

журнал сэнрю и кёка



Выпуск № 13

Апрель 2016 года

Редакторы:

Владислав Васильев
Валерия Симонова-Чекон
Наталия Леви

Художник:

Татьяна Косач

Редакционная почта:

info@ershik.com

Содержание

Свежачок.....	3
Выбор Редакции	3
Сэнрю и Кёка	4
Бураши.....	14
Приём тары	38



ВЫБОР РЕДАКЦИИ



**дети
спрашивают о здоровье
прежде чем попросить**

Гранкин Николай (Россия)

...Дети хорошие психологи, особенно если им что-то надо. Даже когда они вырастают и заводят своих детей, особенно тогда. Но с какого-то момента появляется в них эта особая чуткость, смешанная с прагматичностью, что родители не вечны, и что их стоило бы поберечь, ибо других уже не будет. А так самозабвенно (как правило) помогать в различных жизненных ситуациях могут только они. Кто-то, вырастая, смущается часто тревожить родителей просьбами, кто-то привычно «юзает», впадая в другую крайность, и не все из них понимают, что самим родителям вот так быть нужным своим детям — это то, что порой дает силы вообще открывать глаза утром. Не всем и не всегда. Но по большей части мы только делаем вид, улыбаясь про себя, что не замечаем забавных уловок своих выросших детей, с помощью которых те договариваются со своей совестью или с нами. И с радостью ждем следующей возможности быть им потревоженными и озадаченными новыми просьбами.

*Наталья Леви,
Дежурный Ёршик*

СЭНРЮ И КЁКА

фильм детства
кое-что так и останется
чёрно-белым
Полина Печерская (Россия)



торговка зеленью
нет-нет и вздохнёт
по «тем временам»
Филмор Плэйс (Беларусь)

из года в год
всё больше свечей на торте
всё слабее дыхание
Марко Пилотто (Италия)

пустой кабинет —
занимается делами
одна шляпа
Винченцо Адамо (Италия)

рассвет
стадо меняет
пастуха
Диана Петкова (Болгария)

год выборов
теряю уверенность
в процессе
Майкл Генри Ли (США)



пиратская луна
его разбитый
ховерборд
Ян Бенсон (США)

кубик Рубика —
под единственной собранной гранью
заявление на развод
Шлока Шанкар (Индия)

стих ветер
пара её ресниц прильнули
к его пальто
Али Знаиди (Тунис)

моя тень
ни седой бороды
ни морщин
Владимир Аграновский (Россия)



детский сад
у каждого свои буквы
в письмах к Деду Морозу
Николай Гранкин (Россия)

«Он смешной» —
Серьёзная причина
Для замужества.
Елена Анохина (Россия)

убираем
битую посуду
конец ссоры
Арчана Капур Нагпал (Индия)

тянет лишь
на бельгийский шоколад —
первая беременность
Арчана Капур Нагпал (Индия)

старик со старухой
в сумке бутылка воды
и скромный букетик
Николай Гранкин (Россия)

Двое мальчишек
Выгуливают собаку,
Одну на двоих.

Галкин Александр (Россия)



первый снег
спозаранку
выбивают ковры

Александр Шитковский (Украина)

Блондинка... брюнетка...
Не знаю, которой
Уступить место.

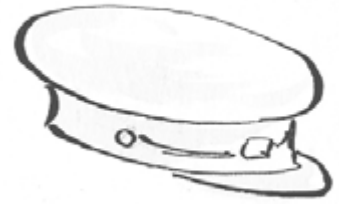
Галкин Александр (Россия)

серебряная свадьба —
каждый обнимает
свою кошку

Радка Миндова (Болгария)

вступаю
в возраст для связи
в социальной сети

Алексей Фан (Россия)



никто не ругает
за сиденье от унитаза
уже так долго...

Маурицио Петруччоли (Италия)

телефон в подарок
становятся всё короче
разговоры с детьми

Николай Гранкин (Россия)

невпопад
озвучивает капельницу
дождь за окном

Владимир Аграновский (Россия)

единственный сын —
мне и завещала мама
свои серёжки

Винченцо Адамо (Италия)

смешанный брак
собака выполняет команды
на трёх языках

Надежда Станилова (Болгария)



в тренажёрном зале
в поте лица работаю
над отношениями
Майкл Дилан Уэлч (США)

бывшие супруги —
их имена снова вместе
среди лайков
Анна Ладина (Россия)

Китайский новый год —
продавец талисманов даёт
на прошлогодние скидку
Зорница Харизанова (Болгария)

золотой юбилей —
подтягиваем животы
на всех фото
Арчана Капур Нагпал (Индия)

дети
спрашивают о здоровье
прежде чем попросить
Николай Гранкин (Россия)



сорняком в грядку
врастаю
в соцсеть

Светлана Теслинова (Россия)

День всех влюблённых —
холостяк впрягается
в новый стартап

Хана Нестьева (Израиль)

заглядывает
мне прямо в душу
окулист-блондинка

Фредди Бен-Арройо (Израиль)

свадебное фото
ищем
крайнего

Сергей Шпиченко (Украина)

поздние хризантемы —
есть о чем поговорить
с соседкой

Анна Ладина (Россия)



в ожидании Деда Мороза
девочка вырезает снежинку
из магазинного чека

Николай Гранкин (Россия)

праздничный ужин
и это тоже
пройдёт

Майкл Генри Ли (США)

день выборов
в деревушке меняют
зерно на сахар

Милена Велева (Болгария)

Издание третье,
Дополненное.
Список Шиндлера.

Александра Перфилова (Украина)

экстренные новости —
в бабушкином вязанье
больше дырок

Пепа Оджакова (Болгария)



бесплатный обед
в школьной столовой
с заднего крыльца
наполняют кастрюли
собакам

Алексей Фан (Россия)

первый день толстяка
в спортзале
обливается потом тренер

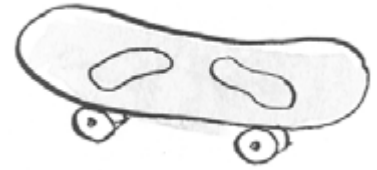
Рамеш Ананд (Индия)

с физикой
у меня никогда не ладилось...
зато с химией!

Полина Печерская (Россия)

столбы света...
видны издалека
ноги фламинго
Али Знаиди (Тунис)

happy hour
барменша смеётся
всем моим шуткам
Майкл Генри Ли (США)



смотрим «крик»
ребёнок сжимает сильнее
медвежонка

Рамеш Ананд (Индия)

срывают цветы
те, что красивей других
один за другим

Маурицио Петруччоли (Италия)

конец года
свои благие намеренья
уже и не вспомню

Майкл Дилан Уэлч (США)

В сквере: никуда
идущая дорога
на исходе дня.
Вечерний моцион
до первого фонаря

Людмила Соломатина (Россия)

Детская фотография
С удивлением
Смотрит на меня...

Владимир Бойко (Россия)

Исса и поэзия сэнрю: интервью с Крисом Дрейком

Крис Дрейк — известный американский специалист по японской литературе, уже долгое время проживающий в Японии. После окончания Гарвардского университета он около тридцати лет преподавал японскую и сравнительную литературу в университете Атоми (Япония), прежде чем выйти на пенсию. Крис занимался также переводами японской поэзии (в первую очередь — рэнга в стиле хайкай) и прозы на английский язык.

Он также пишет рэнку как на английском, так и на японском языках. Одна из областей его особого интереса — поэзия Кобаяси Иссы. Уже в течение нескольких лет Крис переводит и комментирует хайку (хокку) Иссы в закрытой группе Naikai Talk.

Крис любезно согласился ответить на вопросы Ёршика.

Ёк: Крис, для начала расскажите, пожалуйста, немного о себе. Какие периоды японской поэзии вызывают у Вас наибольший интерес, какие области являются предметом Ваших исследований?

