материале танка. К этому можно добавить следующее стихотворение:

Ё-но нака ва  
Инэкару коро ка  
Куса-но изэ

В этом мире  
Время жатвы риса?  
Травяная хижина [104, т. 45,  
с. 161, № 540].  
1685—1687 гг.

Стихотворение представляет собой сложную ткань аллитераций и диссонансов, которая в данном случае является одним из средств противопоставления духовного мира поэта внешнему, суетному. Создается некое подобие рифмы, однако нельзя не согласиться с наблюдением Г. А. Рачинского [80, с. 9], мнением В. Н. Марковой и И. Л. Львовой [89, с. 27], А. И. Мамонова [67, с. 132—148], что в целом японской поэзии рифма несвойственна. У Басё также наблюдаются лишь отдельные элементы созвучий, но порой пронизывающие все стихотворение, как в приведенном выше примере.

Чтобы подчеркнуть значение слов, поэт часто прибегает к аллитерации и ассонансу:

Сидзукаса я  
Ива-ни симиру  
Сэми-но коэ

Тишина.  
Скалы пронизывает  
Цикады звон [131, т. 41,  
с. 169, № 280].  
1689 г.

Повторяемость звуков «и» и «с» наполняет стихотворение звоном цикад, который разбивает молчание скал. Звук и тишина сливаются воедино, усиливая друг друга. Так впечатление от содержания хайку усугубляется его звуковой организацией.

В следующем стихотворении с помощью повторяемости звука «у» поэт воспроизводит гул волн и одновременно с этим благодаря звуковой анафоре передает ритм прибоя:

Утагауна  
Усио-но хана мо  
Ура-но хару

Не сомневайся:  
Даже цветы прилива  
Говорят, что в бухте весна  
[104, т. 45, с. 19, № 10].  
1689 г.

Подобное художественно-выразительное применение элементов звукового состава языка может быть расценено как «звуковая метафора» [92, с. 67]. Она выступает в хайку необходимым средством передачи мысли без слов, внутреннего видения поэта.

*Цезура.* Хаттори Дохо в своих записках отмечал: «Учитель обычно указывал на большой разрыв в стихотворении, например:

Аокусано-но	Аокусано
Кокоро ва сирадзу/	Сердца не знаю/
Умэ-но хана	Сливы цветы» [117, с. 91].

В хайку, приведенном Дохо, в отдельную строку выделяется выражение (мотив, на который оно написано) «сливы цветы». Таким образом, в хайку имеет место цезура — сильная пауза, которая делит строфу на две части, указывает смену изобразительных планов и переход в сферу ассоциаций.

Место цезуры в строфе не закреплено, она может совпадать со стихоразделом, как в приведенном выше стихотворении, или не совпадать:

Томокакумо	...Но, на худой конец, хоть вы
Нарадэ я/юки-но	Еще под снегом уцелели, /
Карэобана	Сухие стебли камыша [131, т. 41, с. 228, № 394].
	<i>Перевод В. Н. Марковой</i> 1691 г.

Поэт говорит о своем возвращении в Эдо после долгих странствий. Цезура находится в середине второй строки и делит хайку на две равные части. Цезура может находиться и в конце первой строки:

Васэ-но ка я	Запах раннего риса. /
Вакэиру иси ва	Пробираюсь по камням
Арисоуми	От залива Арисо [131, т. 41, с. 178, № 298].
	1689 г.

Первая строка передает восхищение поэта, чувствующего аромат раннего риса, и выделена цезурой, вторая изображает горную дорогу, а в третьей поэт вспоминает залив Арисо, оставленный позади.

Цезура возникла в поэзии танка, где уже происходило деление строфы на трехстишие и двустишие. Затем как композиционный элемент она культивировалась в

рэнга. В хайку цезура используется на основе положения Басё о двучастной композиции. При переходе от одной части стихотворения к другой возникала глубокая смысловая пауза.

Цезура в хайку выступает одним из средств реализации доктрины молчания. Она создает эффект недосказанности, обрывает мысль на полуслове, подчеркивает основное высказывание и является импульсом, побуждающим читателя к творческой активности, к перестройке своего художественного мышления для восприятия явлений иного, ассоциативного уровня.

«*Режущее слово*». О «режущем слове» (*кирэдзи*) Басё говорил: «„Режущее слово“ вводится в стихотворение, чтобы разрезать его. Стихотворение не может быть разрезано только с помощью обычных слов. Чтобы помочь авторам разобраться в этом, установлено определенное число „режущих слов“. Бывают случаи, когда вводится „режущее слово“, а стихотворение оказывается неразрезанным или, наоборот, „режущее слово“ не используется, а стихотворение разрезано. Причина этого в следующем: например, „я“ выступает как союз, а „си“ — как показатель прошедшего времени. В таком случае эти форманты не разрезают стихотворения. В других случаях обнаруживается просто деление на три стиха. Все зависит от того, как разрезано стихотворение, в этом разгадка» (цит. по [117, с. 53]).

Из высказывания Басё следует, что «режущее слово» — это условное обозначение средств языка, которые участвуют в оформлении цезуры. Подобная роль «режущего слова» отмечена и в «Большом словаре хайкай», где указывается, что «режущее слово» является особым средством разбивки строфы на две части [153, с. 175]. Мацусита Дайсабуро в статье «Теория режущего слова» («Кирэдзирон») толкует его шире, говоря, что «режущее слово» отделяет одну фразу от другой, оформляет отдельное высказывание и отдельный стих [107, с. 124]. Это определение полнее раскрывает функции «режущего слова». Можно добавить, что «режущее слово» выражает и характер интонации в стихе.

