

夜鳥風月

## ЯПОНСКАЯ ПОЭТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ

Со времен глубочайшей древности поэты Японии не уставали воспевать терпкую горечь бытия, непостоянство бренного мира, печаль одиночества, хмельное забвение, красу распускающихся и опадающих цветов, багрянец листьев по склонам гор, мерное журчание потока, лик осенней луны.

Шли века. Сменялись династии, перемещались столицы, в кровавых битвах истребляли друг друга воины, вешали о рае святые подвижники, рушились в огне пожаров и вновь воздвигались дворцы и храмы.

Нарождались новые поколения, появлялись новые всевластные правители, распахивались новые земли, строились новые крепости, монастыри, города. В круговращении пяти стихий — огня, воды, дерева, металла и земли — решались судьбы людей. Но все с тем же постоянством зимы сменялись веснами, зеленели ивы, колосился рис на полях, не иссякали реки и не переполнялись моря. И во все времена слагались песни о весне, лете, осени и зиме, о любви и разлуке, о печали странствий.

### Сакральная сущность «японской песни»

Исконно японские поэтические жанры получили в культуре Страны восходящего солнца обобщенное название *вака*, что буквально означает «песни края Ямато». Если китайская классическая поэзия была известна как *канси* (китайские *стихи*), то стихотворные

произведения на родном языке вплоть до эпохи позднего Средневековья японцы именовали «песнями». В поэтике *вака* воплотились представления древних японцев о характере словесного художественного творчества и его магических возможностях, которые навсегда закрепили за поэтическим словом, и в первую очередь за самым популярным жанром — *танка*, репутацию сакральной, «духовной» формы самовыражения, принципиально отличной от прочих жанров и форм. Те же представления проецировались, хотя и в меньшей степени, и на другие жанры древней поэзии: «длинные песни» *тёка*, лирические шестистишия *сэдока*, молитвословия *норито* и *сэммё*, а впоследствии также на «стихи-цепочки» *рэнга*.

Древнейшие народные верования связывали воедино синтоистскую концепцию «души вещей» (*монотамэ*) и «души слов» (*котодама*) как отражения мистической сущности мироздания. В Средние века, с распространением буддизма, вслед за конвергенцией религиозных верований буддизма и Синто произошло слияние нескольких оккультных теорий, определяющих духовную миссию литературы, и в частности поэзии. Уже в XII веке под влиянием провозглашенной сектой эзотерического буддизма Тэндай доктрины «недуальности» бытия многие поэты, комментаторы, а также священники и монахи склонны были трактовать Путь поэзии как один из Путей буддизма. Крупнейший поэт и теоретик *вака* Фудзивара-но Тосинари (Сюндзэй; 1114–1204) отмечал, что занятия стихосложением сродни медитации, а сами *вака* по глубине и утонченности сопоставимы с сокровенными истинами учения Тэндай.

Плодом религиозной конвергенции стала выработка концепции взаимозамещения синтоистских и буддистских божеств (*хондзи суйдзюку*). В поэзии, соответственно, *вака* стали трактоваться как японская разновидность священных буддистских заклинаний, суще-

ствовавших ранее в Индии, Китае и Корее (в форме философских рассуждений), но в сугубо художественном оформлении. У разных авторов *танка* приравнивались к различным категориям буддистской доктрины: *дхарани* (священным текстам в форме краткого стихотворения), *сингон* (словам истины, квинтэссенции эзотерического буддизма), *мё* (божественному озарению), *дзю* (заклинаниям), *содзи* (всеохватным речам) и *мицуго* (потайным речам). Однако наиболее часто встречаются все же параллели с *дхарани*, хорошо известными сочинителям *вака* по китайским текстам основных сутр Махаяны.

Кукай (774–835), основатель популярной донные секты эзотерического буддизма Сингон, оставивший богатое литературное, и в том числе поэтическое, наследие, отмечал в комментарии к «Сутре Лотоса», что в практике эзотерического буддизма множество слов призваны передавать единое значение и в то же время бесчисленные значения следуют из каждой буквы единого слова, что и составляет особенность восприятия священных кратких поэтических текстов *дхарани*. Согласно его интерпретации, *дхарани* обладают способностью передать в нескольких словах суть длиннейшей сутры. Спустя четыре века Камо-но Тёмэй (1155–1216), замечательный поэт и прославленный автор эссе «Записки из горной хижины» («Ходзёки»), писал, перифразируя предисловие Ки-но Цураюки к «Собранию старых и новых песен Японии» (X век), что *вака* способны колебать небо и землю, умиротворять богов и демонов, поскольку «вмещают в единое слово множество истин».