КД: Я родом из американского штата Массачусетс, изучал и писал верлибры под началом Роберта Фитцжеральда и Элизабет Бишоп. После окончания школы меня очень сильно заинтересовала японская поэзия в переводах Кэннета Рэкскрота и творчество таких поэтов, как Джорж Оппэн и Гари Снайдер. Меня также очень привлекла поэзия соединённых строф после прочтения «Рэнги», написанной Октавио Пазом и тремя другими поэтами. В то время я не понимал разницу между рэнгой и хайкаем, но, к счастью, у меня были очень хорошие учителя, и вскоре я открыл для себя поэзию хайкай школы Данрин и узнал о поэте хайкай и писателе-прозаике XVII века Сайкаку. Я поехал в Японию изучать творчество Сайкаку, но обнаружил, что по какой-то неизвестной мне причине очень мало исследователей досконально изучали его поэзию хайкай, хотя его проза пользовалась должным вниманием. Лишь позднее я узнал, что причиной этому послужил тот факт, что Басё с очень большим неодобрением высказывался о «вульгарном» стиле хайкай Сайкаку, а мнение Басё почиталось практически как божественные заветы, даже в среде учёных. К тому же, так как Сайкаку и другие хайдзины школы Данрин широко использовали в своих стихотворениях разговорные выражения и юмор, читать и толковать их работы значительно сложнее, чем хайкай Басё или Бусона, стихотворения которых сопровождалось с конца XVII века многочисленными комментариями их последователей и почитателей. К счастью, мне довелось учиться у выда-

ющего исследователя творчества Сайкаку, ныне покойного Маэды Кингоро. Он не только любил «низовой» лексикон поэтов Данрин, но и сам имел отличное чувство юмора. При его содействии я остался в Японии и обосновался там на долгие годы. Я наконец-то закончил свою диссертацию по тысячестрофной *хякуин-рэнку*, написанной Сайкаку в память о своей жене, которая скончалась, когда ей было всего 25 лет. Я опубликовал и снабдил комментариями перевод первых ста строф, но до сих пор шлифую перевод и комментарии ко всей тысяче строф. Кроме того, я посвятил доглое время переводу средневековых шаманских песен *оморо*, хайкаю других поэтов школы Данрин (в частности, Соина), любовных циклов стихов поэта школы Данрин Тантана и поэта школы Эдо-за Сэнсю, а также переводу и комментариям к касэн-рэнку Басё и Бусона. Для антологии Колумбийского университета я также перевёл длинное стихотворение Бусона, написанной в свободном стиле и несколько работ периода Эдо. В настоящее время заканчиваю работу над переводом и комментариями к выдающемуся роману, написанному Сайкаку в стиле хайбун под названием «Жизнь серьёзного человека», глубокой работе, имеющей много уровней восприятия, главы которой переплетены как увеличенные строфы рэнку. В свободное время я понемногу перевожу Иссу, который был большим почитателем творчества Сайкаку.

Когда я закончу с переводами Сайкаку, я хотел бы заняться двумя вещами. Во-первых, так как мне нравится писать рэнку, я хотел бы разработать свод правил (*сикимоку*) для рэнку в стиле сэнрю на английском языке, а, возможно, и на японском. Большинство форм для рэнку, которыми пользуются англоязычные поэты в настоящее время, берут за основу различные японские форматы «высокой» рэнги и рэнку школы Басё. До нас дошли по крайней мере две рэнку в стиле сэнрю из периода Эдо, и в XX веке было написано ещё несколько. В настоящее время я пытаюсь отыскать тексты экспериментальных сэнрю-рэнку, написанных поэтом сэнрю Дзякуро и его соратниками по перу в ранние послевоенные годы, когда дух освобождения от фашизма был очень ощутим в работах поэтов того времени. Исследовав, как другие поэты модифицировали традиционные правила рэнку, я намериваюсь свести их в единую гибкую методику. Формат «высокой» рэнги и рэнку имеет целый ряд ограничений, и эти старинные ограничения, которым, на мой взгляд, следуют до сих пор только потому, что они старинные и почитаемые, значительно затрудняют написание стострофных хякуин-рэнку и даже касэн-рэнку по английски. Нам необходим свод правил, который бы позволял привнести в рэнку большую вариативность и динамику. Во-вторых, я хотел бы написать книгу о различных методах соединения строф в традиционной японской рэнку. В настоящее время большинство работ о соединении в рэнку, написанных на английском языке, берут за основу «высокую» рэнгу и рэнку в стиле Басё и Бусона, так что мне хотелось бы внести некий баланс «низкими» традициями школ Данрин и Эдо-за.

Ёк: При обсуждении различий между хайку и сэнрю, нередко затрагивают поэзию Кобаяси Иссы Прочитав множество Ваших прекрасных, пронизательных комментариев на его стихи в интернет-группе, посвящённой хайкаю, мы надеемся, Вы поможете нам лучше понять особенности его стиля, каким образом сэнрю и другие комические жанры на него повлияли и что отличает стихотворения Иссы от сэнрю.

КД: Прежде чем я приступлю к ответам на ваши вопросы, хотелось бы сказать несколько слов о самом термине «сэнрю». В своих ответах я буду использовать его как бы в кавычках, в смысле «так называемые сэнрю». На мой взгляд, это ошибочный термин, ставший причиной значительных неудобств и споров среди многих современных поэтов сэнрю, а также довольно большого количества японских поэтов хайку, пишущих в авангардных или нетрадиционных стилях. Так случилось потому, что «Сэнрю» — это хайкай-псевдоним (*хаймё*) судьи стихов в стиле дзаппай, Карая Хатиемона, который сделал свой стиль дзаппая чрезвычайно популярным, благодаря врожденному чувству вкуса и способностям к судейству конкурсов, а также из-за сборников замечательных стихов-дзаппай, опубликованных им в Эдо. В то время стихи, тщательно отобранные и опубликованные Караем, назывались «стихи [в стиле дзаппай], отобранные Сэнрю» или *кёку*, что означает «безумные стихи [в стиле дзаппай]». Очень маловероятно, что Сэнрю или его читатели считали эти пары стихов (*маэку* и *цукэку* — прим. редакции) отдельным жанром, скорее просто юмористическим хайкаем, так как дзаппай был разновидностью хайкая. Таким образом, когда начали публиковаться первые антологии отобранных им лучших стихов, главный редактор, Горёкэн Арубэси, дал им название *Хайфу Янагидару*, или «Ивовые бочки [для сакэ] в стиле хайкай». Предисловия Горёкэна также свидетельствуют о том, что он считает стихи, предварительно отобранные Сэнрю и которые он решил включить в антологии, некой формой хайкая, чем-то средним между хайкаем и дзаппаем. Второй том антологии *Хайфу Янагидару* даже содержит целый касэн, хайкай-но рэнгу из 36 строф, написанную в неформальном стиле дзаппай.

После свержения сёгуната в 1868г., когда процесс вестернизации быстрыми темпами охватил страну, в японский дискурс и мировоззрение также проникли многие новые литературные концепты. Появилось несколько выдающихся поэтов, которые не приняли пренебрежительного отношения Масаоки Сики к сэнрю, дзаппаю и рэнку как к незначительным, не истинно литературным формам. В то же время, они отказались и от консервативной иерархической организации поэтического сообщества, во главе которой стояли весьма посредственные последователи первого Сэнрю. Представители этой системы, поздние мастера школы Сэнрю, пытались сохранить без изменений стиль старых антологий, что шло в разрез с новыми веяниями и свободомыслием японских поэтов конца XIX — начала XX веков. В результате поэты реформистского толка, желавшие преобразовать созданный Караем Сэнрю стиль в форму, способную соответствовать реалиям современности и новым вкусам, решили, что старые термины «стихи, выбранные Сэнрю»

и «безумные стихи» более не приемлемы. Для поэтов того времени эти старые термины ассоциировались с поверхностными, скучными стихами, которые до сих пор выдавали старомодные мастера школы Сэнрю. А поскольку Сики отверг рэнку и дзаппай, в том числе и стихи с конкурсов Карая Сэнрю, которым он отказал в статусе «хайку», поэты начала XX века, которые почитали Карая и Горёкэна, были вынуждены найти новое имя для этой формы, изгнанной из царства «настоящей» литературы. Консенсус, к которому в конце концов пришли, удовлетворил немногих. В соответствии с политическим компромиссом, стихи в этом стиле были названы «сэнрю» в честь самого Карая Сэнрю. Тем не менее, называть жанр именем редактора — странно и неточно, к тому же, создаётся впечатление, что он является отдельным, самостоятельным жанром, не имеющим связи с хайку, поэтому в XX веке неоднократно предпринимались попытки найти для сэнрю новое имя. Однако, из-за некой инертности поэтического мира никаких изменений термина на данный момент не произошло. Среди множества вариантов мой любимый — *рюку*, предложенный современным поэтом-экспериментатором сэнрю Ямамурой Ю. В ближайшие десятилетия вполне может возникнуть и другое название, а может быть, сэнрю и современные хайку вообще сольются воедино. На данный момент с определённой ясностью лишь то, что термин «сэнрю» имеет свою проблематику.

