

С 2004 по 2017 гг. профессор Долин преподавал японскую литературу, историю мировых цивилизаций и сравнительную культурологию в экспериментальном инновационном японском университете (Akita International University) на северо-западе острова Хонсю, где был удостоен звания Почётного профессора университета.

В настоящее время продолжает исследования в Институте востоковедения РАН и занимается литературным творчеством.

## **Хайку – путь на Запад**

Александр Долин

*Первые шаги: Англия, Франция, США, Индия в начале XX в.*

Начало культурных контактов между Западом и примкнувшей к клубу великих держав страной Восходящего солнца в конце XIX в. было отмечено ростом взаимного любопытства и естественным стремлением к обмену культурными ценностями. Однако обмен происходил на разных уровнях понимания.

В то время как японские интеллектуалы периода Мэйдзи–Тайсё стремились проникнуть в суть европейской цивилизации, изучая западные языки, читая шедевры западной литературы, перенимая технику западной живописи и архитектуры и осваивая достижения научной мысли, европейцы, увлеченные восточной экзотикой, больше интересовались внешней стороной загадочной островной культуры.

Мода на японские веера, кимоно, вазы, мечи и гравюры породила течение, вошедшее в историю как Japonisme и серьезно повлиявшее на становление культуры Запада в XX веке. Новый тренд нашёл отражение и в литературе. В европейской, а позже и в американской поэзии традиционные японские миниатюры танка и хайку поначалу также были восприняты, в основном, как милые безделушки. При этом в Англии, Германии и России большей популярностью пользовались, безусловно, танка, а во Франции и Бельгии – хайку.

В конце XIX века изучение японской цивилизации только начиналось, и первые западные японоведы еще не могли предложить читателям ни полноценных справочников, ни компетентных объективных исследований. Переводчики, интересующиеся поэзией, могли полагаться главным образом лишь на рекомендации своих японских коллег и на собственные, порой довольно пристрастные, вкусовые оценки. Им было не слишком много известно о буддийских корнях японской эстетики и о строгих регламентациях средневековых трактатов по поэтике.

Тем не менее, переводчики и поэты с развитым литературным чутьем угадывали за лапидарной (в подстрочном переводе) формой миниатюрных стихотворений нечто большее, чем наивный всплеск эмоций или незамысловатая пейзажная зарисовка.

Конечно, на первый взгляд танка и хайку могли показаться западным интеллектуалам довольно примитивными формами импульсивного выражения чувств, свойственными непосредственным и бесхитростным обитателям далёкой островной империи.

Не стоит забывать, что в Европе и Америке то была эпоха господства высокой поэзии нормативных форм со всем многообразием размеров, ритмов и рифм, со сложной композицией, с изощрёнными поэтически-ми приёмами и невероятным изобилием тропов. В сравнении с этой могучей поэтической стихией японские нерифмованные танка длиной в тридцать один слог и хайку длиной в семнадцать слогов выглядели всего лишь милыми поделками, тем более что ключ к их адекватному переводу ещё не был найден.

Даже полвека спустя известный исследователь японской истории и культуры Джордж Сэнсом писал: «Японский язык – утончённый, но неблагоприятный инструмент, так как звуков в нем немного, а сочетания их ограничены. Едва ли возможно воспроизвести в японском сильные и изысканные ритмы, создать изысканные гармонические образы».

Хотя танка и хайку продолжали успешно развиваться в Японии на протяжении всего XX века, многие японские писатели и поэты долгие годы испытывали некий комплекс неполноценности в связи с «отсталостью» и «несовершенством» их традиционного инструментария, якобы уступающего по всем параметрам великой поэзии Запада.

Даже такой авторитетный знаток и переводчик японской лирики, как Миямори Асатаро, представивший англоязычным читателям шедевры классической лирики танка и хайку в двух больших антологиях, тоже извинялся за «примитивность японского стиха и стремился перекладывать традиционные миниатюры в виде рифмованных четверостиший». Однако в действительности все «слабости» японской поэзии были скорее плодом воображения поэтов и переводчиков, которые чрезмерно идеализировали западную литературу, пытаясь сравнивать несравнимые эстетические системы. Несколько десятилетий спустя пробудившийся интерес к истокам японской культуры заставил европейских и американских филологов заняться серьёзным исследованием истории и теории танка и хайку, проследив их становление и развитие, что, в свою очередь, вызвало новую волну подражаний и стилизаций, которая, в конце концов, приняла форму транснационального культурного феномена эпохи глобализации.

Крупнейший исследователь Дзэн-буддизма, а также историк, теоретик и переводчик поэзии хайку Реджинальд Блайт (Reginald Blyth), признавая особый характер японской эстетики, утверждал, что мнение о «фатальном несходстве» западной и японской эстетики неверно.

В доказательство он приводил поэзию крупнейших англоязычных классиков XIX века – Шелли, Китса, Вордсворта, – у которых пристальный взгляд исследователя может выявить специфическое дзэнское восприятие природы.

Американские любители хайку часто называют среди своих духовных учителей Генри. Торо (Henry David Thoreau) и Ральфа Эмерсона (Ralph Waldo Emerson). В самом деле, оба этих писателя совершенно независимо вплотную подошли к пониманию таких базовых концепций японской эстетики, как моно-но аварэ (очарование вещей), югэн (мистический смысл земной экзистенции во всех её проявлениях), саби (печальное одиночество смертного во вселенной) и ваби (грусть эстетического самовыражения). Эти же качества, бесспорно, присущи творчеству каждого серьёзного поэта хайку, будь то на Востоке или на Западе. Тем не менее, осмысление родства поэтического видения мира и массовое увлечение хайку пришло к западным поэтам лишь после нескольких десятилетий знакомства с японской традицией.