Убежденность в сакральном могуществе слова, основанная как на синтоистской, так и на буддистской доктрине, была присуща всем средневековым авторам. Магические свойства *дхарани* (написанных на загадочном санскрите или переведенных на китайский),

чей смысл был темен, а суть многозначительна, уподоблялись сверхъестественным свойствам *вака*, авторы которых, прибегая к единой сакральной формуле в раз и навсегда заданном ритмическом рисунке, использовали в своем арсенале сложную технику игры слов и омонимической метафоры, усугубляя иллюзию священнодействия. Как и *дхарани*, *вака*, по всеобщему признанию, содержали в себе зерно буддийского Закона (дхармы) и должны были априори передавать квинт-эссенцию истины (*котовару*).

\*

По мнению ряда исследователей, такие приемы поэтики *танка*, как постоянный эпитет *макуракотоба*, введение — *дзэ* и «изголовье песни» — *утамакура*, предполагавшие повторение в различных контекстах одних и тех же словесных формул, призваны были выполнять в основном сакральные функции, подобно буддийским мантрам. Сохранилось множество рассказов и преданий о том, как при помощи сказанной к месту *танка* были изгнаны демоны или усмирен водоворот. Многим знаменитым поэтам, к примеру, приписываются строки, которые, превратившись в заклинание, вызвали дождь после долгой засухи.

Мотоори Норинага и другие филологи «национальной школы» (Кокугаку) не только наделяли *вака* сакральными свойствами, но и усматривали в них плод истинного чувства, инструмент для оздоровления духа нации, погрязшей в плотских удовольствиях, праздном начетничестве и надуманной конфуцианской риторике. В их интерпретации *вака* трактовались как чистейшее воплощение «души Японии» (*нихон-но кокоро*), «японского духа» (*ямато дамасий*) и всего незамутненного синтоистского мирозерцания, в котором человек предстает неотъемлемой частью природы, осененной покровительством бесчисленных божеств *ками*.

Однако философскую и эстетическую основу *вака*, безусловно, составило буддийское учение о непостоянстве всего сущего и бренности жизни (*мудзё-кан*). В эпоху Хэйан (794–1185), с утверждением буддизма как духовной основы японской цивилизации, окончательно оформляется эстетическая структура традиционной поэзии — то уникальное артистическое мировосприятие, которое позволяет в скупом суггестивном образе передать всю грандиозность вселенских метаморфоз. Ощущение постоянной сопричастности Универсуму как бы ставит художника в зависимое положение от всего, что окружает его на земле. И в этом — кардинальное отличие позиции японского художника слова от западного стихотворца. Он не творец, не демиург, но лишь созерцатель, медиум мироздания, ищущий предельно лаконичную форму для передачи уже воплощенной в природе прелести бытия, грустного очарования бренного мира. Воспринятое из буддизма осознание мира как юдоли скорбей и жизни как эфемерного сна, длящейся иллюзии накладывает отпечаток на все творения японского поэта, сообщая им минорное звучание. Все живое предстает для него воплощением бренности, и даже счастливые мгновения, в силу их недолговечности, служат лишь подтверждением универсального закона расцвета и увядания, «постоянства в сменах».

Оттого-то и преобладает в японской поэзии элегическая тональность. Сладость осознания своего бытия в прекрасном мире природы смешивается с горечью понимания быстротечности жизни, непрочности и недостоверности земных красот, соблазнов сансары. Даже страстные порывы облакаются в форму печального раздумья, поскольку в конечном счете любое стихотворение *вака* — лишь обращенная к мирозданию исповедь смертного о своих суетных делах. Недаром симво-

лом японского мира красоты стала сакура, чьи соцветья лишь несколько дней остаются на ветвях и облетают при первых порывах ветра.