Ёк: Когда Карай Сэнрю умер в 1790г., Исса было 27 лет. Как Вы думаете, могли ли они встречаться?

КД: Я, к сожалению, не знаю, встречались ли Исса с Караем, но думаю, что, скорее всего, нет. Сэнрю был мастером дзаппая, и даже, если быть более точным, — судьёй стихотворных конкурсов, как, впрочем, и многие другие мастера дзаппая того времени. Он не оставил после себя ни одного стихотворения в стиле хайкай, дзаппай или сэнрю, как мы их понимаем сегодня (кроме предсмертного, авторство которого официально приписывают Караю — *прим. редакции*), хотя он вполне мог и добавить несколько своих собственных стихов, ведь на специальных афишах (*каварабан*), на которых печатались стихи-победители конкурсов, проводимых Сэнрю, имена авторов всё-равно не указывались. Для того, чтобы встретиться с ним, Исса должен был быть членом дзаппай-группы, которую собрал вокруг себя Карай. А если бы он был членом такой группы, об этом наверняка сохранились бы какие-нибудь записи. К тому же, в этом случае Исса вряд ли смог бы стать учеником поэтов хайкай в школе Кацусика, в которой обучался в молодости. Но он вполне мог выслать несколько цукеку для публикуемых Караем маэку в рамках организуемых им конкурсов дзаппай. Стихи, посылаемые на эти конкурсы, передавались вместе с довольно высокой платой за участие различными способами, чаще всего — через чайные дома в Эдо, так что Исса мог это сделать и анонимно, даже если те, кто принимал в чайных домах стихи, могли знать, кто он такой. Главной проблемой Исссы было бы то, что школа Кацусика, организованная одним из последователей Басё, была довольно консервативной — её идеалом были спокойные, элегантные стихи о природе и на другие традиционные темы. Иссе могли

бы и выгнать из школы, узнав, что он пишет сэнрю. Главой школы был человек из самурайского рода, да и остальные наставники, как по социальному статусу, так и по эстетическим принципам были ярыми противниками того, что делал Сэнрю и другие мастера дзаппай.

Ёк: Многие исследователи японской поэзии, включая Дональда Кина, отмечают, что хайку Иссы очень юмористические и «человеческие», он часто использует разговорную речь, местные диалекты, часто цитирует пословицы и поговорки, пишет пародии и стихи, в которых содержится социальная критика, что является скорее характеристиками сэнрю, чем хайку. Как Вы думаете, интересовался ли Исса сэнрю вообще? Знаете ли Вы, как он сам рассматривал свою поэзию и кто оказал наибольшее влияние на его творчество?

КД: Для того, чтобы ответить на этот вопрос, я сначала хотел бы ещё кое-что прояснить. В первую очередь, вы перечисляете следующие характеристики хайка Иссы: «Хайку Иссы очень юмористические и «человеческие», он часто использует разговорную речь, местные диалекты, часто цитирует пословицы и поговорки, пишет пародии и стихи, в которых содержится социальная критика, что является скорее характеристикой сэнрю, чем хайку». Это яркий пример типичного взгляда на поэзию Иссы с точки зрения учения школы Басё в контексте хайка периода Эдо, но подобный подход совершенно упускает из виду исследование истории хайка, появившиеся в последние десятилетия. Многие работы, авторами которых были японские исследователи, ясно дают понять, что упомянутые характеристики вовсе не являются уникальными для Иссы. Их можно встретить в школе хайка Данрин в 70-х годах XVII века и позже, особенно в Осаке, в стихах поэтов Эдо-за, популярных мастеров хайка из центральных кварталов Эдо, которые разработали особый городской стиль, отличный от более «деревенского», «природного» стиля Басё, а также у многих поэтов XVIII века, которые писали как хайкой, так и дзаппай.

Вплоть до 50-х годов XX века, многие исследователи и критики — под влиянием обожествления Басё в поздний период Эдо, а также литературных вкусов Сики и его последователей — обычно считали Басё и Бусона, с их высокопарным, подчеркнуто высоколитературным стилем, двумя главными столпами традиции хайка. В то же время они считали Иссу, школу Данрин, школу Эдо-за и дзаппай представителями второсортной литературы и даже профанацией некой «истинной» традиции хайка, которой положил начало Басё. В последнее время, однако, Исса получил признание как серьёзный (по-настоящему юмористический...) поэт, и эти общепринятые, но игнорируемые ранее традиции юмористического и разговорного хайка также были переосмыслены и признаны ценными и интересными. Из недавних научных исследований следует, что Исса был представителем более старой юмористической, приземлённой, разговорной, сатирической и, в основном, простонародной традиции хайка, истоки которой уходят к средневековому хайкаю прогрессивных на тот момент поэтов рэнга. Если Исса и имеет какое-то

отношение к сэнрю, то через своё тяготение к этой живучей разговорной, юмористической, экспериментальной традиции хайкая. В конце концов, как я упомянул ранее, то, что сейчас мы называем сэнрю, во времена Иссы скорее считалось формой дзаппая или разновидностью хайкая, нежели отдельным жанром. Даже один из самых талантливых последователей Басё, Кикаку, позволял своим ученикам участвовать в конкурсах маэку-дзукэ, стихов, состоящих в основном из двух строф, для тренировки навыков соединения строф в рэнку. И он и другие мастера Эдо-за начали даже печатать отдельно свои лучшие строфы в конце публикуемых ими собраний рэнку. Они также ранжировали лучшие строфы, давая каждой из них оценку, и иногда сопровождали их комментарием, поясняющим достоинства тех или иных строф. Позднее, в начале XVIII века, один из бывших учеников Кикаку, талантливый осакский поэт Тантан, начал выпускать коллекции хайкая в таком виде, который и обусловил возможность появления сэнрю. Он был поэтом хайкай, но также очень ценил отдельные выдающиеся строфы, и решил выпускать антологии лучших внутренних строф (*хираку*) из различных рэнку, в которых принимал участие.

Эти строфы не были дзаппаем, поэтому он публиковал не пары маэку-цукэку, а просто особенно удачные строфы рэнку, которые были понятны читателю и сами по себе, строфы со структурой 5-7-5 или 7-7 слогов. Антологии Тантана, жившего в регионе Осаки и Киото, в скором времени вдохновили и поэта хайкай из Эдо по имени Ки-ицу на издание подобных антологий в виде коллекции отдельных внутренних строф разных рэнку; он выпускал эти сборники под названием Му-Тамагава в течение нескольких лет в силу их популярности. Без сомнения, Карай Сэнрю был с ними знаком, и он использовал тот же подход, но уже применительно к парам строф дзаппая, а не к внутренним строфам рэнку. Сэнрю писал только очень простые маэку-строфы формата 7-7 слогов, что давало максимальную свободу авторам цукэку и обеспечивало возможность множества различных трактовок одной простой, абстрактной темы, заданной в строфе со структурой 7-7 слогов.

Следующий шаг сделал Горёкэн Арубэси, который взял за образец публикации Тантана и Ки-Ицу и восстановил связь сэнрю с рэнку, убрав *маэку* (строфы с структурой в 7-7 слогов) из антологий *Хайфу Янагидару*, состоявших из выбранных ранее Караем и тщательно отредактированных самим Горёкэном стихотворений. Это означало, что стихи в антологии *Хайфу Янагидару* больше не были дзаппаем, а стали восприниматься как самостоятельные строфы воображаемых рэнку. В контексте живой и динамичной народной культуры периода Эдо, в которой ценились юмор, сатира, ирония, пародия, разговорные выражения и простонародные, «едкие» поговорки, вполне вероятно, что многие читатели считали то, что мы сейчас называем сэнрю, некой формой разговорного, юмористического хайкая. Поскольку в то время были распространены дешёвые библиотеки, в которых можно было взять книги на время, молодой Исса вполне мог ознакомиться и с некоторы-

ми томами *Хайфу Янагидару*, находя в них соответствия со своими собственными вкусами в области хайкая. Он также мог читать и испытывать влияние множества юмористических и сатирических книг, зачастую иллюстрированных, которые публиковались в Эдо в то же время, что и первые сборники сэнрю. Без сомнения, на него также оказал влияние театр Кабуки, который Исса очень любил. Многие темы, юмор и откровенные диалоги, присущие театру Кабуки, можно встретить в хайкае Иссы. Таким образом, он без сомнения испытал влияние всей культуры Эдо, этого наполненного жизненной силой и креативного городского смешения культур, которое создало благоприятную почву для становления и развития многих явлений, включая хайкай Эдо-за, дзаппай и то, что сейчас называют «сэнрю».