\* \* \*

Первые упоминания о европейских хайку восходят к эпохе Эдо, когда некий голландский негоциант, автор книги «Воспоминания о Японии» голландско-японского словаря Хендрик Доэф (Hendrick Doeff), проживавший в фактории Дэдзима, якобы начал слагать трехстишия при посещении весёлых кварталов Нагасаки. Сии сведения скорее следует отнести к области легенд, поскольку голландская торговая община в Нагасаки проживала изолированно, была ограничена в правах, и члены её едва ли имели возможность изучать принципы японского стихосложения. К тому же всякий эротизм был заведомо чужд поэзии хайку, то есть в лучшем случае речь могла идти о комических трехстишиях сэнрю в исполнении европейского бонвивана. Более достоверные сведения о хайку стали проникать на Запад уже в эпоху Мэйдзи стараниями первых японоведов-культурологов.

Знаменитый американский японист Лафкадио Хирн (Patricio Lafcadio Tessima Carlos Hearn), проживший в Японии много лет и прославившийся переводами народных сказок, а также рассказов о привидениях, внёс немалый вклад в перевод танка и хайку.

Хирн недостаточно владел японским, чтобы переводить с оригинала самому, и постоянно приглашал ассистентов-японцев. Возможно, это обстоятельство придаёт большую достоверность его переводам, но поэтические таланты Хирна оставляют желать лучшего.

Хирн пытался сохранять монолинейный принцип записи, как танка, так и хайку, но ему это плохо удавалось. При этом Хирн старался придерживаться структуры оригинала, щедро снабжая перевод патетическими восклицаниями. В дальнейшем, в его посмертных изданиях, длинная строка оригинала могла быть произвольно порезана на части... В результате почти все его переводы звучали либо как патетические восклицания, либо как философические размышления.

Wake up! Wake up! – I will make thee my  
Comrade, thou sleeping butterfly

Проснись! Проснись! Я сделаю тебя  
Товарищем, о спящая бабочка!

*Басё*

Бэзил Холл Чемберлен (Basil Hall Chamberlain) в 1880 году опубликовал первую в своём роде книгу «Классическая поэзия японцев» (*The Classical Poetry of the Japanese*). В 1899 году за ней последовала первая «История японской литературы» (*History of Japanese Literature*) У.Г. Астона (W.G. Aston). В 1903 году Чемберлен представил западным читателям стихи Басё и других японских авторов в большой статье, назвав жанр хайку и определив его как лирическую эпиграмму.

Ногути Ёнэдзиро (Noguchi Yonejiro, 1875-1947), одарённый поэт и критик начала XX века, долгое время живший в США и в Англии, сам слагавший стихи на английском, сыграл важнейшую роль в пропаганде японской эстетики и, особенно, в деле привития западным литераторам вкуса к японской поэзии. Как талантливый миссионер на поприще литературы он оказался в нужное время в нужном месте, что и помогло ему с блеском выполнить свою непростую миссию.

Дебютировав в 1903 году в Лондоне книгой стихов на английском «С Восточного моря» (*From the Eastern Sea*), которую он издал за свой счёт, Ногути вскоре стал необычайно популярен в английских литературных кругах. Публикуя одну за другой работы о японской литературе и искусстве, он вскоре стал завсегдатаем поэтических салонов по обе стороны Атлантики. Его творчество стало переходным этапом от эпохи поверхностного увлечения японской экзотикой в русле западного «японизма» к внимательному изучению основ японской культуры. Ногути не без оснований считал, что самым доступным для западного читателя поэтическим жанром в Японии является именно хайку.

Более того, уже тогда в самом начале XX века он предположил, что хайку может стать транснациональным поэтическим феноменом, объединяющим страны и народы, приложил немало сил к пропаганде нового жанра. В феврале 1904 года он выступил со статьей «Предложение к американским поэтам» («A Proposal to the American Poets») в журнале “The Reader”, завершив её призывом к американским стихотворцам пробовать свои силы в этом жанре. Показательно, что творческая эволюция самого Ногути шла в обратном направлении – от японской поэтики к западной. В дальнейшем, став адептом западной поэтической традиции, Ногути написал небольшую книгу просветительского характера «Дух японской поэзии» (*The Spirit of Japanese Poetry*, 1914), где снова рассуждал о достоинствах классических хайку, указывая при этом на их несоответствие требованиям современной мировой литературы и необходимость обновления жанра.

Поэзия самого Ногути в новых, вестернизированных и модернизированных формах, недооцененная в Японии, фактически опередила своё время и может считаться прообразом современной японской поэзии гэндайси. Хотя некоторые его произведения в больших формах грешат умышленным экзотизмом, в лучших стихотворениях отражена подлинная «душа Японии». Ногути также переводил пьесы ёкёку и кёгэн и читал лекции по театру Но в Оксфорде.

В период наивысшего интереса к Японии Ногути основал международный поэтический клуб Аямэ-кай (Общество ириса), куда входили, кроме Паунда, такие известные поэты, как Томас Харди Thomas Hardy) и Артур Саймонс (Arthur Symons). В библиотеке нобелевского лауреата Йейтса, (William Butler Yeats), с которым Ногути был лично знаком, имелось семь книг японского просветителя.

Плодами деятельности клуба стали две англоязычные антологии, в которых тоже легко просматривается «японский след». Хайку на английском составили важную часть творчества Ногути:

I

Bits of song—what else?  
I, a rider of the stream,  
Lone between the clouds.