\*

В эпоху Хэйан, ознаменованную расцветом аристократической культуры и куртуазной лирики, поэтическое осмысление действительности способствовало превращению *танка* в своеобразный код, «язык» интеллектуального и духовного поэтического общения, который служил отличительным признаком человека образованного и утонченного, принадлежащего к аристократии духа, каковой не без оснований считали себя хэйанские вельможи и духовенство. *Ута* (*танка*) служили средством эстетического самовыражения, призванным облагораживать общение между людьми, будь то государь или подданный, сослуживцы в правительственном ведомстве, близкие друзья или пылкие влюбленные. Поэзия не только вошла в повседневный быт как важнейшее средство духовного воспитания, но и в значительной степени стала уникальным способом эмоционального контакта «от сердца к сердцу».

Хэйанские вельможи, как женщины, так и мужчины, проводили жизнь в атмосфере гедонистического эстетизма. Занятия всеми видами искусств, созерцание красот природы и любовные утехы в самом романтическом обрамлении определяли для них смысл существования, причем все три этих компонента существовали в неразрывном единстве и каждый воспринимался лишь в отраженном свете двух остальных. В целом же эта эстетическая экзистенция на протяжении веков питалась образами высокой поэзии, всем накопленным потенциалом классических сборников и антологий. Именно шедевры изящной словесности, изобразительного, сценического и садово-паркового искусства становились для хэйанской элиты «учебниками жизни» —

универсальным руководством, в котором можно было найти ответы на все животрепещущие вопросы не хуже, чем в трактатах китайских мудрецов.

Буддистское по духу миросозерцание, сдобренное мистическим пантеизмом Синто, побуждало воспринимать каждый день и миг, прожитые на земле, как мгновения вечности. Понятие *моно-но аварэ* (грустное очарование всего сущего), легшее в основу поэтики *вака*, берет начало в печальном осознании скоротечности жизни, эфемерности весенних цветов и осенних листьев, летнего разнотравья и зимнего снегопада. Включенность человека в извечный круговорот природы, явленный в смене времен года, и грустная неизбежность конца неизменно и органично придают поэзии *танка* элегическую тональность. Будь то любовная лирика или лирика природы — а эти два направления и составляют магистральную линию развития поэзии *вака* на протяжении многих столетий, — в стихотворении всегда звучит минорная нота как напоминание об истинной сущности проходящего мира.

Средневековый поэт *вака* ни на минуту не может представить себя и свое творчество вне знакомых с детства гор и вод, цветения вишен и птичьих песен. Его образному мышлению чужда метафизическая абстракция. Поэзия *вака* всегда конкретна, привязана к земным реалиям, но вместе с тем она и дискретна, лишена всяких примет исторической эпохи, о которой напоминают порой лишь названия-интродукции с обозначением темы. *Танка* живет своей особой жизнью, обращенная ко всем и ни к кому, — заключенное в изящной формуле впечатление неповторимого мига земного бытия. Даже в поэтическом любовном диалоге общее превалирует над частным, и собственные переживания, запечатленные в классических образах природы, осмысливаются в контексте многовековой поэтической традиции.



## Зарождение традиции

Древнейшие письменные образцы поэзии *танка* (что переводится как «короткая песня»), нередко именуемой также *ута* («песня») или *вака* («японская песня»), как почтительно обозначают этот жанр в истории литературы), восходят к своду легенд и преданий начала VIII века «Записи деяний древности» («Кодзики»). Без сомнения, в фольклорной традиции песни и стихи, родственные *танка*, существовали намного раньше, по крайней мере за несколько веков до эпохи Нара (710–794), ознаменованной расцветом культуры и становлением японской письменности. Подтверждением тому служат стихотворения, вошедшие в «Собрание myriad листьев» («Манъёсю»), первую дошедшую до нас книгу японской поэзии. Антология, увидевшая свет в 759 году, представляет собой редчайшее явление в мировой литературе. Еще не имея разработанного письменного языка, пользуясь заимствованной из Китая иероглификой для фонетической записи слов, на заре развития национальной культурной традиции японцы сумели создать уникальный свод народной и профессиональной поэзии, объединивший все известные к тому времени жанры и формы стиха за без малого четыре минувших столетия.

Песни безвестных крестьян из отдаленных провинций, рыбаков и пограничных стражей, народные легенды и предания соседствуют в книге с утонченными любовными посланиями императоров и принцесс, с цветистыми одами придворных стихотворцев и великолепными пейзажными зарисовками. Более четырех с половиной тысяч произведений, вошедших в «Манъёсю», создали панораму поэзии древней Японии во всем ее богатстве и тематическом разнообразии.