Если брать какую-то отдельную личность, то, пожалуй, самое сильное влияние на Иссу в литературном плане оказал вышеупомянутый поэт Кикаку, последователь и соратник Басё, писавший, тем не менее, в стиле, который Басё не слишком поощрял. Басё нравилось совершать долгие путешествия по дальним провинциям, посещая памятники исторического наследия Японии. Кикаку же без доли сомнения писал о любых формах человеческих взаимоотношений, включая любовь. Он, к тому же, был большим любителем выпить, был известен своим остроумием, восприимчивостью и искромётным чувством юмора. Кикаку также способствовал становлению дзаппая в Эдо, хоть и прибегал к нему большей частью для совершенствования навыков своих учеников, так как упомянутый выше Тантан, который в результате и стал одним из основателей и идейных вдохновителей того, что сейчас называется «сэнрю». Когда Исса путешествовал по западной Японии, он брал с собой очень мало вещей, но всегда имел в походной суме сборники стихотворений Кикаку. А в своём раннем хайбуне «Записки о любовании сакурой», он написал хокку, свидетельствующее о почти мистическом присутствии духа Кикаку, который как старший брат сопровождал его в странствиях с целью полюбоваться цветущей сакурой в Эдо. Поскольку выражение «старший брат» часто использовалось в качестве эфемизма старшего любовного партнёра мужского пола, Исса мог даже испытывать нечто вроде платонического влечения к Кикаку, которого упоминает также в последней строфе одного из своих рэнку, парящим над ним в дымке. Формально Исса считал себя приверженцем поэтических идеалов Басё, но на самом деле его стихи по стилю гораздо ближе к стихам Кикаку.

Исса также пишет в своём дневнике, что у него были и некоторые произведения Сайкаку, светского, часто юмористического и простецкого автора-романиста, а также поэта школы Данрин с богатым воображением, жившего в Осаке. Исса мог узнать о работах Сайкаку во время путешествий по западной Японии, и его стиль во многих аспектах напоминает Сайкаку. Кроме того, Исса также испытал влияние Сэйби и Митико, двух выдающихся поэтов хайкай того времени. Вероятно, Сэйби познакомил его с работами Бусона, чьё влияние можно увидеть в некоторых особенно пейзажных хокку Иссы.

Ёк: Школа, к которой принадлежал Исса, как Вы сказали, не особо жаловала дзаппай и сэнрю. А как они были восприняты другими мастерами хайкая периода Эдо?

КД: Сэнрю современники Иссы считали либо очень популярной формой дзаппая (маэку-дзукэ), либо разновидностью хайкая (рэнку, хокку), либо же новой разновидностью дзаппая, где-то между традиционным дзаппаем и хайкаем. В Эдо в XVIII — начале XIX веках существовало множество различных мастеров и учителей хайкая. Некоторые из них, малая часть, были вовлечены в движение «Назад к Басё», претендовавшее на интеллектуализм и приверженности идеалам «высокой поэзии». Они смотрели свысока на вульгарный дзаппай (включая отобранные Караяем Сэнрю стихи), считая его профанацией «чистого» хайкая, который следовало писать, как они считали, ради самого искусства, а не ради победы в конкурсах и получения призов. Школа Кацусика, к которой Исса принадлежал в молодости, была одной из таких групп, хотя в последствии он значительно расширил круг поэтов, с которыми общался.

Основная масса поэтов хайкай в Эдо принадлежала к группе Эдо-за, которая считала Кикаку своим отцом-основателем и практиковала светский, городской хайкай, пестривший юмором, не слишком пристойными образами и разговорными выражениями. Было ещё некоторое количество мастеров стиля Данрин, перебравшихся в Эдо из Осаки. Они тоже ценили юмор, реализм повседневной жизни и простой разговорный язык. Мастера и поэты этих двух последних групп, Эдо-за и Эдо Данрин, могли быть заинтересованы в сэнрю и посылать свои строфы дзаппай на конкурсы Карая. Об этом сложно говорить с определённой ясностью, поскольку Карай не указывал имена поэтов, а только места в Эдо, где эти стихи были переданы, но высокий уровень присланных на его конкурсы стихов наталкивает на мысль о том, что некоторые мастера хайкая группы Эдо-за, которые писали помимо хокку и рэнку также дзаппай, вместе с некоторыми своими последователями, вполне могли принимать участие и в конкурсах Карая. Ещё более вероятно, что в этих конкурсах участвовали мастера, которые начинали в качестве поэтов хайкай группы Эдо-за, а потом перешли на дзаппай, хотя, скорее всего, они не примыкали к группе самого Карая, а создавали свои собственные творческие кружки. Хайкай был чрезвычайно популярен в Эдо — считается, что каждый шестой его обитатель имел свой собственный хайкай-псевдоним (*хаймё*). Так что вполне вероятно, что не только мастера хайкая, но и кто-то из их учеников посылали стихи Карая.

Ёк: Если и Исса, и кто-то из тогдашних мастеров хайкая могли участвовать в конкурсах маэку-дзукэ, то, возможно, их стихи присутствуют в антологиях Хайфу Янагидару (или других публикациях сэнрю)?

КД: Да, такие есть. Хотя имена поэтов и не указывались в этих антологиях, авторство нескольких произведений было установлено другими способами как принадлежащее поэтам хайкая, включая дзаппай, и других жанров. В первую очередь, как я уже упомянул, Карай Сэнрю был учителем и судьёй конкурсов дзаппая как

подвида хайкая. Считается, что в его довольной тяжёлой работе по судейству огромного объёма подаваемых на конкурсы стихов ему помогала его жена. Поэтому можно с достаточной уверенностью предположить, что она и сама была опытным поэтом дзаппая, хотя и не ясно, были ли их собственные стихи в публикации отобранных стихов, так как они могли использовать многочисленные псевдонимы. Кроме того, Горёкэн Арубэси, гениальный редактор ранних томов *Хайфу Янагидару*, материалом для которых послужили стихотворения-победители конкурсов дзаппая, проводимые Сэнрю, тоже, вероятно, был мастером дзаппая. Иначе он вряд ли стал бы близким коллегой Карая и издателем антологий. Поскольку он назвал опубликованные в антологии стихи «в стиле хайкай» (Хайфу — прим. редакции), а также включил во второй том целую касэн-рэнку, вероятно, он был также опытным поэтом хайкая. Кроме того, возможно он включил туда рэнку потому, что полагал, что это будет интересно читателям, так как они сами читали и писали хайкай. У Горёкэна тоже был собственный хайкай-псевдоним и многие произведения в отредактированных им антологиях считаются его собственными. Ко всему прочему, издатель первых томов *Хайфу Янагидару*, Ханая Кюдзиро, был поэтом хайкай из известной школы Эдо Данрин, которой был присущ светский и юмористический стиль, и он также писал стихи для этой коллекции. В его книжной лавке, кроме *Хайфу Янагидару*, было напечатано и множество других сборников хайкай рэнку и дзаппай. Он также напечатал серию антологий эротических сэнрю, в один из томов которых было включено эротическое рэнку.

Исследователями были установлены ещё несколько авторов. Один из них — правитель даймё, который любил писать эссе в элегантном японском стиле, другой — Токугава Мунетакэ, был вторым сыном восьмого сёгуна и известным поэтом вака. Судя по местам, в которых стихи были переданы на конкурсы, считается, что свои произведения присылали и другие высокопоставленные самураи, знакомые с традициями рэнга, вака, хайкай и китайской поэзией. Насчёт нескольких простолюдинов также выдвигался ряд гипотез, основанных на их псевдонимах, найденных в различных документах. Среди них — несколько мастеров кёку или «безумных стихов» (название, данное и дзаппай-сэнрю в их поздний период), один мастер дзаппай, мастер хайкай Ки-ицу II, автор прозаических произведений Иппэнся Дзикку, Рютэй Танэхико и мастер хокку Фукутэй Сансё, несколько монахов, рассказчиков историй и музыкантов, два мастера кёка или безумных вака, известный мастер укиё-э Хокусай и звезда театра Кабуки Итикава Дандзюро VII. У большинства из этих людей были известные хайкай-псевдонимы и они время от времени писали хайкай. Тем не менее, все они — лишь крошечная вершина огромного айсберга авторов *Хайфу Янагидару*, оставшихся неизвестными.