Обрывки песни – что же ещё?  
Я, мчащийся в потоке  
Один среди облаков

II

Full of faults, you say.  
What beauty in repentance!  
Tears, songs—thus life flows

Полна ошибок, - говоришь ты  
Что проку в раскаянии!  
Слёзы, песни – так и течёт жизнь.

III

But the march to life—  
Break song to sing the new song!  
Cloud leaps, flowers bloom

Но на марше к жизни  
Разбей песню, чтобы спеть новую песню!  
Мчится (прыгает) облако, цветут цветы.

IV

Song of sea in rain,  
Voice of the sky, earth and men!  
Last, song of my heart.

Песня моря в дождь  
Голос неба, земли и людей  
Продлись, песнь моего сердца!

*опубликовано в журнале «Poetry» № 15, 1919 г.*

Легко заметить, что трёхстишия Ногути Ёнэдзиро имеют мало общего с традиционной поэтикой хайку. Скорее, они, как и лирика новых форм, отражают в форме трехстишия гуманистические идеалы западной поэзии той эпохи, перекликаясь с Уитменом, Лонгфелло, Верхарном. Ногути всячески подчеркивал величие литературы Запада, которой он был пленён и очарован навеки, но при этом ни на минуту не забывал о своей миссии японского просветителя, открывающего для европейцев и американцев новые горизонты.

Вероятно, единственным поэтом, разделявшим с Ногути Ёнэдзиро его мечты о синтезе культур Востока и Запада, был Садакити Гартман (*Sadakichi Hartmann*), американский писатель японо-германского происхождения, родившийся в голландской фактории Дэдзима в 1867 году, за год до реставрации Мэйдзи. Друг признанных великих бардов Уолта Уитмена и Эзры Паунда, неизменный консультант британских писателей и поэтов, он писал в самых различных жанрах – от поэзии в русле западного символизма до стилизаций в манере персидских рубаи и японских лирических миниатюр, а также исследований в области японского и западного искусства.

Его хайку (именовавшиеся хокку), были напечатаны в сборнике «Японские ритмы» (*Japanese Rhythms*, 1915), и эти экзотические эксперименты оказались весьма притягательны для западных литераторов.

Однако крупнейший немецкий японовед Карл Флоренц (*Karl Florenz*), автор объёмистой «Истории японской литературы» (*Geschichte der Japanische Literatur*), уделил в своей работе неоправданно мало внимания хайку, полностью отдавая приоритет танка.

Русские японоведы - Николай Конрад, Сергей Елисеев, Дмитрий Позднеев и другие – также предпочитали танка, рассматривая хайку как второстепенный и не слишком важный жанр. С их лёгкой руки в Германии и России интерес к танка надолго затмил интерес к традиции хайку и породил волну подражаний, которая захлестнула многих поэтов Серебряного века. Зато французские поэты того же периода подпали под очарование хайку, что, возможно, было обусловлено особенностями поэтики французского символизма.



\* \* \*

Одним из предшественников движения хайку во Франции считается Жюль Ренар (Jules Renard, 1864-1910), чьё вдохновение, по всей вероятности, питали ранние переводы Чемберлена и Гартмана.

Впрочем, если даже то были лишь плоды собственного поэтического воображения Ренара, нельзя не признать за ними большого сходства со стилистикой хайку:

Le ver luisant  
Cette goutte de lune dans l'herbe!

Жук-светляк  
Эта капля луны в траве!

Французские литераторы, как и вся европейская творческая интеллигенция эпохи «Японизма», были очарованы изысканной и экзотичной эстетикой Страны Восходящего солнца. Ведь к началу XX века французские импрессионисты и постимпрессионисты уже оценили достоинства японской гравюры укиё-э, а для некоторых (в особенности для Ван Гога) она стала чем-то вроде пособия по альтернативным принципам живописи. Японская поэзия была на очереди.

В 1903 году Клод Мэтр (Claude Maitre) перевёл с английского небольшую подборку хайку, почерпнутых из книги Б.Х. Чемберлена. В то же самое время известный писатель Ноэль Пери (Noel Peri) опубликовал переводы танка и хайку в газете, издававшейся Alliance Française в Иокогаме. В том же году увидела свет первая подборка оригинальных французских хайку, сложенных Полем-Луи Кушу (Paul-Louis Couchoud) и его друзьями, Альбером Понсином и Андре Фором.

В порядке эксперимента они опубликовали маленький сборник из семидесяти двух хайку «На воде» (*Au fil de l'eau*). Кушу, доктор философии и профессор медицины, обратился к новому лирическому жанру после краткого посещения Японии, которая, как и следовало ожидать, произвела на француза неизгладимое впечатление.

Он также занялся рекламой хайку в эссе «Японские лирические эпиграммы» (*Les epigramme liriques du Japon*, 1906), сформулировав основные особенности восточных миниатюр:

«Хайку нельзя сравнивать ни с греческим или латинским дистихом, ни с французским катреном. Это не «мысль», не «удачное словцо», не «поговорка» – но эпиграмма в современном смысле и не в античном, которая скорее является инскриптом.

В своём исследовании г-н Б.Х. Чемберлен называет их японской лирической эпиграммой. Это определяет два существенных свойства хайку – краткость и силу суггестии».

В своих собственных хайку Кушу умышленно имитировал шедевры классиков, в особенности Басё и Бусона.

Le vieux canal  
Sous l'ombre monotone  
C'est vert-de-grise

Старый канал  
В монотонной тени  
Зеленовато-серый

Dans le soir brulant  
Nous cherchons une auberge.  
O ces capucines!

Жарким вечером  
Ищем постоялый двор.  
О настурция!

Напрашивается сравнение с хайку Басё:

Выбившись из сил,  
Ищу постоялый двор –  
О глициния!