Хотя по количеству в антологии, безусловно, преобладает «короткая песня» — *танка* с силлабическим

рисунком 5–7–5–7–7 слогов, ее успешно дополняют сотни сочинений в жанре «длинной песни» — *тёка* и десятки лирических «шестистиший с повтором» — *сэдока*, выдержанных в той же метрической системе. Особенности фонетического строя японского языка препятствовали использованию рифмы в стихе и вели к закреплению единого метра для всех древних поэтических жанров. Силлабическая просодия, основанная на чередовании интонационных групп по пять и семь слогов, оставалась практически неизменной вплоть до начала XX века.

Хотя «длинные песни» — *тёка* представляют богатую палитру жанров — от элегии до оды, развернутые поэтические формы оказались сравнительно недолговечны и впоследствии, уже к середине эпохи Хэйан, то есть в XI веке, почти полностью ушли из литературного обихода. Доминирующим жанром стиха осталась «короткая песня» — *танка*, а в основу национальной поэтики был положен принцип суггестивности — недосказанности и иносказательного намека, что предполагало скупость и филигранную отточенность изобразительных средств. Связь поэтического сознания народа с окружающим миром природы была закреплена в прозрачных лирических образах, которые и поныне не оставляют читателя равнодушным.

Поэзия фольклорного слоя в «Манъёсю» была представлена в первозданной чистоте: большинство стихов авторов из народа относятся к тем временам, когда буддизм и конфуцианство еще не успели пустить корни на Японских островах, и потому отражают чисто японские островные верования. Мистическая синтоистская «душа слова» (*котадама*) наполняет эти бесхитростные сочинения живым чувством, сообщает им силу подкупающей искренности. Впрочем, то же можно сказать и о сочинениях большинства профессиональных поэтов эпохи Нара.

Творчество Какиномото Хитомаро, Ямабэ Акахито, Отомо Табито, Отомо Якамоти, Яманоэ Окура и других бардов «Манъёсю» настолько глубоко по содержанию и совершенно по форме, что позволяет сделать вывод о наличии развитой традиции японского стиха задолго до появления антологии. Реальным подтверждением тому служат включенные в антологию немногочисленные сочинения авторов VI–VII веков. Известно, что еще до появления «Манъёсю», несмотря на трудности с системой письма, существовали сборники народных песен различных провинций, а также авторские собрания стихотворений Хитомаро, Якамоти и других известных поэтов. Эти сборники и послужили основным материалом для колоссальной антологии. В нее было, в частности, включено восемь из двадцати книг собрания Отомо Якамоти, который считается главным составителем «Манъёсю».

В *танка* и *тёка* уже присутствует основной спектр художественных приемов, впоследствии составлявших фундамент поэтики *вака* на протяжении тринадцати столетий. Это в первую очередь «постоянные эпитеты» — *макуракотоба*, смысловые параллелизмы в виде зачинов — *дзё* или «изголовий песни» — *утамакура*, омонимические метафоры — *какэкотоба*.

Произведения всех основных авторов «Манъёсю» имеют неповторимую, ярко выраженную индивидуальную окраску. Так, крупнейший поэт «Манъёсю» Какиномото Хитомаро прославился не только как непревзойденный мастер любовных *танка* и патетических элегий (*банка*), но и как виртуозный одописец. Ода (*фу*), впоследствии выпавшая из арсенала японского стиха, являлась тем «недостающим звеном», которое связывало традицию чистой лирики с гражданской поэзией, с историческими реалиями своего времени.

Великолепные образцы пейзажной лирики как в жанре *танка*, так и в жанре *тёка* оставил Ямабэ Ака-

хито, чье имя в истории стоит в одном ряду с Хитома-ро. Знарок китайской классики Яманоэ Окура ввел в японскую поэзию принципы конфуцианской этики и буддийские мотивы непостоянства всего сущего. В его «Диалоге бедняков», навеянном знакомством с творчеством цзиньского поэта Дун Си, отчетливо прозвучала социальная тема, которая в дальнейшем никогда уже более не проникала в поэзию *вака*.

Отото Табито под влиянием поэзии Ли Бо создал замечательный цикл стихотворений, воспевающих винопитие. Эта эпикурейская лирика, столь органично вписавшаяся в корпус «Манъёсю», не имела аналогов в традиции *вака* вплоть до эпохи позднего Средневековья.