Ёк: Справедливо утверждение, что поэзия всегда должна рассматриваться в контексте общих веяний того периода, в который жил данный поэт. Исса жил в «золотом веке» сэнрю, был современником Оты Нанпо и многих других мастеров кёка, его поэзия отражает особенности культуры Эдо во многих аспектах.

Именно в этот период хайку и сэнрю разделились и пошли каждый своим путём развития. Сегодня мы наблюдаем, как они вновь пересекаются (особенно если сравнить литературные «бунгэй» сэнрю с современными мейнстримовыми хайку, ведь и те, и другие напоминают нам стиль Иссы). На Ваш взгляд, похожа ли в общем и целом ситуация с современными японскими хайку и сэнрю на поэтику периода Эдо, в частности — сопоставимы ли они со стилем Иссы, или же они пересекаются (или нет) на каком-то ином уровне?

КД: Безусловно, исторический контекст очень важен, но важна также эволюция жанра на протяжении его истории. Если вы посмотрите на историю поэзии сцеплённых строк со времён средневековых рэнга (и ранее), вы увидите постоянное присутствие некой «двойной» традиции, ветви которой то расходятся, то снова переплетаются в какой-то степени. Это чем-то напоминает различие между «высокой» и «низкой» традициями в Европе и основано на социальных различиях: в Японии рэнга «высокого стиля» ранних эпох была тесно связана с придворными вака, тогда как «низкая», народная рэнга — уходит корнями в традиции шаманизма. Если вы хотите исследовать вопрос поподробнее, советую почитать мою статью «Коллизии традиции в хайкае Сайкаку», напечатанную в Гарвардском Журнале Вопросов Азии, выпуск 52.1 (июнь 1992 г.). Эта двойная традиция продолжается и в хайкае XVII века, когда экспериментальный, юмористический и разговорный хайкай школы Данрин противостоит более формальному и сдержанному подходу школы Теймон. Именно в то время Басё критиковал «низкий» стиль Данрин и старался возвысить хайкай до «благородной» литературы в форме рэнга возвышенного стиля, опирающейся на чистую эстетику с буддийскими нотками, — стиль, подхваченный впоследствии Бусоном и многими другими. Как бы то ни было, «низовой» хайкай Осаки и Киото продолжал быть популярным и в Эдо, где смешался с похожим стилем «низкого» хайкай школы Эдо-за, и именно из этого смешения родились дзаппай и сэнрю. Таким образом, хоть сэнрю и были частью «золотого века» конца XVIII столетия, хайкай и сэнрю времён молодости Иссы также были тесно связаны и продолжали традиции низкого хайкай XVII века. В первой половине XIX века низкий хайкай, сэнрю и дзаппай продолжали процветать, но к концу XIX века, когда японские писатели увлеклись европейской литературой и мыслью, и вместе с ними впитали в себя и Викторианское ханжество, про них как не соответствующих полностью или частично литературным стандартам настоящего искусства, практически забыли.

В 20-тых и 30-ых годах XX века вновь вспыхнул большой интерес к «низовой» литературе периода Эдо, так как японские писатели постепенно начали переосмысливать прошлое под влиянием литературного модернизма. После Второй Мировой, особенно в конце 70-ых годов, случился так называемый «Бум Эдо», во время которого даже рэнку вновь появились на литературном горизонте. Продолжались эксперименты с хайку и сэнрю в духе модернизма и многие писатели «художественных» хайку начали писать, не используя киредзи и сезонные сло-

ва, тогда как поэты-любители и поэты, предпочитавшие творчество в официальных группах и клубах хайку, продолжали писать в традиционной манере. В XXI веке мы зачастую видим совсем небольшие формальные различия между хайку и сэнрю. Многие хайку — юмористичны, а многие сэнрю — серьёзны, тем не менее, принято говорить о несколько разном «тоне» в хайку и сэнрю.

Исса был очень популярен в среде экспериментальных и близких к реализму поэтов хайку в 20-е и 30-е годы XX века. Его творчество стало примером того, как надо воспринимать действительность со всеми её негативными сторонами, как рассказывать об очень личных вещах — откровенно и с юмором, как писать в романтическом стиле, используя такие приёмы как персонификация и одушевление. Исса отличался от многих современных ему поэтов как раз тем, что написал совсем мало стихотворений о своей личной жизни и на эротические темы — две основные и популярные темы в хайкае, сэнрю и дзаппае эдосских простолюдинов того времени. Возможно, отец и мачеха Иссы в детстве воспитывали его слишком строго. К тому же, его первые учителя хайкай были из консервативной школы Кацусика, восходящей к одному из эдосских учеников Басё, под руководством хайдзина из влиятельного самурайского рода, поэтому Исса был натренирован, в первую очередь, писать сдержанные описания природы. К счастью, впоследствии, годы, проведённые им в странствиях и собственные, свободные поэтические изыскания позволили ему создать свой самобытный, очень гуманистический и разговорный, стиль и непосредственную, живую манеру письма.

На мой взгляд, творчество Иссы очень помогло хайку XX века освободиться от узкого, зарисовочного и безличного стиля Сики, не бояться обращаться к таким темам, как человеческие эмоции и социальные проблемы и относиться с юмором ко всем трудностям жизни. Но в то же время именно осознание общности с традициями низового хайкай периода Эдо, возникшее в 20-е и 30-е годы, позволило поэтам хайку того времени объявить Иссу своим литературным современником, и, таким образом, современный исторический контекст и вековая традиция хайкай, вероятно, сыграли одинаково важную роль.

В том, что касается сэнрю, возможно, именно возрождение низовых традиций Эдо в предвоенный период (когда обычаи периода Эдо ещё вполне ощутимо присутствовали в повседневной жизни японцев) привело к очень высокой и качественной поэтической активности сэнрюистов в первой половине XX века. Помимо Кэнкабо, Кураки и Шести Великих Поэтов сэнрю (Рокудайка — прим. редакции), были и многие другие выдающиеся поэты сэнрю предвоенного периода, которым, практически, не было равных в послевоенные годы. Мне жаль, что сейчас мы не можем подробно о них поговорить, может быть, в другой раз. Я не утверждаю, что в послевоенный период было мало хороших поэтов сэнрю, я лишь хочу сказать, что во многих работах более ранних поэтов присутствует какая-то особая аура и подспудная сила, которые и по прошествии времени сохранили своё очарование. К 70-м годам элементы

культуры периода Эдо практически исчезли из повседневной жизни, их заглушила трескотня СМИ и новые ритмы быстро растущей экономики.

Авторы хайку же, с другой стороны, наилучшим образом воспользовались своей новообретённой после войны поэтической свободой и более тесным знакомством с прогрессивной европейской поэзией, создав в послевоенный период множество по-настоящему выдающихся произведений. Может быть, дело тут в различии между лирической поэзией (хайку) и иронической «всеядной» поэзией (сэнрю), а, может быть, просто хайку позже, чем сэнрю, обратились к своим истокам низового хайкая периода Эдо, став более свободными под влиянием европейской экспериментальной поэзии в послевоенный период. Ведь «истеблишмент» мира хайку в начале XX века зачастую был слишком догматичным, скучным и закостенелым.

Ёк: В своей книге «Как понимать японский юмор» профессор Джессика Милнер Дэвис приводит сравнение двух стихотворений — одного, взятого из антологии сэнрю Хайфу Янагидару (1760 года издания), и второго, написанного Иссой.

ひんぬいた大根で道を教えられ 古

Дайконом
Который он выдернул
Он указал мне Путь
(Косэнрю)

大根引き大根で道を教えけり 小林一茶

Собиратель дайкона
Дайконом
Указал мне дорогу
(Кобаяси Исса)

Стихотворения сопровождаются комментариями Фукумото Итиро, который в своей книге «От Хайку до Сэнрю» объясняет разницу между этими двумя строфами. В частности, он говорит, что стихотворение Иссы следует формальной структуре хайку и содержит режущее слово -кэри, что говорит читателю о том, что Иссу описанная сценка эмоционально тронула и что его стихотворение намного более серьёзное по сравнению с практически идентичным сэнрю, которое является не более чем забавным наблюдением.