В последнем трехстишии Кушу постарался воспроизвести даже ритмическую модель японского хайку: 5-7-5 слогов, что в принципе возможно во французском силлабическом стихе.

Впрочем, в других его хайку традиционная ритмическая решётка ломается под бременем словообраза.

Такие же попытки наблюдаются и у многих других французских хайдзинов, которые десятилетиями продолжали споры о необходимости соблюдать ритмический строй оригинала и о его пригодности для французской метрики. Кушу был готов перенять весь арсенал японской поэтики, включая сезонные слова, восклицательные частицы и дробную сезонную рубрикацию, но воплотить свои замыслы не сумел. Его целью было добиться уникального эмоционального импульса при помощи нескольких слов, создающих суггестивный образ.

Ту же цель преследуют поэты хайку и поныне, но конечный результат, разумеется, зависит исключительно от поэтического дарования. Кушу также справедливо отметил, что отдельные пассажи в сочинениях известных французских (и, добавим, не только французских) поэтов фактически могут быть интерпретированы как хайку. Правда, таковыми они будут выглядеть только для европейского читателя...

Хотя хайку Кушу и его друзей были в основном подражательны и не слишком впечатляющи, безусловная заслуга авторов состоит в том, что они пробудили интерес к новому жанру. Молодые талантливые поэты сначала во Франции, а затем и в других европейских странах были заинтригованы суггестивной лирической миниатюрой. В то же время они были смущены отсутствием рифмы, которая в начале XX века являлась неотъемлемым атрибутом стиха – ведь верлибр ещё только робко прокладывал путь в литературу.

В итоге многие авторы, вдохновлённые «псевдояпонской» поэтикой, начали импровизировать в стиле хайку, не слишком заботясь о соблюдении формальных ограничений и тем, прокладывая путь для одного из магистральных направлений западной «ориентализированной» поэзии XX века. Таков был, например, сборник Фернана Грега (Fernand Gregh) «Четверостишия в манере японских хайку» (*Quatrains à la façon des haikai japonais*, 1906).

Среди поклонников японской поэзии были и лучшие поэты той славной эпохи. Так Альбер де Невиль (Albert de Neuville) в 1908 году выпустил сборник, включавший более ста стилизованных краткостихий «Хайкай и танка».

Эпиграммы в японском духе» (*Haikais et tankas. Epigrammes à la japonaise*) в форме подрифмованных катренов с относительно свободной метрической схемой:

O joie!  
L'hiver est parti;  
Le pêcher en fleur m'envoie  
Des confetti.

О радость!  
Зима миновала;  
Персик в цвету  
Шлёт мне конфетти.

Как французские поэты, так и их читатели, испытали влияние первой серьёзной хрестоматии японской классики «Антология японской литературы с её зарождения до XX в.» (*Anthology de la littérature japonaise des origines au XX siècle*, 1910), составленной и переведённой известным японоведом профессором Сорбонны Мишелем Ревонем (Michel Revon). В своем фундаментальном труде Ревон ввёл и обосновал термин хайку, заменив им общее определение хайкай, которое подразумевает также другие виды литературы и искусства – хайбун в прозе и рисование тушью хайга. Вскоре поэты стали присылать свои хайку или то, что им представлялось хайку, в инновационный литературный журнал «La Nouvelle revue française», который быстро набирал популярность. Со временем хайку прижились во французской поэзии. Движение хайку охватило множество французских литераторов, хотя формы творчества были различны.

Например, Жильбер де Вуазен (Gilbert de Voisins ) опубликовал два небольших сборника: «Двадцать пять катренов на один мотив» (*Vingt-cinq quatrains sur un meme motif* ) и «Пятьдесят катренов в японском вкусе» (*Cinquante quatrain dans le gout japonais*). Лирические миниатюры были написаны красивым александрийским стихом и были, в сущности, поэтическими зарисовками, сделанными во время путешествия по Японии. Название второго сборника отражало бурно развивающуюся тенденцию «японизма» во французской литературе.

Под хайку в тот период подразумевались свободные по форме краткостишия, под стать моментальным снимкам, несложные по организации и призванные не столько создавать реальное движение хайку, сколько расширять горизонты собственно французского стиха. Так, Жюльен Воканс (Julien Vocance) даже использовал возможности нового жанра для скетчей, сделанных на фронте Первой мировой войны. В 1916 году он опубликовал сборник хайку «Сто ликов войны» (*Cent visions de guerre*).

Des croix de bois blanc  
Sugissent du sol,  
Chaque jour, ça et la.

Белые деревянные кресты  
вырастают из земли  
Каждый день там и сям.

La mort dans le coeur,  
L'épouvante dans les yeux,  
Il se sont élancés de la tranchée.

Смерть в сердце,  
Ужас в глазах  
Он выпрыгнул из траншеи.

Avec la terre  
Leurs corps célèbrent des noces  
Sanglantes.

С землёю  
их трупы празднуют  
Кровавые свадьбы.

Parmi ces débris, ramassez  
Ce qui peut être encore utilisé  
Vous laisserez le reste.

Среди обломков соберите  
То, что еще годится в дело.  
Бросьте всё остальное.

После окончания войны Воканс продолжал сочинять хайку в лучших традициях пейзажной лирики. Много позже он выпустил книгу «Поэтическое искусство» («*Art poétique*»), которая может считаться манифестом смелого экспериментатора, спорящего с собратьями, которые пошли по пути западного модернизма, в частности, с сюрреалистами и дадаистами.

Он проповедовал лаконизм в поэзии, чистоту образа и суггестивность поэтического замысла как противовес любым искусственным техническим приёмам и риторическим ухищрениям.