Отото Якамоти развивал традицию любовной лирики *танка* и в то же время широко использовал образы китайской литературы, мифологии и фольклора, намечая тем самым магистральную линию развития японского стиха как переосмысленного отражения единого для всего дальневосточного ареала культурного наследия.

Именно «Манъёсю» стала корнем японской поэтической традиции, которая самими японскими литераторами воспринималась как древо, прорастающее сквозь столетия. К изучению и комментированию «Манъёсю» обращались поэты и филологи в эпоху Хэйан и в эпоху Камакура. Немало шедевров из «Манъёсю» было включено и в крупнейшие антологии развитого Средневековья, служившие эталоном классической поэтики. К древнейшему собранию «японской песни» обращались ученые-филологи и поэты во все времена вплоть до начала XXI века.

\*

Эпоха Хэйан по праву считается золотым веком японской культуры, и в частности поэзии. Императорский двор в столице Хэйан (ныне Киото) на три столе-

тия становится не только административным центром, но и средоточием искусств, а также законодателем поэтической моды и спонсором литературных шедевров. Начиная с X века императоры заказывают крупнейшим мастерам стиха составление эпохальных антологий (*тёкусэнсю*) и сами принимают в них участие как авторы. Поэзия становится не просто одним из видов литературы, но важнейшим способом времяпрепровождения и языком общения образованной элиты, состоящей из придворной аристократии и духовенства.

При хэйанском дворе широчайшее распространение получают поэтические турниры (*ута-авасэ*), которые проводятся регулярно и порой растягиваются на десятки и сотни раундов. Залогом победы становятся знание традиции и владение всем арсеналом канонической поэтики.

Победители турниров пользовались огромной популярностью среди посвященных, а стихи их включались в классические антологии, принося своим авторам бессмертие. Со временем были выработаны весьма жесткие правила проведения турниров и закреплены критерии оценки, которые обосновывались арбитрами в глубоко фундированных трактатах по поэтике *вака*. По итогам турниров лучшие стихи получали широкое признание и включались в престижные антологии.

Однако бóльшая часть шедевров *вака* была сложена не на заказ, а по зову сердца. Широкое распространение получила практика сочинения тематических циклов (подборок) в пятьдесят или сто пятистиший. У большинства поэтов имелись индивидуальные сборники.

Любой роман между вельможей и дамой двора неизбежно принимал форму поэтического диалога и сводился к обмену посланиями как на стадии ухаживания, так и на всех последующих стадиях. Неудивитель-

но, что хэйанская проза фактически берет начало из жанра *ута-моногатари* — рассказа об обстоятельствах сочинения известных стихов, а лирические дневники эпохи Хэйан включают целые главы с описанием подобных романов, изобилующие стихами.

Хотя классическая поэзия в Японии ассоциируется в первую очередь с *танка*, поэтическое творчество в эпоху как раннего, так и позднего Средневековья отнюдь не исчерпывалось малыми формами, которые испокон веков считаются родовым отличием японской литературы. «Длинные песни» — *тёка*, пользовавшиеся популярностью в эпоху Нара, отчасти сохранили свои позиции и в ранний период Хэйан, свидетельствуя о развитии в японском стихе масштабного лиро-эпического жанра. Впоследствии стихи больших форм в куртуазной поэзии на японском действительно почти исчезли, но им нашлось место в других пластах литературы — например, в героическом самурайском эпосе *гунки*, в народных песнях и балладах, в поэтических драмах.

### Наследие китайской словесности

При всем том главным противовесом бурно развивающейся поэзии *вака* малых форм всегда служила поэзия на китайском, нередко принадлежавшая тем же самым авторам *вака*, но существовавшая как бы в «другом измерении». Начиная с VII века и вплоть до конца XIX века японская поэтическая традиция в жанре *вака*, а впоследствии также *рэнга* и *хайку* всегда соседствовала, а порой и пересекалась с поэзией на китайском — *канси*. Освоение философского и литературного наследия Китая являлось основой основ японской системы образования — будь то при императорском дворе, в аристократических семьях или в буддийских

монастырях и храмах. Разумеется, сочинения китайских поэтов читались только в оригинале, хотя некоторые классические китайские романы успешно переводились на японский.