Как бы Вы прокомментировали эти два стихотворения? В чём лично Вы видите разницу и согласны ли с утверждением, что следование формальной структуре хайку может «возвысить» стихотворение от сэнрю до хайку? Как Вы считаете, мог ли Исса быть знаком с этим сэнрю, напечатанным раньше, чем его стихотворение, или же это чистое совпадение?

КД: Хорошо, давайте сравним приведенные в переводе статьи Масаси Кобаяси (из книги «Как понимать японский юмор» под редакцией Джессики Милнер Дэйвис на стр. 165) сэнрю из *Хайфу Янагидару* с хокку Иссы. Вот это сэнрю:

хиннуита
дайко дэ мити о
осиэрарэ

длинным дайконом
только что вытянутым из земли
мне указан путь

А вот хокку Иссы:

дайко-хики
дайко дэ мити о
осиэкэри

длинным дайконом
собиратель дайкона
указал мне дорогу!

Разумеется, чтобы выдернуть дайкон — длинный толстый белый редис, примерно в два раза больше крупной моркови — нужно приложить немало усилий, особенно, если учесть, что почва зимой холодная и твёрдая. Хокку Иссы было написано позднее, но не известно, знал ли Исса об этом сэнрю или нет. В своей книге «От Хайку до Сэнрю» исследователь хайку Фукумото Итиро утверждает, что принципиальная разница между этими двумя стихотворениями заключается в том, что они принадлежат к двум разным жанрам. Однако, он, к сожалению, не делает различия между двумя основными типами сэнрю. К первому типу относятся *цу-кеку* (строфы-ответы, написанные в форме 5-7-5) которые Карай Сэнрю отбирал с конкурсов маэку-дзукэ и публиковал в своих специальных изданиях вместе с сопутствующими *маэку*, написанными в форме 7-7. Второй тип — те же самые строфы, которые были отобраны и опубликованы Горёкэном Арубэси в процессе редакции антологий *Хайфу Янагидару*. Он считал, что отобранные им стихотворения можно рассматривать и в качестве самостоятельных строф. Читать маэку было не слишком интересно, и поэтому Горёкэн сообщал читателям, что отобранные им стихотворения вполне можно рассматривать как независимые произведения без привязки к маэку. Стоит также заметить, что примерно 20% опубликованных в антологиях строф были отредактированы Горёкэном так, чтобы они лучше читались в качестве самостоятельных произведений, а не как стихи-ответы на предыдущие строфы-маэку.

Таким образом, именно Горёкэн, а не Сэнрю, трансформировал дзаппай и проделал основную часть работы по созданию новой формы дзаппая, которую мы сейчас по иронии называем сэнрю. Его заслуга заключалась в том, что он исполь-

зовал (иногда в отредактированном варианте) те отобранные Караем сцеплённые строфы, которые имели двухчастную (или трёхчастную) структуру, способную создать внутренний диалог, практически так же, как и хокку в рэнку. Он обнаружил, что внутренние строфы рэнку (*хираку*) в формате 5-7-5 также способны иметь двухчастную форму и быть самостоятельными стихотворениями, как хокку, — и, таким образом, быть как хокку, но без необходимого сезонного слова и иногда с режущим словом (*кирэджи*), хотя эти режущие слова отличались от тех, которые чаще всего использовались в хокку. В результате, в отличие от публикаций самого Сэнрю, антологии *Хайфу Янагидару* включают в себя только самостоятельные строфы в формате 5-7-5 без предшествующих им маэку в формате 7-7. Без этой находки и изобретательности Горёкэна жанра сэнрю, каким мы его знаем сегодня, скорее всего, не было бы.

Итак, существует два варианта прочтения сэнрю, и вариант, предложенный Горёкэном, который подчёркивал самостоятельную литературную ценность строф, был взят за основу для развития сэнрю в XX веке. Этот вариант прочтения освобождает 17-сложные строфы маэку-дзукэ от смысловой связи с маэку и таким образом делает возможными различные варианты толкования. В случае с упомянутым выше сэнрю о дайконе такой подход позволяет преодолеть узкие рамки юмористической интерпретации стихотворения, обусловленные маэку, предложенным Сэнрю: «какая дикость, какая дикость!». «Дикость» тут может означать «странно, удивительно», и в то же время намекать на то, что горожанин насмехается над простотой деревенского жителя. Фукумото решил для себя рассматривать это сэнрю по старинке, в привязке к предшествующему ему маэку (см. стр. 102-103), и поэтому он интерпретирует стихотворение как выражение чувства собственного превосходства и, соответственно, видит большую разницу между ним и хокку Иссы, которое подразумевает равенство между двумя персонажами. Если же читать это сэнрю так, как оно было опубликовано в *Хайфу Янагидару* — как самостоятельное стихотворение, — тогда отпадает необходимость интерпретировать его как насмешку и проявление снобизма. На самом деле это сэнрю, если его читать безо всякого подтекста, независимо, воспринимается как довольно смиренное выражение благодарности крестьянину, усердно работающему на своём наделе. Тянув изо всех сил, крестьянин наконец-то выдернул огромный дайкон и теперь пытается отдышаться. Не имея возможности несколько секунд выговорить и слова, он указывает путнику дорогу, держа тяжёлый дайкон обеими руками. Сочувствие и лёгкая улыбка смешиваются с симпатией и благодарностью. Глагол стоит в пассивном залоге, указывая на то, что путник получает напутствие или некое озарение от крестьянина. Создаётся впечатление, что путник высоко оценил необычное средство коммуникации со стороны крестьянина и был восхищён тем, как он использует дайкон. В этом непосредственном прочтении, основанном на редакции Горёкэна, и сэнрю, и хокку Иссы выражают глубокую эмоциональную общность двух равных людей.

Фукумото же идёт дальше и утверждает, что использование формальной структуры хайку, в особенности использование режущего слова *-кэри*, кардинально отличает хокку Иссы от сэнрю. Это утверждение, опять же, базируется на оригинальном прочтении связки маэку-дзукэ с конкурсов Сэнрю. Фукумото считает, что киредзи *-кэри* в последней строке хокку Иссы выражает глубокое чувство восхищения поэта крестьянином и что это чувство передаётся и читателю в силу эффекта использования восклицательного режущего слова. Он делает допущение, что это сильное восклицательное киредзи способно передать чувство поэта читателю. На мой взгляд, это спорный момент. Режущие слова вне контекста сами по себе не способны что-либо передать. Если форма (режущее слово) и содержание (чувство, которое Исса стремится передать) не соответствуют друг другу, воздействие на читателя будет не слишком сильным. В хокку Иссы форма и содержание соответствуют друг другу, и поэтому по прочтении читатель проникается глубокой симпатией к крестьянину. Но то же самое можно сказать и про сэнрю, которое оканчивается на режущее слово — *рэ* (суффикс, обозначающую продолжающееся действие), которое заставляет читателя почувствовать, что окончание сэнрю — это всего лишь пауза и что чувство глубокой благодарности за наставление и просветление какое-то время ещё остаётся в уме или сердце путника. В этом простом, но в то же время значимом жесте крестьянина есть что-то почти религиозное, что трогает читателей как сэнрю, так и хокку Иссы. Фукумото также утверждает, что хокку отличается от сэнрю тем, что имеет двухчастную форму, но сэнрю тоже представляет собой некий диалог между двумя сильно контрастирующими образами, а частица *дэ* во второй строке служит неким соединяющим звеном этой двухчастной структуры. Таким образом, боюсь, что мне придётся не согласиться с анализом Фукумото этих двух стихотворений практически во всём, а также с тем, что он делает большое различие между ними в принципе. Скажу даже больше, мужская сила сэнрю и взаимосвязь, которую оно создаёт между землёй и небом, между двумя людьми, делает это предложение помощи погружённого в работу крестьянина более трогательным, нежели в хокку Иссы, которое воспринимается статичнее, но, я думаю, на этот счёт у разных читателей могут быть разные точки зрения.