Le poete japonais  
Essuie son couteau:  
Cette fois l'eloquence est morte

Японский поэт  
Вытирает клинок:  
На сей раз изящество мертво.

Chaud comme une caille  
Qu'on tient dans les creux de la main,  
Naissance du haikai.

Тёплое, словно куропатка,  
Которую держат в руке,  
Рождение хайкай.

К началу двадцатых годов некоторые французские поэты уже включили хайку в свой основной репертуар. Живой интерес к хайку проявляли Рене Моблан (Rene Maublanc, Роже Жильбер-Леконт (Roger Gilbert-Lecomte), Рене Дрюар (Roger Gilbert-Lecomte René Druart), Бенжамен Кремо (Benjamin Crémieux), Марк-Адольф Грюган (Marc-Adolphe Guegan) и многие другие. Правда, многие краткостишия скорее напоминали комические сэнрю, чем хайку, но различия этих двух жанров еще оставались неведомы западным авторам:

Rangées par l'ordre de grosseur,  
Une collection de fesses  
Cueillant les haricots.

Выстроились по размеру  
Коллекция ягодиц  
Собирают бобы.

René Maublanc

Le ciel noir  
Les nez rouges,  
Et la neige.

Небо чёрное,  
Носы красные.  
И снег.

Pluie sur la mer.  
Sur un clapotis de vagues,  
Un cliquetis de gouttes.

Дождь на море.  
К ропоту волн  
Перестук капель.

René Maublanc

Однако мейнстрим французских хайку всё же ориентировался преимущественно на классические образцы, известные из переводов, причем поэты зачастую стремились всемерно усилить философские обертоны стихотворения:

D'un tilleul jeuni  
Une feuille tombe à pic,  
Lourde de tout l'été .

С пожелтевшего дерева лайма  
Падает лист  
Отягощённый всем летом.

René Duart

Кое-кто из поэтов, примкнувших к движению хайку, был достаточно хорошо знаком с японской культурой; другие, напротив, знали о ней крайне мало. Кого-то просто привлекала лапидарность и кажущаяся простота жанра. Однако все они вносили свой посильный вклад в дело распространения хайку и развитие традиции европейского короткого стиха. В 1924 году Бенжамен Кремо заметил в одной из статей, что в ответ на его призыв присылать хайку для публикации он получил около тысячи трехстиший из Франции, а кроме того, еще сотни из Бельгии, Швейцарии и даже из заморских колоний.

В середине двадцатых французские мастера стиха Поль Элюар (Paul Eluard), Франсис Жамм (Francis Jammes) и Поль Клодель (Paul Claudel) также обратились к хайку в поисках вдохновения.

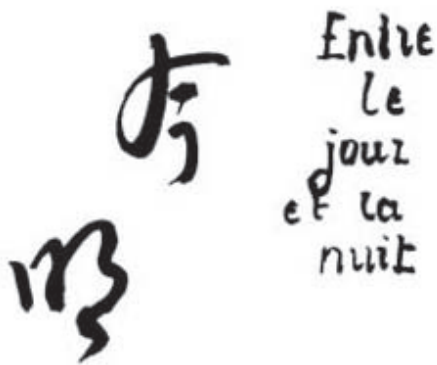
Если Элюар оставил всего несколько миниатюр в форме хайку (а также в форме танка), то Жамм опубликовал несколько сборников рифмованных четверостиший, большинство из которых могут быть признаны адаптированными версиями хайку:

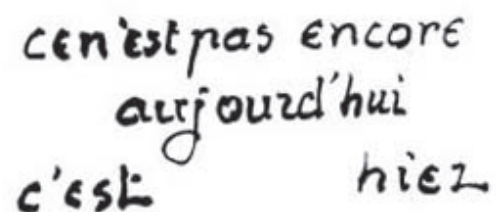
Un ciel de soie  
Azure l'eau.  
Un chien aboie  
Sur le coteau.

Шёлковое небо  
Окрашивает лазурью воду.  
Собака лает  
Где-то на холме.

Появление в литературном обиходе японской поэзии с её отсутствием пунктуации и заглавных букв в начале строк совпало по времени с реформами в западном стихосложении, направленными на максимальную либерализацию технических средств и популяризацию верлибра.

Поль Клодель, который провёл большую часть жизни на дипломатической службе в Китае и Японии, глубоко проникся духом дальневосточной цивилизации и приложил немало усилий для приобщения французских читателей к таинствам японской эстетики и поэтики. Он слагал хайку – порой в аутентичной форме, время от времени склоняясь к вольной стилизации и составляя иероглифические ребусы.

  
Entre  
le  
jour  
et la  
nuit

  
ce n'est pas encore  
aujourd'hui  
c'est hier

Между днём и ночью: *это ещё не сегодня // это вчера*





Chut!

si nous  
faisons du bruit  
Le temps  
va recommencer

Ш-ш-ш!: *если мы будем шуметь, время начнётся заново*

Творчество Клоделя было высоко оценено его друзьями, японскими поэтами. Накано Сигэхару, известный модернист, а затем один из лидеров пролетарской поэзии, посвятил Клоделю прочувствованное стихотворение:

Поль Клодель слагал стихи.  
Поль Клодель копал канавки в саду.  
Поль Клодель играл на сямисэне.  
Поль Клодель исполнял танцы Кабуки.  
Поль Клодель занимался дипломатией.

О великий Поль!  
Посол и поэт Клодель!  
«Поль Клодель» («Пору Куродэру»)

\* \* \*

Японская поэтическая традиция, которая способствовала конденсации поэтической мысли во французской поэзии, оказала также огромное влияние на другие страны Западной и Центральной Европы.