«Режущее слово» применялось в танка:

Цурэдзурэ-но  
Нагамэ-ни масару  
Намидагава/

Все  
Дожди собрала  
Река слез — Намида./

Содэ номи нурэтэ  
Ауёси мо наси

Лишь вымок мой рукав,  
А встреч все нет [121, т. 8,  
с. 224, № 617].

Это стихотворение делится цезурой на трехстишие и двустиишие. Цезуре предшествует *тайгэн* — неспрягаемая часть речи. В этом случае его следует рассматривать как «режущее слово».

В танка «режущее слово» употреблялось и в целях интонационной выразительности:

Куморинку  
Кагами-но уэ-ни  
Иру тири-о  
Мэ-ни татэтэ миру  
Е то омоваба я

На безоблачной  
Зеркала глади  
Пылинку  
Перед глазами вижу.  
О, если б думать: то наш мир!  
[144, т. 29, с. 126, № 717].

Применение «режущего слова» получило затем развитие в рэнга, где оно использовалось для отделения трехстишия от двустиишия [117, с. 91]. Курняма Риити, рассматривая историю данного приема в японской поэзии, указывает, что в работе о рэнга «Тайны таланта» («Сюнхисё») еще не употребляется слово «кирэдзи», но говорится об отделении трехстишия, которое осуществляется с помощью частицы *кана*. В работе Дзюнтокуин «Высочайшие записки о японской поэзии» («Якумо мисё», 1234) уже встречается слово «иикиру», что можно перевести как «членить интонационно», и даны примеры «режущих слов». Во времена сборника рэнга «Гора Цукуба» («Цукуба-сю», 1356) частицы, служебные глаголы, тайгэны использовались как «режущее слово» [126, с. 305—306].

К числу «режущих слов» мы относим в первую очередь частицы (*я, кана, ка, мо* и др.) и так называемые служебные глаголы (*кэри, тари, цу, ну, ри*). Служебные глаголы не имеют лексического значения и служат для обозначения различных форм спряжения глагола, поэтому могут быть приравнены к разряду суффиксов. Как было сказано выше, роль «режущего слова» могут выполнять и тайгэны при соответствующей их постановке в стихе. Среди «режущих слов» наиболее употребительными являются *я, кана, кэри*.

Частица *я* может выражать восклицание или содержать сомнение, неуверенность, вопрос, порой удивление.

Хару-но ё я  
Коморидо юкаси  
Доо-но суми

О, весенняя ночь!  
Прекрасна молящаяся  
В углу храма [131, т. 41,  
с. 134, № 211].  
1688 г.

В этом хайку «режущее слово» имеет легкий восклицательный оттенок.

Каритэ нэму  
Какаси-но содэ я  
Ева-но симо

Уснуть.  
У пугала, что ли, занять рукава?  
Полночный иней [104, т. 45, с. 204,  
№ 710].  
Годы Гэнроку

Здесь «режущее слово» несет значение неуверенности.

Сирага нуку  
Макура-но сита я  
Киригирису

Белый волос выдернул  
Под подушкой — ах! —  
Сверчок [104, т. 45, с. 166, № 553].  
1690 г.

В данном стихотворении «режущее слово» выражает удивление. Во всех приведенных примерах оно членит хайку на две части, т. е. за ним следует цезура.

Частица *кана* подчеркивает то, что находится в центре поэтического замысла автора, она выделяет слово, которому придается особое значение, концентрирует на нем внимание читателя, дает толчок творческому воображению.

Магуса оу  
Хито-о сиори-но  
Нацуно кана

Охалку сена несет  
Человек — путеводный знак  
В летнем поле [131, т. 41, с. 158,  
№ 261].  
1689 г.

Хайку описывает случай, когда Басё и его ученик Сора заблудились на равнине Мусаси. Неожиданно они увидели вдалеке человека с охалкой сена и последовали за ним как за путеводным знаком. Бескрайнее летнее поле становится образом жизненного пути человека.

Камэ варуру  
Ёру-но коори-но  
Нэдзамэ кана

Разбился кувшин.  
В холодную ночь  
Пробуждение [131, т. 41, с. 155,  
№ 252].  
1686 г.

В этом хайку частица *кана* подчеркивает неожиданность происходящего.

Нередко она используется в стихах, где поэт прибегает к антитезе:

Ясэнagara  
Варинаки кикуно  
Цубоми кана

Хоть и высохшая,  
Слабая хризантема, —  
Бутоны! [131, т. 41, с. 116,  
№ 174].  
1687 г.

Хайку говорит о животворящей силе природы: даже слабая хризантема завязывает бутоны. Здесь поэт в иносказательной форме выражает мысль о неувядающей красоте поэзии.

Формант *кэри* имеет значение прошедшего времени, а также указывает на характер интонации, как правило повествовательный:

Хитоцу нуйдэ  
Сэна-ни сикэри  
Коромогаэ

Одно платье снял  
И нес на спине.  
Перемена одежды [131, т. 41,  
с. 138, № 218].  
1687 г.

По обычаю, зимнее платье меняли на летнее в первый день четвертого месяца по лунному календарю. Однако в пути поэт не менял одежды, он просто снял одно кимono и нес его на спине. Последняя строка, отделенная от предыдущей цезурой, придает стихотворению смысловую завершенность.