И хотя у меня нет возможности углубляться здесь и приводить другие примеры, по прочтении книги Фукумото я ещё больше убедился в том, что не существует значительных различий между хайку и тем, что мы называем сегодня сэнрю. В первую очередь, потому что Фукумото — неисправимый эссенциалист, а я нет. Он считает, что литературным жанрам присущи непреходящие черты, которые остаются неизменными на протяжении веков, и что хайку и сэнрю всегда будут различаться по своей сути, в то время как я не придерживаюсь установок эссенциализма ни в литературных, ни в социальных, ни в расовых или гендерных вопросах. История всегда одерживает верх над над абстрактными формами и концепциями. Читателям, которым близка доктрина эссенциализма, безусловно, понравится книга Фукумото, но я хотел бы упомянуть ещё одну проблему его подхода. Она состоит в том, что он полностью игнорирует фундаментальные работы таких литературове-

дов, как, например, Судзуки Кацутада, который в последние годы сделал дзаппай полноправным объектом литературных исследований, а также исторические работы поэтов сэнрю, имеющих склонность к научным изысканиям, таких как Бито Санрю. Работы Санрю, например, показывают, что сэнрю в *Хайфу Янагидару* зачастую имеют режущие слова, так же как и в хокку, хотя наиболее часто встречающиеся там кирэдзи отличаются от наиболее популярных кирэдзи хокку. *-Кэри, -нари* и *-тари* — режущие слова, наиболее часто встречающиеся в обоих жанрах, в то время как в сэнрю частица «но» часто используется так же, как частица «я» в хокку. Бито также показывает, что сэнрю из антологий *Хайфу Янагидару* имеют сложную внутреннюю ритмическую структуру, паузы и двухчастную форму. Этим они отличаются от внутренних строф рэнку (хираку), но в то же время удивительным образом похожи на хокку.

В свете последних исследований, в книге Фукумото мне больше всего запомнилась цитата одного из наиболее выдающихся поэтов хайку XX века Хино Сёдзё (на стр. 220): «Хайку — это поэтический жанр в формате 5-7-5. Справедливо и обратное — все поэтические жанры в формате 5-7-5 являются хайку... Хайку и сэнрю в последние годы всё больше сближаются, и граница между ними становится всё более размытой. Дружеские перебежания границы осуществлялись поэтами как с одной, так и с другой стороны. Стихотворения в формате 5-7-5, написанные поэтами-сэнрюистами, которые субъективно считают, что они пишут сэнрю, иногда объективно являются хайку. Равно как и многие стихотворения, которые хайдзины субъективно считают хайку, при объективном рассмотрении можно отнести к сэнрю.»

Другие заметные поэты-хайдзины, такие как Канэко Тота и Коно Харудзо, считали, что сэнрю и хайку — это просто два различных стиля (школы) в рамках одного жанра, и *Хайфу Янагидару* во многом подтверждает это мнение. Этот процесс взаимопроникновения, как иллюстрирует пример с хокку Иссы и сэнрю, имел место ещё в то время, когда антологии *Хайфу Янагидару* всю издавались. Современные и сегодняшние сэнрю и хайку ещё больше пересекаются в области тематики и просодии. Многие из ныне здравствующих хайдзинов и сэнрюистов ищут пути сближения и, в конечном итоге, отмены границ между двумя формами.

Ёк: Помимо маэку-дзукэ (впоследствии ставших сэнрю), в период Эдо было много других популярных форм дзаппая, таких как камуридзукэ, кутцусукэ, орику, кайбун и др. Не могли бы Вы вкратце рассказать об истории этих форм дзаппая?

КД: Как мы уже говорили, сэнрю антологии *Хайфу Янагидару* отличаются от маэку-дзукэ лишь в одном. Стихотворения, отобранные и опубликованные самим Сэнрю, являются маэку-дзукэ, так как они печатались вместе с маэку, к которым писались стихотворения. Большим шагом, который сделал Горёкэн Арубеси, было то, что он отделил стихотворения, которые печатал в своих антологиях от предшествующих им маэку. Для *Хайфу Янагидару* он выбирал из публикаций Сэнрю только те

строфы, которые могли быть самостоятельными произведениями. Он также редактировал эти строфы, чтобы они были более понятными без маэку, и после нескольких первых выпусков антологии вообще перестал давать маэку, так как они не были необходимы для понимания стихотворений. Этот подход был похож на тот, который ранее придумали Тантан в Осаке и Киицу в Эдо, печатавшие в отредактированном варианте выдающиеся внутренние строфы рэнку, поэтому многие считали, что Горёкэн Арубэси был также и поэтом рэнку. В отредактированном варианте стихотворения, выбранные Горёкэном, не акцентировали внимание читателя на связи между маэку и цукэку, которая была ключевым элементом дзаппая. Горёкэн выдвигал на первый план поэтичность самих строф, делая их чем-то вроде внесезонных хокку, которые обычно должны были содержать сезонное слово или словосочетание. Горёкэн же выдвинул тезис, что сэнрю, как и хайку, могут быть самостоятельными внесезонными стихотворениями о жизни людей, как внутренние строфы рэнку.

Термин дзаппай имеет два значения и использовался двояко различными поэтами дзаппай. Во-первых, он означает «другие формы хайкай» в том смысле, что это обычно более короткие (чем ренга — прим. редакции) формы соединённых строф хайкай. Согласно второму определению, дзаппай означает внесезонные соединённые строфы хайкай (зо). В слове *дзаппай* 雑俳 иероголиф 雑 может читаться и как *затцу*, и как *зо*, и эти два прочтения взаимозаменяемы.

Таким образом, дзаппай — это форма соединённых строф о людях и человеческих взаимоотношениях, которые отражали мировоззрение и жизненные ценности простолюдинов-горожан периода Эдо. Самой первой разновидностью дзаппая, завоевавшей широкую популярность, была двухстрфная связка маэку-дзукэ, наиболее распространённой формой которой была строфа в формате 5-7-5 мор, которая писалась на заданную учителем хайкай (который также преподавал дзаппай) маэку в формате 7-7 мор. В рэнге и традиционной рэнку двухстрофная связка обычно состояла из хокку и вакику (хокку-ваки — прим. редакции), но дзаппай изменял эту последовательность и, игнорируя хокку, начинал с внутренней строфы в формате 7-7. Как вы знаете, дзаппай появился в середине XVII века как метод тренировки способов соединения строф в рэнку, применяемый учителями хайкай, но по прошествии нескольких десятков лет он стал настолько популярным в среде учеников хайкай, что многие учителя хайкай стали проводить состязания по дзаппаю и присуждать призы лучшим произведениям. Впоследствии появилось большое количество учителей дзаппая, у которых было очень мало опыта написания рэнку, или даже совсем не было, и которые придумали значительное количество всевозможных форм дзаппая на любой вкус. Участвовать в конкурсах дзаппая могли все желающие при условии внесения небольшой платы. Басё очень отрицательно относился к такого рода соединению строф и всячески его критиковал, но многие известные поэты хайкай, которым был близок стиль бытового простонародного хайкай, включая Сайкаку и Кикаку, писали дзаппай и принимали участие в судействе конкурсов дзаппая.

Другая форма дзаппая, *каса-дзукэ* (соединение через шляпу), зародившаяся в конце 17 века, обрела большую популярность в регионе Киото и Осаки. В скором времени, уже в Эдо, эта форма стала называться *камури-дзукэ* (соединение через корону), а также носила другие схожие названия. Эта разновидность дзаппая была похожа на хокку с сильным режущим словом (таким, как например, «я») в конце первой строки — учитель хайкай писал одну или несколько пятисложных строк (первую строку), а ученикам предлагалось написать продолжение в формате 7-5. Так как первая строка или «шляпа» стихотворения, написанного в одну колонку, была фиксирована, то эта форма требовала от тех, кто писал продолжение, ещё большей изобретательности и оригинальности, чем маэку-дзукэ. Внутреннее сопоставление (противопоставление), получаемое в результате двумя поэтами, обычно носило ярко выраженный иронический или юмористический характер, так что эта форма оставалась популярной ещё долгое время и имела множество вариаций. Например, в провинции Исэ разновидность *камури-дзукэ*, *Исэ камури-дзукэ*, обрела популярность в середине XVIII века. В ней начальные пятисложные строки сочинялись парами, отличаясь совсем чуть-чуть друг от друга, и конкурсанты должны были написать два продолжения — одно в стиле хокку, а другое в стиле дзаппай. В конце XVIII века поэты дзаппая в Исэ придумали ещё одну разновидность этой формы, в которой первые строки и, соответственно, продолжения были разной длины, что рождало очень необычные или наполненные драматизмом стихотворения.