Знаменитый английский символист Алджернон Чарльз Суинберн (Algernon Charles Swinburne) сочинил несколько импрессионистических миниатюр под впечатлением от картин Джеймса Уистлера (James Whistler), который, в свою очередь, испытал сильнейшее влияние творчества эдоских мастеров гравюры укиё-э.

Кстати, полотна Уистлера, выставленные в Токио, привлекли внимание японских поэтов-символистов, которые не сумели увидеть в картинах японского флёра и объявили их чистейшими образцами западного модерна...

Общеизвестно влияние японской традиции на творчество французских художников, в особенности Ван Гога, который много писал о своем преклонении перед японцами и собственноручно копировал гравюры Хиросигэ. Та же тенденция прослеживается и в работах группы молодых англо-американских поэтов, квартировавших в конце первого десятилетия прошлого века в Париже, этой «Мекке изящных искусств» - по выражению Гийома Аполлинера. В ассоциацию Имажистов, которые рассматривали японскую поэзию как один из важнейших источников вдохновения, входили Р. Олдингтон (R. Aldington), Ф. Танкред (F. Tancréd), Дж. Кэмпбел (J. Campbell), Дж. Гулд-Флетчер (J. Gould Fletcher) и ещё целый ряд одарённых поэтов. Имажисты увлеклись хайку и отчасти танка, познакомившись с переводами М. Ревона, Б.Х. Чемберлена и У. Астона.

Наиболее представительным поэтическим манифестом молодых экспериментаторов стал коллективный сборник под названием «Имажисты» (Des Imagistes, 1915). В кругу имажистов выделяется имя Мэри Феноллоза (Mary Fenolloza), вдовы известнейшего исследователя японской литературы и культуры Эрнеста Феноллоза (Ernest Fenolloza). Она опубликовала сборник «Цветы из японского сада» (Flowers from a Japanese Garden), в котором темы известных по переводам классических хайку были представлены в виде романтических стилизаций, выдержанных в форме регулярного западного стиха.

Поэтесса Эми Лоуэлл (Amy Lowell) в своём сборнике «Картины изменчивого мира» (Pictures of the Floating World, 1919) пошла ещё дальше, создавая напоминающие хайку вольные импровизации «в японском ключе», не стеснённые ни заданным метром, ни рифмой:

Autumn

All day I have watched the purple vine leaves  
Fall into the water.  
And now in the moonlight they still fall,  
But each leaf is fringed with silver.

Осень

Весь день я смотрела, как пурпурные  
листья дикого винограда  
Падают в воду.  
И сейчас в лунном свете они всё падают,  
Но каждый лист посеребрён.

The Pond

Cold, wet leaves  
Floating on moss-colored water  
And the croaking of frogs –  
Cracked bell-notes in the twilight.

Пруд

Холодные мокрые листья  
Плавают на воде цвета мха  
И кваканье лягушек -  
Звуки надтреснутого колокола в сумерках.

Nuit Blanche

The chirping of crickets in the night  
Is intermittent,  
Like the twinkling stars.

Белая ночь

Верещанье сверчков в ночи  
Прерывисто,  
Как мерцанье звезд.

Nuance

Even the iris bends  
When a butterfly lights upon it.

Нюанс

Даже ирис склоняется,  
Когда на него садится бабочка

Наиболее значимой фигурой в среде имажистов был Эзра Паунд (Ezra Pound), один из признанных классиков мировой литературы. Талантливый юноша из дальнего американского штата Айдахо, он прославился как знаток романских языков, плодовитый переводчик и гениальный поэт.

Искатель приключений и паладин высокой культуры, Паунд прошёл пешком от Гибралтара до Венеции и в Италии опубликовал свой первый сборник стихов. Множество исследовательских работ написано о творческих исканиях Паунда, о его жизни во Франции, в Англии и в Америке, о его отвержении буржуазной морали и его праворадикальных политических убеждениях. Трудно переоценить влияние на западную литературу его многочисленных переводов и вольных переложений с древнегреческого и латыни, с итальянского и старопровансальского, с китайского и японского, которые удивительным образом соответствовали духу времени. В 1910 году, став литературным секретарём великого ирландского барда Уильяма Батлера Йейтса (William Butler Yeats), Паунд приобщил его к дальневосточной поэтике, в частности, к драматургии театра Но.

Так же, как Брюсов, или Бальмонт в России, Паунд, Аполлинер, Элюар и другие крупнейшие западные поэты начала XX века рассматривали японскую лирику как одно из средств обновления собственной поэтики, расширения её художественного диапазона. Паунд воспринимал Восток с позиций художника-космополита и апостола модернизма XX века. Его эстетический релятивизм легко допускал идею восточно-западного синтеза искусств. Он полагал, что японская поэтика призвана обогатить Запад за счет конденсации словообраза и суггестивности символа. Важнейшую роль в «обращении» Паунда сыграл уже широко известный к тому времени поэт и одинокий паладин японской культуры в странах Запада Ногутти Ёнэдзиро.

В 1911 году он послал Паунду два тома своих стихов на английском, которые произвели на последнего большое впечатление, что положило начало их оживленной переписке. Поскольку Ногутти дружил также с Мэри Феноллозой, это он навёл вдову знаменитого востоковеда на мысль приобщить Паунда к черновикам переводов драм Но, которые позже вышли в его переложении.

Плодами деятельности клуба стали две англоязычные антологии, в которых тоже легко просматривается «японский след». На его работы ориентировались почти все имажисты.