В конце строфы формант *кэри* может иметь восклицательное значение:

Митинобэ-но  
Мукугэ ва ума-ни  
Куварикэри

У края дороги  
Мальвы цветок — конь  
Проглотил! [131, т. 41, с. 75,  
№ 80].  
1684 г.

В хайку чувствуется недосказанность, поэт остановился в изумлении. Концовка стихотворения требует продолжения. Так «режущее слово» в конце строфы отмечает собой обрыв речи, догадываться о невысказанном предлагается читателю. «Режущее слово» способствует созданию повышенной эмоциональной напряженности речи в хайку.

*Тайгэндомэ.* Прием тайгэндомэ — одно из интонационно-синтаксических средств хайку — заключается в том, что последняя строка стихотворения заканчивается тайгэном, а предикативная часть высказывания опуска-

ется, и в стихотворении создается эффект недосказанности, позволяющей читателю дорисовать намеченную картину. Б. В. Томашевский писал: «Безглагольные или, вернее, бессказуемые конструкции типичны в лирике. Так построено, например, известное стихотворение Фета „Шепот. Робкое дыханье...“» [92, с. 46]. Подобные конструкции обладают особой экспрессией. В японской поэзии эллиптические построения составили специальный прием. Начало ему было положено в поэзии танка:

Хару-но ё-но  
Юмэ-но укихаси  
Тодаэситэ  
Минэ-ни вакаруру  
Еко кумо-но сора

Весенней ночью я отдался снам,  
И мне пригрезился, как в дымке,  
мост богов —  
И вдруг исчез...  
А между пиков там —  
Лишь небо в лентах облаков [147,  
т. 28, с. 45, № 38].  
*Перевод А. Е. Глускиной*

Прием тайгэндомэ из танка перешел в хайку, где приобрел большое значение в связи с усилением роли суггестивности в поэзии.

Нами выявлено два варианта применения тайгэндомэ в хайку.

1. Последний тайгэн не фиксирует на себе внимания, а служит лишь дополнительным средством раскрытия основной мысли:

Оторои я/  
Ха-ни куиатэси  
Нори-но сунa

Слабость./  
На зубах скрипит  
Водорослей песок [131, т. 41,  
с. 217, № 371].  
*1691 г.*

Главная мысль хайку выражена в первой строке, две последние раскрывают ее в конкретных деталях. Здесь последний тайгэн не выделен особо.

2. На последний тайгэн перенесена основная семантическая нагрузка стихотворения.

Куса-но ха-о  
Оцуру ёри тобу/  
Хотару кана

С листа травы —  
Вот упадет — взлетел./  
Светлячок! [131, т. 41, с. 200,  
№ 334].  
*1690 г.*

Мысль автора акцентирована на последнем тайгэне с помощью «режущего слова» *кана* и цезуры.

Но-о ёко-ни  
Ума хикимукэ ё/  
Хототогису

На край поля  
Поворачивай коня!/  
Кукушка... [131, т. 41, с. 160,  
№ 265].  
1689 г.

В хайку поэт выражает радость от общения с природой и просит повернуть коня в ту сторону, где поет кукушка. Связь двух первых строк с третьей прямо не выражена, последняя строка оказывается особо выделенной с помощью цезуры.

На основе приема тайгэндомэ в поэзии хайку начали вырабатываться устойчивые словосочетания. Такие выражения, как «осенний вечер», «конец года», «осенний ветер» и другие, приобрели характер клише.

Разработанная Басё богатая и своеобразная поэтика хайку, соотнесенная им с новым содержанием и новыми задачами поэзии, дает возможность представить искусство хайку как целое, в единстве его содержания и формы. Она показывает, как воплотились на практике оригинальные и сложные эстетические концепции поэта, как сочетались в его творчестве новаторство и последовательное освоение поэтической традиции.



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Поэзии хайку, отличавшейся прежде неглубоким содержанием и носившей в основном юмористический характер, Басё придал новое, серьезное звучание и философскую глубину. Он создал оригинальную эстетическую концепцию и на ее основе выработал систему поэтики хайку.

Эстетические взгляды Басё сложились под серьезным влиянием дзэн-буддизма с его иррациональным характером мышления. Понятие прекрасного связывалось с духовной просветленностью, открытием абсолютного знания, которое, мыслимое как незнание, достигалось на основе интуитивного чувствования, обретаемого художником в результате отстранения от своего «я» и полного слияния с миром природы, которая рассматривалась как обитель высшей истины и красоты.

Единство философского и эстетического начал нашло отражение в категории фуга-но макото, определившей главное содержание всех остальных принципов. В этой категории раскрылось единство «неизменного» (фуэки) и «изменчивого» (рюко) на основе истинной сущности вещей. Фуэки — рюко показало единство понятия «саби» и «каруми», воплощающих сущность прекрасного. Сиори внесло в хайку чувство печали и сострадания, что является одним из аспектов представления Басё о прекрасном. В то же время сиори определило «гибкость» выразительных средств хайку. Воплощением идеи духовного слияния человека с окружающим миром стало хосоми, подразумевающее наличие в хайку чувства сопереживания с предметом изображения.

Важным моментом в поэзии Басё было иное, чем прежде, соотношение нового и традиционного. Была

снята дихотомия поэтического и непоэтического, произошла демократизация как содержания поэзии, так и средств его выражения. Синтез философско-лирического (во многом традиционного) начала с поэтизацией обыденного — большое достижение поэта. Басё преодолел вульгарность, натуралистичность, нарочитую усложненность стилистической манеры школы «Данрин» и открыл в обыденном высокую красоту.