В эпоху Нара и далее в эпоху Хэйан степень истинной учености определялась познаниями в «китайских науках» *кангаку*. *Канси* давали простор для самовыражения в жанрах философской и гражданской лирики, немислимый в рамках *танка*, и таким образом восполняли «недостающее звено» в богатейшей истории японской литературы. Собственно японская поэзия создавалась согласно своим, вполне оригинальным нормам и регламентациям, но всегда с оглядкой на китайскую классику, поскольку вся книжная культура уходила корнями в китайскую почву. Отсюда, например, и появление предисловий на китайском к чисто японским антологиям *вака*, а также апелляции к правилам и нормативам старинных китайских поэтов, уже не имеющих прямого отношения к японскому стиху, и, разумеется, бесчисленные аллюзии на китайскую классику. Представители японской творческой интеллигенции, при всем своем неподдельном патриотизме, всегда ощущали себя наследниками и в некотором роде правопреемниками великой континентальной культуры.

Книги стихов на китайском языке (как китайского, так и японского происхождения) в эпоху раннего Средневековья пользовались не меньшей популярностью, чем собрания *вака*, а большая антология *канси* «Поэтические воспоминания и раздумья» («Кайфусо», 751) на восемь лет опередила выход величайшего памятника японской национальной литературы «Собрание мириад листьев» («Манъёсю»), причем многие авторы «Кайфусо» вскоре опубликовали свои *танка* и *тёка* в «Манъёсю». В дальнейшем поэзия *канси* всегда

сопутствовала *вака* и пользовалась неизменным успехом наряду с оригинальными сочинениями китайских поэтов. Поскольку в классической традиции *вака* тысячу лет не было поэтов, отрицавших важность китайской культуры, можно сказать, что *танка*, как и *рэнга*, не могли бы стать магистральным направлением японского стиха, если бы не постоянная «подпитка» китайской классики. Двуетная японо-китайская сущность литературной традиции в Японии была очевидна настолько, что в конце концов даже вызвала болезненную реакцию протеста со стороны японских почвенников в XVIII веке, в пору расцвета «Национальной школы» (*кокугаку*).

\*

Литературный талант и владение всем арсеналом «китайской учености» должны были открыть придворному двери в императорские покои и дать доступ к чинам и почестям. Но те же отличия могли служить причиной зависти, губительной для поэта, — как свидетельствует драматическая биография поэта Сугавара Митидзанэ (845–903), ныне почитаемого в синтоистском пантеоне в качестве бога-покровителя культуры и образования. Блестящий ученый и литератор, знаток китайской классики, Сугавара Митидзанэ занимал высокие должности при дворе императора Дайго, но попал в опалу и был отправлен наместником в дальний край, в Дадзайфу на острове Кюсю, где вскоре заболел и умер. Трагическая судьба Митидзанэ дала пищу для легенды, которая нашла воплощение в балладах, повестях и театральных инсценировках. Его философская, гражданская и пейзажная лирика *канси*, как и перекликающиеся с ней менее многочисленные, но совершенные по форме *вака*, обнаруживает исключительный поэтический дар, который многие критики сравнивают с талантом великого китайского поэта Бо Цзюйи.



## «Кокинвакасю» и создание поэтического канона

И все же начиная с IX века пристрастия большинства поэтов и читателей определенно склоняются к поэзии *вака*, которая продолжает развиваться и совершенствоваться. Мастера нового поколения, учитывая опыт классиков «Манъёсю», стремятся к новым идеалам — утонченности чувств, изяществу слова и техническому совершенству.

Грандиозной вехой на пути развития японской поэзии стал выход антологии «Собрание старых и новых песен Японии» («Кокинвакасю», или сокращенно «Кокинсю», X век), которая вместе с «Манъёсю» возглавляет список поэтических шедевров классической японской литературы. В 905 году император Дайго повелел четверым знатокам и ценителям японской песни *вака* — Ки-но Цураюки, Ки-но Томонори, Осикоти-но Мицунэ и Мибу-но Тадаминэ — составить сборник японской лирики, включив в него лучшие произведения поэтов древности и современности. Спустя несколько лет книга была готова. Тем самым было положено начало традиции выпуска императорских антологий, которые призваны были сохранить для потомства творения великих мастеров стиха.