Обращённая к ним статья Ногути «Что такое хокку?» ('What is a Hokku Poem?' Rhythm № 11, 1913) даёт довольно странное определение хокку (хайку), противоречащее ныне общепринятым представлениям. По мнению Ногути, именно английская (а не японская) поэзия отличается суггестивностью, меж тем как хокку звучит отчетливо и ясно. Столь же неоднозначные суждения включает и обширное введение к его сборнику «Японские хокку» (Japanese Hokkus., 1920), отличительной чертой которого является сочетание японской классики с западным модерном. Возможно, возникающий из такого сочетания невольный эклектизм и послужил причиной скептического отношения к поэзии Ногути в Японии периода Мэйдзи-Тайсё. Тем не менее, на Западе его авторитет оставался неизменно непререкаем.

В 1912 году после знакомства с материалами из архивов Феноллозы, предоставленными его вдовой с подачи Ногути, Паунд настолько вдохновился Японией, что решил сам заняться не только переложением Но, но и сочинением миниатюр, навеянных поэзией хайку. Его знаменитая дебютная миниатюра называлась «На станции метро». Сам поэт придавал большое значение этому событию и позже так комментировал своё «сатори»:

«Три года назад в Париже я вышел из поезда метро на площади Конкор и внезапно увидел красивое лицо, а потом ещё одно, и ещё, и красивое лицо ребёнка, и ещё красивую женщину; затем я весь день пытался подыскать слова, чтобы выразить, что это для меня значило, но не мог найти слов, которые бы казались мне достойными того.

В тот вечер, когда я шёл домой по улице Ренуар, я всё ещё пытался найти слова, и неожиданно я нашёл выражение. Не хочу сказать, что я нашёл слова, но мне явилось уравнение – не словесное, а в красках, в мазках кисти. «...».

Для меня это было начало языка в цвете. Я не имею в виду, что был незнаком с этими детсадовскими историями о красках, когда цвета соответствуют музыкальным тонам. Это я считаю вздором. Если вы будете стараться придать всем нотам соответствие с определенным цветом, то получится, как если бы вы сводили значение к символу.

В тот вечер на улице Ренуар я осознал, что, если бы я был художником «...», то мог бы основать новую школу живописи, нерепрезентативной живописи – живописи, которая говорила бы только расположением цветных образов. «...»

Поэзия одного образа есть суперпозиция, другими словами, это одна идея, помещённая на другую. «...»

Я написал стихотворение в тридцать строк, но уничтожил его, потому что оно получилось, как говорится, произведением «вторичной интенсивности». Шесть месяцев спустя я написал стихотворение вдвое короче, а год спустя пришел к такому предложению, похожему на хокку:

The apparition of these faces in the crowd;  
Petals on a wet black bough.

Явление этих лиц в толпе;  
Лепестки на влажной чёрной ветке.

Эти две строчки положили начало огромному многотомному изданию «Песен» (Cantos), последний выпуск которых увидел свет в 1972 году. Хотя подавляющее большинство стихов Паунда практически ничем не напоминают хайку по форме, не приходится сомневаться, что знакомство с японской поэтической традицией открыло перед ним новые горизонты и дало небывалую свободу в создании полисемантических образов с широким использованием метафоры, аллегии и символа в сугубо модернистском контексте.

Многие кантос нуждаются в специальных комментариях. Зачастую грамматические ребусы направлены на создание «абстрактной идеи» в причудливой комбинации элементов – подобно сложному иероглифу, построенному из нескольких составляющих. Однако среди этих сложных композиций встречаются и псевдо-хайку декоративно-импрессионистического толка:

Alba  
As cool as the pale wet leaves  
of lily-of-the-valley  
She lay beside me in the dawn.

Бледная  
Прохладная, как бледные влажные листья  
ландыша  
она лежит рядом со мной на рассвете

Fan-Piece  
O fan of white silk,  
clear as frost on the grass-blade,  
You also are laid aside.

Веер  
О веер из белого шёлка,  
чистый, как иней на травинке,  
И ты тоже отложен в сторону.

Начиная со второй декады XX века волна интереса к хайку захлестывает Америку. Хотя до настоящего бума японских краткостишей на американской земле оставалось еще не менее тридцати лет, интерес к новой экзотической поэтике проявляли почти все крупнейшие американские барды, которые были прекрасно знакомы с творчеством своих европейских собратьев и разделяли их увлечения. Некоторые при этом подолгу жили в Европе, не теряя связи с Новым светом.

Так, Джон Гулд Флетчер (John Gould Fletcher, 1886-1950), уроженец американского штата Арканзас, проживший большую часть жизни в Лондоне и в дальнейшем удостоенный Пулитцеровской премии, был одним из наиболее активных участников кружка имажистов.

Он не на шутку увлёкся японской поэзией и искусством: написал книгу о гравюре укиё-э и сам написал немало стилизаций хайку, широко используя японскую поэтическую технику в книге «Картины вечернего Лондона» (1913).

I

I only live in the light:  
Let there be light for me,  
Or let the night come soon!

Я живу только при свете.  
Пусть будет свет для меня  
Или пусть поскорее настанет ночь!

## II

Winter, –  
Summer's rainbow-mantle of color fades

Back, once again, to white.

Зима, –  
Бледнеет летнее радужно-красочное  
облаченье

И снова всё бело.

## III

I cry,  
Echo answers faintly.  
Echo is a poet.

Кричу,  
Эхо слабо отвечает.  
Эхо – поэт.

## IV

Snowflakes rise and fall on the wind:  
Even Winter has her white flocks of silent  
birds.

Снежинки вметаются и опадают на ветру:  
Даже у зимы есть белые стаи безмолвных  
птиц.