Система поэтических средств хайку базировалась на особом внимании к культуре эстетического намека — ёдзё, определившей их крайнюю экономию и высокую семантическую емкость. Предельная простота несла глубокую выразительность. Басё стремился к достижению гармонии: единству художественного содержания, которое мыслилось как переживание высшей реальности, и словесной формы его воплощения, подводящей читателя к восприятию этого переживания.

Созданный Басё лирический жанр хайку надолго занял доминирующее положение в японской поэзии. Появлялись новые школы. Одну из них возглавил Эномото Кикаку, другую — Хаттори Рансэцу.

В XVIII в., несмотря на период значительного снижения художественного уровня поэзии хайку (1720—1750), поэты не переставали интересоваться творчеством Басё. Их привлекала главным образом эстетика саби, идеи покоя, отрешенности. В 70—80-е годы появилось стремление возродить искусство Басё. Продолжателем традиций выступил Ёса Бусон, поэт большой лирической силы и выдающийся художник, основатель жанра *хайга* — живописи, отличавшейся изысканной простотой и «беспредельностью» [153, с. 550]. Глубоко проникая в сущность поэтических замыслов Басё, он органично воспринял его принципы художественного творчества.

В 1788 г. появился первый поэтический сборник Кобаяси Исса (1763—1827), еще незрелый в творческом отношении, но испытавший огромное влияние школы Басё. В поэзии Исса с особой выразительностью прозвучало чувство любви ко всему сущему — слабому и обездоленному, нашли отражение народный юмор, чуткое восприятие природы. Его сборник сочинений «Моя весна» («Ора-га хару», 1820) встал в один ряд с лирическим дневником Басё «По тропинкам севера».

Масаока Сики и его ученики предприняли попытку

реформировать поэзию хайку, сделать ее искусством современной эпохи — и в XX в. эта поэзия с новой силой прозвучала в творчестве Такахама Кёси (1874—1959).

Выдающиеся японские писатели неизменно обращались к творческому наследию Басё, старались осмыслить его взгляды и представления о труде художника, его поэтический мир. Многие из них пробовали свои силы в сочинении хайку.

Влияние Басё прослеживается, например, в поэзии Симадзаки Тосон (1872—1943), особенно в первом сборнике его стихов — «Молодые травы» («Ваканасю», 1897). Исследуя творчество поэта, Тосон написал статью «О Басё» («Басё-но кото»). «Записки о Басё» («Басё дзацуки») оставил Акутагава Рюноске (1892—1927). Они были опубликованы в журнале «Синтё» в 1923—1924 гг.

В XX в. интерес к поэзии хайку вылился также в создание обществ по ее изучению. В 1936 г. было организовано Общество по изучению хайкай (Хайкай кэнкю кай), которое в течение 1937 г. выпустило семь номеров журнала «Рэнга и хайкай». В 1942 г. появилось Общество по изучению творчества Басё (Басё кэнкю кай). Его печатным органом стал журнал «Изучение творчества Басё» («Басё кэнкю»), который издавался до 1951 г. (четыре выпуска). В 1950 г. было образовано Общество литературы хайкай (Хайбунгаку кай). Оно основало журнал «Исследование рэнга и хайкай» («Рэнга хайкай кэнкю»). До 1969 г. вышло шестнадцать номеров этого журнала.

Благодаря своей цельности и самобытности поэзия Басё оказала большое воздействие на дальнейшее развитие поэтической мысли в Японии, ее достижения легли в основу поэтики различных жанров поэзии и прозы.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Антология китайской поэзии. Под ред. Го Мо-жо и Н. Т. Федоренко. Т. 2. М., 1957.
2. Астон В. Г. История японской литературы. Пер. с англ. В. Мендрина. Владивосток, 1904.
3. Басё. Лирика. Пер. с яп., предисл. и коммент. В. Марковой. М., 1964.
4. Басё. По тропинкам севера. Пер. с яп., предисл. и коммент. Н. И. Фельдман.— Восток. Т. 1. Литература Китая и Японии. Под ред. Н. И. Конрада. М., 1935.
5. Бо Цзюй-и. Лирика. Пер. с кит. Л. Эйдлина. М., 1965.
6. Боронина И. А. Какэкотаба как один из специфических приемов японской классической поэзии (по памятникам хэйанского периода). Автореф. канд. дис. М., 1965.
7. Боронина И. А. О роли омонима в японской поэзии.— «Народы Азии и Африки». 1964, № 2.
8. Боронина И. А. Общее и особенное в поэтике классического японского стиха (о приеме повтора и параллелизма).— Интернациональное и национальное в литературах Востока. М., 1972.
9. Боронина И. А. Поэтика «Кокинсю» (приемы какэкотаба и энго и их влияние на поэтику танка).— Литература и фольклор народов Востока. М., 1967.
10. Боронина И. А. Поэтика японского пятистишия (танка).— «Народы Азии и Африки». 1965, № 3.
11. Боронина И. А. Поэтика классического японского стиха. М., 1978.
12. Бреславец Т. И. К вопросу о категории прекрасного в эстетике Басё.— «Вестник МГУ. Востоковедение». 1974, № 2.
13. Бреславец Т. И. Китайские реминисценции в поэзии Басё.— Вопросы японской филологии. М., 1977, № 4.
14. Бреславец Т. И. Некоторые аспекты эстетической концепции Басё.— Вопросы японской филологии. М., 1975, № 3.
15. Бреславец Т. И. Некоторые особенности творческой эволюции Мацуо Басё.— Вопросы эстетики, поэтики и текстологии литератур Востока. М., 1977.
16. Бреславец Т. И. Принцип «гибкости» в поэзии Басё.— Вопросы восточного литературоведения и текстологии. М., 1975.
17. Васильев Л. С. Культы, религии, традиции в Китае. М., 1970.