Имена таких поэтов «Кокинвакасю», как Ариварано Нарихира, Оно-но Комати, Исэ, Хэндзэ или Сосэй, стали олицетворением высочайших достижений лирики золотого века японской культуры, а знаменитое «Предисловие» Ки-но Цураюки к «Кокинсю» стало первой серьезной письменной поэтикой, руководством по стихосложению и в то же время критическим очерком, дающим оценку мастерам былых времен. Изучение традиций «Кокинсю» и канона куртуазной лирики, продолжавшееся до XX века, определило магистральное направление в *танка* с раннего Средневековья до

Нового времени — направление, культивировавшее утонченность экспрессивных средств стиха и неуклонное следование канону.

\*

Поскольку сочинение стихов считалось необходимым навыком для всех без исключения членов аристократических семей обоего пола и для духовенства, количество авторов, принимавших участие в турнирах и включенных в императорские антологии, исчислялось сотнями. Тем не менее в течение веков, по мере того как выкристаллизовывалась поэтическая традиция, определился основной список великих имен, куда в первую очередь вошли поэты, причисленные к сонму так называемых «Шести бессмертных» (по выбору Ки-но Цураюки) и «Тридцати шести бессмертных» (по выбору Фудзивара Кинто), а также хрестоматийные «гении» из знаменитого сборника «Сто стихотворений ста поэтов» («Хякунин иссю»), составленного Фудзивара Тэйка. Справедливости ради надо сказать, что далеко не все авторы в этих «священных списках» равноценны по масштабу дарования и степени популярности. Однако многие действительно достойны звания *касэн* («вещего кудесника поэзии»), которым наградили их потомки.

Жизнеописания таких хэйанских поэтов, как Ононо Комати или Аривара Нарихира, в течение многих веков давали пищу для преданий, повестей, драм, исторических романов, а впоследствии — телесериалов. Жестокосердная красавица Комати, создавшая направление патетической любовной лирики в *вака*, согласно историческому преданию, окончила свои дни уродливой старухой, пресмыкаясь в нищете и убожестве. Неотразимый ловелас Нарихира, разбивший сердца многих дам, стал законодателем мод в любовной игре и развитии «поэтического флирта». Ореолом славы

окружены имена Исэ и Идзуми Сикибу, Сайгё и Фудзивара Тэйка, Дзякурэна и Сотэцу, Соги и Иккю. Главное же отличие японских бардов от европейских в том, что они не принадлежат исключительно своей эпохе и, таким образом, не устаревают. Благодаря исключительной консервативности поэтики *вака* стилистика стихов не слишком существенно менялась со временем и сохраняла свои лучшие качества вплоть до середины прошлого века, что обеспечило классикам практически вечную жизнь.

### Поэтика *вака*: особенности восприятия

Классическая поэзия в оригинале или в хорошем переводе должна говорить сама за себя, но все же, для того чтобы оценить ее истинные достоинства, нужно иметь некоторое представление о каноне, в рамках которого эта традиция развивалась и крепла.

На взгляд европейского читателя, особенно знакомящегося с японскими стихами в филологическом, подстрочном или квазипоэтическом переводе, все *танка*, независимо от эпохи их создания, порой кажутся похожими друг на друга. Действительно, образная канва и художественные приемы в большинстве классических и даже постклассических пятистиший имеют много общего. Тропы вообще фактически почти не изменились за двенадцать или по крайней мере за последние десять веков.

Тем не менее, несмотря на видимую монотонность универсальной силлабической просодии (5–7–5–7–7 слогов), авторы успешно вносили разнообразие в ритмику стихов за счет смещения смысловых акцентов и тональных ударений, за счет неожиданных интонационных ходов и инверсии, а также за счет богатой инструментовки стиха. При более внимательном прочтении мы обнаружим в *танка* и различия, связанные

с принадлежностью к определенному направлению или стилю, а также обусловленные исторической соотнесенностью с одной из двух линий развития *вака* — с еще не скованной каноническими ограничениями поэтикой «Манъёсю» эпохи Нара или же с поэтикой куртуазных антологий Хэйана и нескольких последующих столетий.

Для древнейшего слоя поэзии характерны определенность и прямолинейность посылки, однозначность образа, так называемый мужественный дух (*масурао-бури*), то есть благородная прямота без «экивоков» и при этом некоторая тяжеловесность риторических украшений.