Великий американский поэт Роберт Фрост (Robert Frost, 1874-1963), чей литературный вкус формировался под влиянием английских романтиков Вордсворта и Браунинга, фактически был обязан успешным началом своей литературной карьеры Эзре Паунду. Переехав в Лондон из США в 1912 году, он на какое-то время приобщился к поэтике имажизма и стал писать пейзажную лирику в духе «развернутых хайку». Своеобразный жанр, построенный на вольном истолковании классических японских образов, зачастую в форме рифмованных краткостишей, был чрезвычайно популярен среди имажистов, которые пытались тем самым как бы «упростить понимание» для читателей.



*Dust of Snow*

The way a crow  
Shook down on me  
The dust of snow  
From a hemlock tree  
Has given my heart  
A change of mood  
And saved some part  
Of a day I had rued.

*Снежная пыль*

То, как ворона  
Стряхнула на меня  
Снежную пыль  
С дерева тсуга,  
Привнесло в моё сердце  
Перемену настроения  
И спасло часть дня,  
О котором я сожалел.

Даже такой сугубо американский поэт, как Карл Сэндберг (Carl Sandburg, 1878-1967), трижды лауреат Пулитцеровской премии, мало подверженный влиянию европейской моды, не избежал влияния хайку, которое эпизодически прослеживается в его раннем сборнике «Стихи о Чикаго» (*Chicago Poems*, 1919).

*Window*

Night from a railroad car window  
Is a great, dark, soft thing  
Broken across with slashes of light.

*Окно*

Ночь из окна вагона  
Нечто огромное и мягкое,  
Пересечённое полосами света.

Другой классик американской поэзии Уоллес Стивенс (Wallace Stevens, 1879-1955), дебютировавший в 1914 году, создавал циклы коротких стихов, которые тоже вполне можно назвать производными от хайку:

*Thirteen Ways of Looking at a Blackbird*

I

Among twenty snowy mountains  
The only moving thing  
Was the eye of the blackbird

*Тринадцать способов созерцания чёрного дрозда*

Среди двадцати заснеженных гор  
Единственное что двигалось  
Был глаз чёрного дрозда

## II

The blackbird whirled in the autumn winds. Чёрный дрозд закружившийся в осенних  
ветрах  
It was a small part of the pantomime. То была частица пантомимы.

\* \* \*

Открытия европейского имажизма были с восторгом восприняты и творчески переработаны ещё одним американским бардом, другом и единомышленником Эзры Паунда, Уильямом Карлосом Уильямсом (William Carlos Williams, 1883-1963). Отправившись на обучение в Париж в самом начале «славной эпохи» и восприняв популярные веяния в искусстве, Уильямс перенёс их на американскую почву.

В его сборнике 1923 года, изданном в Париже, «Весна и всё» (*Spring and All*, Paris: 1923) чувствуется тяготение к японской эстетике «предметной суггестивности», которую Уильямс в дальнейшем сумел приложить и к стихам больших форм:

### *The Red Wheelbarrow*

so much depends  
upon a red wheel barrow  
glazed with rain water  
beside the white chickens

### *Буря тачка*

так много зависит  
от бурой тачки  
блестящей от дождевой воды  
что стоит рядом с белыми цыплятами

*Between Walls*

In the back wings of the hospital where nothing will grow  
lie cinders in which shine the broken pieces  
of a green bottle

*Между стен*

Меж задних флигелей больницы где ничего не растёт  
лежит пепел в котором мерцают осколки  
зелёной бутылки

*The Locust Tree in Flower*

Among of green stiff old bright broken branch  
come white sweet May again

*Рожковое дерево в цвету*

Среди зелени на старой жёсткой сломанной ветке  
Снова показался нежный белый май

О том, что хайку содержали в себе мощный потенциал для обновления иных поэтических систем, свидетельствует и тот факт, что не только европейские поэты начала века обратились к японским трехстишиям. Ими заинтересовался великий индийский (бенгальский) писатель и поэт, отец современной индийской литературы, а впоследствии нобелевский лауреат Рабиндранат Тагор. Истинный ценитель японской эстетики, не раз бывавший в Японии и много писавший о ней, Тагор оценил достоинства поэтики хайкай.

Особенно заметно влияние хайку в двух англоязычных поэмах или, скорее, поэтических сиквелах Тагора, относящихся к двадцатым годам прошлого века, – «Светлячки» (Fireflies) и «Перелетные птицы» (Stray Birds), которые представляют собой связанные лишь косвенными ассоциациями разрозненные философские максимы и пейзажные скетчи.

Некоторые из них, безусловно, питаются традициями хайку:

April, like a child  
writes hieroglyphs on dust with flowers,  
wipes them away and forgets.

Апрель, как дитя,  
пишет иероглифы на пыли,  
стирает их и забывает

Flower, have pity for the worm,  
it is not a bee,  
its love is a blunder and a burden.

О цветок, пожалей червяка  
ведь это не пчела,  
Его любовь – его несчастье и бремя.

Feathers in the dust lying lazily content  
have forgotten their sky.

Перья что ленивые и довольные лежат в  
пыли  
Забыли своё небо.

*«Светлячки»*

Конечно, Тагор познакомился с хайку через английские переводы, но с его легкой руки хайку стали частью современной бенгальской литературы, и конкурсы хайку до сих пор регулярно проводятся в Индии.

Первая волна интереса к японской поэзии в значительной степени была данью моде, но масштабы распространения хайку (и в меньшей степени танка) в мире за первые два десятилетия XX века поразительны. Ни одна поэтическая традиция, исходящая с Востока (включая рубаи) или с Запада никогда не имела такого феноменального международного успеха. Кроме Англии, Франции и США сочинением хайку всерьёз занялись в Италии, Германии, Мексике и многих других странах. Тем временем Россию охватила «танкамания», которой отдали дань лучшие поэты Серебряного века. Обо всём этом мы подробно поговорим в следующих номерах альманаха.