18. Виноградов В. В. О теории художественной речи. М., 1971.
19. Волшебные повести. Пер. с яп. В. Марковой. М., 1962.
20. Гайденоко П. Философия культуры Карла Ясперса.— «Вопросы литературы». 1972, № 9.
21. Гегель. Эстетика. Т. 4. М., 1973.
22. Гинзбург Л. О лирике. Л., 1974.
23. Глушкина А. Е. Буддизм и ранняя японская поэзия (по материалам Манъёсю).— Индийская культура и буддизм. М., 1972.
24. Глушкина А. Е. Заметки о японской литературе и театре. М., 1979.
25. Глушкина А. Е. К вопросу о становлении поэтического образа (сиратама в антологии Манъёсю).— ИАН СССР. ОЛЯ. Вып. 1, 1948.
26. Глушкина А. Е. К изучению древнего стиля японской поэзии (заметки о макура-котоба).— «Народы Азии и Африки». 1967, № 3.
27. Глушкина А. Е. О некоторых фактах древнеяпонского языка и литературы.— Вопросы японского языка. М., 1971.
28. Глушкина А. Е. О некоторых чертах гуманизма ранней японской поэзии.— Идеи гуманизма в литературах Востока. М., 1967.
29. Глушкина А. Е. Об истоках театра Но.— Театр и драматургия Японии. М., 1965.
30. Глушкина А. Е. Проблема авторства в Манъёсю.— Историко-филологические исследования. Сборник статей к 75-летию академика Н. И. Конрада. М., 1967.
31. Глушкина А. Е. Старинные японские предания.— «Советское востоковедение». 1958, № 3.
32. Горегляд В. Н. Дневники и эссе в японской литературе X—XIII вв. М., 1975.
33. Григорьева Т. П. О методе сравнительного изучения восточных и западных литератур (на материале японской литературы).— Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. М., 1970.
34. Григорьева Т. П. О просветительстве в Японии.— Просветительство в литературах Востока. М., 1973.
35. Григорьева Т. П. Один из случаев влияния китайской философии на мировоззрение японцев.— Роль традиции в истории и культуре Китая. М., 1972.
36. Григорьева Т. П. Читая Кавабата Ясунари.— «Иностранная литература». 1971, № 8.
37. Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. М., 1979.
38. Григорьева Т. П., Логунова В. В. Японская литература. Краткий очерк. М., 1964.
39. Древнекитайская философия. В 2-х томах. М., 1972.
40. Ду Фу. Лирика. Пер. с кит. А. Гитовича. Предисл. Е. Себрякова. Л., 1967.
41. Елисеев С. Японская литература.— Литература Востока. Вып. 2. Пг., 1920.
42. Ермакова Л. М. Проблемы поэтики «Ямато-моногатари» (X в.). Автореф. канд. дис. М., 1974.

43. Ефимов А. И. Стилистика художественной речи. М., 1961.
44. Ёкёку — классическая японская драма. Пер. с яп. Т. Делюсиной. М., 1979.
45. Завадская Е. В. Восток на Западе. М., 1970.
46. Завадская Е. В. Культура Востока в современном западном мире. М., 1977.
47. Завадская Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975.
48. Иосикава Кодзио. Китайская поэзия в Японии: влияние и результат.— «Вестник истории мировой культуры». 1957, № 1.
49. Историко-филологические исследования. Сборник статей памяти академика Н. И. Конрада. М., 1974.
50. Исэ-моногатари. Лирическая повесть древней Японии. Пер. с яп., предисл. и коммент. Н. И. Конрада. Пг., 1923.
51. Ихара Сайкаку. Новеллы. Пер. с яп. и коммент. Е. Пинус и В. Марковой. Предисл. Е. Пинус. М., 1959.
52. Иэнага Сабуро. История японской культуры. М., 1972.
53. Кавабата Ясунари. Красотой Японии рожденный.— Кавабата Ясунари. Тысячекрылый журавль. Снежная страна. Новеллы, рассказы, эссе. («Мастера современной прозы. Япония»). М., 1971.
54. Кавабата Ясунари. Существование и открытие красоты.— И была любовь, и была ненависть. Сборник рассказов японских писателей XX века. М., 1975.
55. Кин Д. Японская литература XVII—XIX столетий. М., 1978.
56. Конрад Н. И. Запад и Восток. М., 1972.
57. Конрад Н. И. Очерки японской литературы. М., 1973.
58. Конрад Н. И. Фрагмент японской поэтики.— «Восточные записки». Т. 1. Л., 1927.
59. Конрад Н. И. Японская литература. М., 1974.
60. Конрад Н. И. Японская литература в образцах и очерках. Л., 1927.
61. Краткая история литературы Японии. Под ред. Е. М. Пинус. Л., 1975.
62. Кэнко-хоси. Записки от скуки. Пер. с яп., предисл. и коммент. В. Н. Горегляда. М., 1970.
63. Лисевич И. С. Древнекитайская поэзия и народная песня. М., 1969.
64. Литература Востока в новое время. М., 1975.
65. Литература Востока в средние века. Т. 1. Под ред. Н. И. Конрада. М., 1970.
66. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. М., 1972.
67. Мамонов А. И. Свободный стих в японской поэзии. М., 1971.
68. Манъёсю (Собрание мириад листьев). В 3-х томах. Пер. с яп. А. Е. Глускиной. М., 1971—1972.
69. Маркова В. Н. Стихотворение Мацуо Басё «Старый пруд».— Китай. Япония. История и филология. М., 1961.
70. «Народы Азии и Африки». 1964, № 4.
71. Пинус Е. М. Городская литература в Японии XVII в. и вопросы развития литературного метода.— «Вестник ЛГУ». Серия истории, языка и литературы. Вып. 14. Л., 1960.