масурао то	Думал я о себе,
омоэру варэ мо	что отважен и крепок душою,
сикитаэ-но	но в разлуке, увы,
коромо-но содэ ва	рукава одежд белотканых
тооритэ нурэну	от рыданий насквозь промокли...

(Какиномото Хитомаро)

Впрочем, такого рода *танка* встречаются порой и в антологиях более позднего времени. Интонационно пятистишие обычно распадается на три части — с цезурами после второй и четвертой строк, — в отличие от более поздних стихов, которые имеют двухчастную структуру:

Суруга нару	Да, случаются дни,
Таго-но ура нами	когда в бухте Таго, в Суруга,
татану хи ва	утихает волна, —
арэдомо кими о	но такого дня не бывает,
коину хи ва наси	чтоб утихла страсть в моем сердце.

(«Кокинвакасю», неизвестный автор)

Наиболее типичные для таких *танка* художественные приемы — это *макуракотоба*, *дзё* и *утамакура*. Все три выполняют функции развернутого определе-

ния. Все три встречаются со времен «Манъёсю», пользуясь большей или меньшей популярностью, в зависимости от эпохи и от авторской индивидуальности поэтов.

*Макуракотоба* — род устойчивого эпитета к определенным словам и понятиям. Например, *хисаката-но* («предвечный») может служить эпитетом к «небу» (*ама*), а также к ряду предметов, ассоциирующихся с небом и космосом: луна, облака, звезды и т. п. *Нубатама-но* («черная, как ягоды тута») — эпитет к «ночи», *асибики-но* («с широким подножьем») — эпитет к «горам» и т. п. Иногда *макуракотоба*, через посредство сложных и не всегда понятных ассоциаций, соотносятся с понятиями, казалось бы, очень далекими. Например, *адзуса юми* («лук из древа катальпы») может служить определением к «весне». Видимо, свежесть молодой зелени и порыв пробуждающейся природы как-то связываются в воображении поэта *танка* с натянутым луком.

Чаще всего *макуракотоба* выполняют чисто декоративную, орнаментальную функцию и почти не соотносятся со смыслом стихотворения, хотя их присутствие сообщает образу колорит старины и благородную величавость. В известном смысле они также придают *танка*, вне зависимости от ее содержания, вид сакральной формулы, некоей мантры, несущей в себе отзвук древнейшей традиции. Не случайно многие поэты конца XIX — первой половины XX века, пытавшиеся поставить *вака* на службу идеологической машине империи, слагали воинственные *танка* в архаичном стиле, обильно уснащенные *макуракотоба* и другими старинными тропами.

«Введение» — *дзё* представляет собой вводный смысловой параллелизм, играющий роль «образного посыла». Иногда семантика *дзё* непосредственно при-

вязана к смысловой доминанте стиха, иногда весьма от нее далека.

вага сэко га	Мне отраду принес
коромо-но сусо о	свежий ветер осенний с залива,
нукикаэси	что впервые дохнул, —
урамэдзурасики и	взлетает, вихрем подхвачен,
аки-но хацукакдзэ	шлейф от платья милого друга...

(«Кокинвакасю», неизвестный автор)

В данном случае первые четыре строки оригинала и являются *дзё*, предворяющим слова о первом порыве осеннего ветра, несущего отрадную прохладу.

«Изголовье песни» — *утамакура* — также своего рода введение, определяющее обычно место действия стихотворения или просто отсылающее к какому-то топониму из условной «поэтической географии» страны, например: Суруга нару Таго-но ура — «бухта Таго, что в краю Суруга». *Утамакура* может использоваться обособленно, а может входить составной частью во «введение» — *дзё*. Нередко и *дзё*, и *утамакура* дополнительно привязываются к смысловому стержню стихотворения при помощи эвфонии — параллельных созвучий.

Архаический эффект приносят в *танка* и старинные «почтительные» гонорифические префиксы, как, например, *ми* в сочетании *ми-Ёсино* — «славные (горы Ёсино)», и усилительные частицы, как, например, *ура* в слове *урамэдзурасики* («весьма неожиданно и отрадно»).

Для более позднего пласта *вака* периода императорских антологий начиная с X века характерны более изощренные тропы, которые зачастую наслаиваются друг на друга, образуя некую «ребусную семантику», где в каждом слове или строке закодированы дополнительные образы. В принципе, почти все эти приемы были изобретены еще в эпоху «Манъёсю», но в поэзии