72. Пинус Е. М. Человек в старой японской литературе.— Теоретические проблемы изучения восточных литератур. М., 1962.
73. Позднеева Л. Д. Атеисты, материалисты, диалектики древнего Китая. М., 1967.
74. Поздняков Н. И. Японская поэзия. Очерк. М., 1905.
75. Попов К. А. Восемь песен Хитати.— Историко-филологические исследования. Сборник статей к 75-летию академика Н. И. Конрада. М., 1967.
76. Попов К. А. «Кофудоки» — произведение ранней японской классической литературы.— Историко-филологические исследования. Сборник статей памяти академика Н. И. Конрада. М., 1974.
77. Попов К. А. Предисловие.— Древние фудоки. Пер. с яп. К. А. Попова. М., 1969.
78. Поспелов Б. В. Из истории литературно-эстетических воззрений в Японии.— Проблемы теории литературы и эстетики в странах Востока. М., 1964.
79. Радуль-Затуловский Я. Б. Конфуцианство и его распространение в Японии. М.—Л., 1947.
80. Рачинский Г. А. Японская поэзия. М., 1914.
81. Рейснер И. М. Идеологии Востока. М.—Л., 1927.
82. Розенберг О. О. Проблемы буддийской философии. Пг., 1918.
83. Роль традиции в истории и культуре Китая. М., 1972.
84. Словарь литературоведческих терминов. Ред.-сост. Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. М., 1974.
- 84а. Смирнов В. Клод-Ашиль Дебюсси. Л., 1973.
85. Судзуки Дайсэцу. Японский буддизм. Токио, 1938.
86. Сэй-сёнагон. Записки у изголовья. Пер. с яп. В. Марковой. М., 1975.
87. Таю Юань-мин. Лирика. Пер. с кит. Л. Эйдлина. М., 1964.
88. Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. М., 1970.
89. Тикамацу Мондзаэмон. Драмы. Пер. с яп., предисл. и коммент. В. Марковой и И. Львовой. М., 1963.
90. Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада. М., 1974.
91. Томашевский Б. В. Стилистика и стихосложение. Л., 1959.
92. Томашевский Б. В. Теория литературы (поэтика). Л., 1925.
93. Федоренко Н. Т. Проблемы исследования китайской литературы. М., 1974.
94. Чаттопадхьяя Д. Индийский атеизм. М., 1973.
95. Эйдлин Л. З. Танская поэзия. Очерк.— Литература народов Востока. М., 1970.
96. Эйдлин Л. З. Тао Юань-мин и его стихотворения. М., 1967.
97. Японская поэзия. Пер. с яп. А. Е. Глускиной и В. Н. Марковой. Предисл. Н. И. Конрада. М., 1956.
98. Японские пятистишия. Пер. с яп., предисл. и коммент. А. Е. Глускиной. М., 1971.
99. Японские трехстишия. Хокку. Пер. с яп. и предисл. В. Марковой. М., 1960.

100. Абэ Кимио. Мацуо Басё. Токио, 1961.
101. Асо Исодзи. Басё. Соно сакухин то сёгай (Басё. Его жизнь и творчество). Токио, 1957.
102. Асо Исодзи, Кодака Тосиро. Хёкай мэйку дзитэн (Словарь лучших хайку с комментариями). Токио, 1961.
103. Басё. Бунсю (Собрание сочинений. Проза).— Нихон котэн бунгаку тайкэй (Серия японской классической литературы). Т. 46. Токио, 1971.
104. Басё. Кусю (Собрание сочинений. Поэзия).— Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 45. Токио, 1971.
105. Басё кодза (Лекции о Басё). В 9-ти томах. Токио, 1956.
106. Басё кодза (Лекции о Басё). В 4-х томах. Токио, 1955—1956.
107. Гайрон. Сакухо (Очерк. Поэтика).— Хайку кодза (Лекции о хайку). Т. 3. Токио, 1932.
108. Ёкояма Сэйга. Макура-котоба (Дзёси. Какэкотоба. Энго). Токио, 1968.
109. Иино Тэцудзи. Басё дзитэн (Справочник по творчеству Басё). Токио, 1959.
110. Имото Ноити. Басё. Токио, 1969.
111. Иноуэ Хироси. Нихон бунгаку си кодзитэн (Краткий справочник по истории японской литературы). Токио, 1969.
112. Исидо Ёсида. Сабирон дзёсэцу (Введение в теорию саби).— «Кокуго то кокубунгаку». Токио, 1973, № 3.
113. Исэ-моногатари (Повесть из Исэ).— Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 9. Токио, 1970.
114. Итасака Гэн. Сёки хайкай (Хайкай раннего периода).— Нихон бунгаку си (История японской литературы). Т. 7. Ч. 1. Токио, 1958.
115. Кавамури Ёсидзо. Бунгэй ёго дзитэн (Словарь литературоведческих терминов). Токио, 1954.
116. Каронсю (Собрание трактатов по теории японской поэзии танка).— Нихон котэн бунгаку дзэнсю (Полное собрание японской классической литературы). Т. 50. Токио, 1975.
117. Кёрайсё (Записки Кёрай). Сандзоси (Три книги). Табинэрон (Ночлег в пути). Под ред. Эбара Тайдзо. Токио, 1971.
118. Кин Д. Мацуо Басё.— «Тюокорон». 1971, № 12.
119. Кобаяси Итиро. Басё окина-но иссё (Жизнь старца Басё). Токио, 1921.
120. Кобаяси Томоаки. Мудзёкан-но бунгаку (Литература «бренности жизни»). Токио, 1968.
121. Кокинвакасю (Собрание старых и новых японских песен).— Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 8. Токио, 1970.
122. Комия Тоётака. Басё. Токио, 1932.
123. Комия Тоётака. Басё-но кэнкю (Исследование творчества Басё). Токио, 1933.
124. Кувабара Такэо. Дэнто то киндайка (Традиция и модернизация).— Дзэнсю (Полное собрание сочинений). Т. 3. Токио, 1969.
125. Куки Кюдзо. Нихон си-но оин (Рифма в японской поэзии).— Нихон бунгаку (Японская литература). Вып. 5. № 5. Токио, 1931.



126. Курияма Ринти. Басё-но хайкай бирон (Эстетика хайкай Басё). Токио, 1971.
127. Макура-но соси. Ёсэцу (Записки у изголовья. Очерк). Токио, 1969.
128. Манъё иго (После Манъёсю). Сост. Токи Дзэммаро. Токио, 1926.
129. Манъёсю (Собрание мириад листьев).— Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 4—7. Токио, 1970—1971.
130. Масаока Сики. Басё дзацудан (Беседы о Басё).— Дзэнсю. Т. 4. Токио, 1927.
131. Мацуо Басё сю (Собрание сочинений Мацуо Басё).— Нихон котэн бунгаку дзэнсю. Т. 41. Токио, 1972.
132. Мияда Тамоцу. Хайку-но кодзи кайсэцу (Разъяснение источников создания хайку). Токио, 1927.
133. Миямото Сабуро. Хайрон си (История теории хайку).— Нихон бунгаку си. Т. 10. Ч. 4. Токио, 1959.
134. Мияниси Кадзуми. Нихон бунгаку-но сисо си (История литературной мысли в Японии). Токио, 1959.
135. Морита Ран. Басё-но хохо (Метод Басё). Токио, 1974.
136. Нисио Минору. Тюсэй бунгаку-ни окэру бинсики-но тэнкай (Трансформация эстетических взглядов в средневековой японской литературе).— Нихон бунгаку си. Т. 6. Ч. 9. Токио, 1959.
137. Нихон бунгаку дзитэн (Словарь по японской литературе). Токио — Киото, 1962.
138. Нунами Кэйон. Басё то соно сюи (Басё и его окружение). Токио, 1928.
139. Огата Цutomу. Басё то соно монрю (Басё и его последователи). Токио, 1959.
140. Огата Цutomу. Мацуо Басё. Токио, 1973.
141. Окадзакэ Ёсиэ. Басё-но гэйдзюцу (Искусство Басё). Токио, 1959.
142. Ота Мидзухо. Басё то дэнрю вака (Басё и традиционные вака). Токио, 1931.
143. Ота Мидзухо. Басё хайкай-но компон мондай (Основные проблемы хайкай Басё). Токио, 1926.
144. Санкасю (Горная хижина).— Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 29. Токио, 1974.
145. Сато Итидзо. Хайкай си кэнкю (Исследование истории хайкай). Токио, 1933.
146. Симмура Идзуру. Кодзиэн (Обширный сад слов). Токио, 1975.
147. Синкокинвакасю (Новое собрание старых и новых японских песен).— Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 28. Токио, 1970.
148. Судзуки Дайсэцу. Дзэн то нихон бунка (Дзэн и японская культура). Токио, 1971.
149. Сэко Катаси. Нихон бунгаку-но сидзэн кансё (Изображение природы в японской литературе). Токио, 1969.
150. Такаги Итиноскэ. Нихон бунгаку котэн (Словарь классической японской литературы). Токио, 1955.
151. Фудзимура Цукуру, Нисио Минору. Нихон бунгаку си дзитэн (Словарь по истории японской литературы). Токио, 1960.
152. Хагивара Рангэцу. Басё. Токио, 1943.

153. Хайкай дайdzитэн (Большой словарь хайкай). Под ред. Комия Тоётака и Асо Исодзи. Токио, 1957.
154. Хайронсю (Собрание трактатов о поэзии хайку).— Нихон котэн бунгаку дзэнсю (Полное собрание японской классической литературы). Т. 51. Токио, 1979.
155. Хиросуэ Тамоцу. Басё. Токио, 1954.
156. Хиросуэ Тамоцу. Басё. Соно таби то хайкай (Басё. Его странствия и хайкай). Токио, 1971.
157. Хирота Дзиро. Басё-но гэйдзюцу (Искусство Басё). Токио, 1968.
158. Хисамацу Сэнъити. Нихон бунгаку гайсэцу (Очерк японской литературы). Токио, 1931.
159. Хисамацу Сэнъити. Нихон бунгаку дзитэн (Словарь по японской литературе). Токио, 1956.
160. Хисамацу Сэнъити. Нихон бунгаку си. Кинсэй (История японской литературы. Новое время). Т. 4. Токио, 1955.
161. Хисамацу Сэнъити. Такэда Юкити. Кого дзитэн (Словарь старых слов). Токио, 1968.
162. Эбара Тайдзо. Хайкай бунгаку (Литература хайкай). Токио, 1938.
163. Эбара Тайдзо. Хайкай сэйсин-но танкю (Исследование духа хайкай). Токио, 1947.
164. Ямада Ёсно. Хайкай бумпо гайрон (Очерк грамматики хайкай). Токио, 1956.
165. Ямамото Кэнкити. Басё. Токио, 1973.
166. Бо Цзюйи. Бо Шичжан цин цзи (Собрание сочинений Бо Цзюйи). В 3-х томах. Пекин, 1955.
167. Бо Цзюйи. Ши сюань (Избранные стихотворения). Пекин, 1962.
168. Ду Му. Фань Чуань ши цзи чжу (Собрание стихотворений Ду Му с комментариями). Шанхай, 1962.
169. Ду Фу. Ду ши цзинь цюань (Избранные стихотворения Ду Фу с комментариями). В 2-х томах. Пекин, 1962.
170. Шэнь Дэцзянь. Тан ши бэ цзай (Различные записки о танских стихах). Пекин, 1964.
171. Юань Бо ши сюань (Избранные стихотворения Юань Чжэня и Бо Цзюйи). Шанхай, 1957.

*На английском языке*

172. Anesaki M. Buddhist Art in its Relation to Buddhist Ideals. L., 1916.
173. Basho. The Narrow Road to the Deep North and Other Travel Sketches. Norwich, 1972.
174. Blyth R. H. A History of Haiku. Vol. 1—2. Tokyo, 1963.
175. Blyth R. H. Haiku. Vol. 1—4. Tokyo, 1952.
176. Blyth R. H. Zen in English Literature and Oriental Classics. Tokyo, 1956.
177. Chamberlain B. H. Japanese Poetry. L., 1910.
178. Chamberlain B. H. The Classical Poetry of the Japanese. L., 1880.
179. Haikai and Haiku. Tokyo, 1958.
180. Henderson H. G. An Introduction to Haiku. N. Y., 1958.

181. Janeira A. M. Japanese and Western Literature. Rutland — Tokyo, 1970.
182. Keene D. Anthology of Japanese Literature. L., 1956.
183. Miner E. An Introduction to Japanese Court Poetry. Stanford, 1968.
184. Miyamori A. Anthology of Haiku Ancient and Modern. Tokyo, 1932.
185. Shoko W. Japanese Buddhism. Tokyo, 1964.
186. Suzuki D. East and West.—Zen Buddhism & Psychoanalysis. N. Y., 1963.
187. Suzuki D. Essays in Zen Buddhism. 3-rd Series. Kyoto, 1934.
188. Suzuki D. Introduction to Zen Buddhism. Kyoto, 1949.
189. Suzuki D. Living by Zen. L., 1950.
190. Suzuki D. Studies in Zen. L., 1955.
191. Suzuki D. Zen Buddhism. N. Y., 1956.
192. Ueda M. Literary and Art Theories in Japan. Cleveland, 1967.
193. Ueda M. Matsuo Basho. N. Y., 1970.
194. Ueda M. Zeami, Basho, Yeats, Pound. L., 1965.
195. Waley A. Zen Buddhism and its Relation to Art. L., 1922.
196. Watts A. The Way of Zen. N. Y., 1957.
197. Yasuda K. The Japanese Haiku. Tokyo, 1958.

# СОДЕРЖАНИЕ

Введение . . . . .	3
Глава I. Творческий путь Басё . . . . .	13
Глава II. Основные положения эстетики Басё . . . . .	25
Сатори . . . . .	27
Саби . . . . .	35
Каруми . . . . .	45
Хосоми . . . . .	52
Сиори . . . . .	55
Фуэки-рюко . . . . .	59
Фуга-но макото . . . . .	67
Глава III. Средства художественной выразительности в поэзии Басё . . . . .	71
Ассоциативный подтекст (ёдзё) . . . . .	71
Поэтический язык и стиль . . . . .	77
Система образов . . . . .	85
«Сезонное слово» . . . . .	92
Поэтические приемы . . . . .	97
Звуковая организация стиха . . . . .	131
Заключение . . . . .	141
Библиография . . . . .	144

*Татьяна Иосифовна Бреславец*

## ПОЭЗИЯ МАЦУО БАСЁ

*Утверждено к печати Институтом востоковедения  
Академии наук СССР*

Редактор *Н. Я. Северина*. Младший редактор *И. П. Бабенышева*. Художник *М. Р. Ибрагимов*. Художественный редактор *Э. Л. Эрман*. Технический редактор *Г. А. Никитина*. Корректор *В. Б. Воловик*

ИБ № 14268

Сдано в набор 4.12.80. Подписано к печати 6.04.81. А-08462. Формат 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага типографская № 2. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. п. л. 7,98. Усл. кр.-отт. 8,18. Уч.-изд. л. 7,85. Тираж 8000 экз. Изд. № 4802. Зак. № 863. Цена 45 коп.

Главная редакция восточной литературы издательства «Наука»  
Москва К-45, ул. Жданова, 12/1

3-я типография издательства «Наука»  
Москва Б-143, Открытое шоссе, 28