Другой интересной вариацией были *дандан-цукэ* (пошаговое соединение), которые появились в конце XVII века. В этой форме каждая строфа состояла из трёх частей. Учитель писал пятисложную первую строку, а вторая строка (7 мор) и третья строка (5 мор) были достаточно самостоятельны. Пятисложная третья строка затем становилась первой строкой последующего стихотворения дзаппай, и так далее до бесконечности, хотя обычно ограничивались шестью строфами.

Кутцу-зукэ (соединение через ботинки) также стало популярным в конце XVII века. В этой форме учитель дзаппая придумывал одну или несколько пятисложных последних строк дзаппая, а ученики дописывали стихотворения до 5-7-5, предлагая свои варианты первых двух строк. Структурно стихотворение напоминало хокку с сильной цезурой в конце второй строки. Так как стихотворение писалось двумя людьми, противопоставление обычно было очень сильным, делая поворот в последней строке необычным или юмористическим.

Другой тип дзаппая, *орику* (сложенное стихотворение, акrostих) уходит корнями в традиционную ваку. Учитель дзаппая придумывал слово, состоящее обычно из трёх мор, и поэтам надо было написать стихотворение, каждая из строк которого начиналась бы с этих трёх слогов в той же последовательности, что и в заданном слове. В 50-х годах XVIII века осакские поэты дзаппая начали использовать вместо реальных слов бессмысленные трёхсложные конструкции, что дало поэтам, писавшим ответы, больше свободы, укрепило популярность формы и стало причиной появления различных вариаций.

Ещё одна форма, которую писали как в формате 5-7-5, так и в формате 7-7, называлась *кайбун* или *каймон* (палиндром). В качестве ответа на маэку строфа-палиндром фонетически читалась одинаково (посложно, а не побуквенно — прим. редакции) снизу вверх и сверху вниз, но с другими иероглифами. Во многих случаях произношение стихотворения задом наперёд совсем немного (но достаточно, чтобы это не прошло незамеченным) отличалось, что создавало возможность для смысловой вариативности, а также юмористических интерпретаций.

Другие разновидности дзаппая опирались на пародирование классических произведений, игру слов, омофоны, но их практически невозможно адекватно перевести. Я хотел бы упомянуть только две из них. Первая — *тёку* (длинная строфа) является своего рода вариантом маэку-дзукэ, когда в качестве ответа на маэку в формате 7-7 писался очень длинный стих. И сам стих и связь с маэку были важны для понимания смысла. Длинные строфы писались в свободном формате, обычно от 20 до 40 мор с частым использованием красочных разговорных выражений, так что две строфы вместе представляли собой нечто вроде юмористического диалога. Вторая форма, которая называлась *го-модзи* (пять слогов), также была разновидностью маэку-дзукэ, но в отличие от *тёку* это была другая крайность — предельная лаконичность, так как стихотворение получалось ещё короче, чем хокку. В этой форме, сочинялась «тема» из пяти мор, и поэту предлагалось написать ответ, также состоящий из пяти мор. Написание такого десятисложного двустихия требовало высокой степени смысловой сжатости, суггестивности и намёка, и связь между двумя мини-строфами была либо очень поэтичной либо очень интеллектуальной.

Существует много других разновидностей дзаппая, которые могут быть как и самостоятельными художественными произведениями, так и просто игрой. Всем, кто хочет писать дзаппай или разобраться в этом жанре на Западе, я бы посоветовал полностью изучить все вариации.

Ёк: Что касается понимания дзаппая на Западе, то под дзаппаем за пределами Японии в настоящее время обычно понимаются стихотворения, написанные в формате 5-7-5 с использованием региональных диалектов, либо этот термин служит общим определением стихов, не являющихся ни хайку, ни сэнрю. Вы согласны с этим современным определением дзаппая или Вы считаете, что у дзаппая сохранились свои отличительные черты, позволяющие считать современный дзаппай, вычленивший из себя сэнрю, особой частью японской поэтической традиции?

КД: В период Эдо было издано большое количество популярных антологий дзаппая, и дзаппай оставался общепризнанной поэтической формой вплоть до 30-х годов XX века. Но и сегодня дзаппай — это легитимный литературный жанр и в регионе Осаки и Киото насчитывается большое число поэтов дзаппая. Наиболее распространённой современной формой дзаппая является камури-дзукэ, где

один поэт пишет первую пятисложную строфу, а другие дописывают две другие строки, доводя стихотворение до формата 5-7-5. Таким образом, современный японский дзаппай — это двухчастная строфа, написанная совместно двумя поэтами с сильной цезурой после первой строки и внутренней связью частей, обусловленной смысловым сопоставлением. Современные сэнрю также очень популярны в Киото и Осаке, и самое крупное издательство, печатающее сэнрю, Синъёкан, находится в Осаке. Существует, правда, большое количество вэбсайтов и кружков по всей стране.

Дзаппаем в англоязычном мире и на других языках может называться всё, что угодно, но если ориентироваться на японские традиции, необходимо помнить о двух особенностях, характерных для жанра. Во-первых, в подавляющем большинстве случаев дзаппай — это не одно стихотворение, а пара связанных внесезонных строф. Это и по сей день так в Японии, и этим дзаппай отличается и от хокку и от сэнрю антологий *Хайфу Янагидару*.

Во-вторых, цезуры, или «разрывы», в дзаппае обычно намного сильнее, чем те, которые образуются режущими словами в хайку. Сэнрю также имеют сильный разрыв, который называют в Японии «скрытым разрывом», так как он — не физически между определёнными словами, а между непосредственным значением слов и тем, что они подразумевают в определённом контексте. Бито Санрю говорил, что основным поэтическим приёмом сэнрю является ирония, так как то, что говорит сэнрю, обычно переворачивает с ног на голову или сильно изменяет смысл слов в выбранном контексте, образуя тем самым разрыв контекста (разрыв шаблона — прим. редакции). Поэтому сэнрюисты XX века и современные поэты сэнрю при написании стихотворений иногда оставляют свободное пространство между словами там, где имеет место пауза или разрыв. В свете этого, режущие слова, вопреки всеобщему мнению, не являются только отличительной чертой хайку. Скажу больше, в хайку режущие слова создают более мягкий и деликатный разрыв по сравнению с разрывами стихотворений на две или три части, которые мы наблюдаем в дзаппае, а также по сравнению со смысловыми ироническими разрывами контекстов в сэнрю, где такие иронические разрывы могут быть абсолютно в любом месте, даже после последнего слова стихотворения. Принимая во внимание то, как важны паузы и разрывы в дзаппае, я не знаю, насколько можно назвать однострофные дзаппаи, написанные по-английски, близкими японским дзаппаям. Что касается содержания, современные японские хайку, сэнрю и дзаппай широко используют разговорную и даже вульгарную лексику, так что я не уверен, как содержание или эстетический уровень могут помочь англоязычному дзаппаю с самоидентификацией.

Ёк: В начале нашей беседы Вы упомянули, что «сэнрю — это ошибочный термин, ставший причиной значительных неудобств и споров среди многих современных поэтов сэнрю, а также довольно большого количества японских поэтов хайку, пи-

шуших в авангардных или нетрадиционных стилях». Не могли бы Вы рассказать поподробнее об этих поэтах и дискуссиях, которые велись и ведутся на эту тему?

КД: В конце XIX века, как я сказал, наиболее часто используемым названием для сэнрю было кёку или «безумные стихи». К этому времени сэнрю в своей массе перестали быть значимым литературным явлением, часто имели эротический подтекст или использовали слэнг и скрытые метафоры, понятные только знатокам культуры периода Эдо. В связи с этим основатели «современных» сэнрю были яркими противниками кёку не только как названия, но и как поэтического стиля. Они находились под влиянием западных тенденций в изобразительном искусстве и поэзии и желали видеть сэнрю более поэтичными и понятными. Как вы знаете, Сики принимал активное участие в этом процессе, провозгласив хокку и рэнку устаревшими и считая хайку единственной формой, достойной называться настоящим искусством. Сики также не слишком интересовали сэнрю в стиле кёку, которые он считал чем-то вроде «непристойных частушек», а точнее, эротической ерундой. Он даже уволил Сакая Кураки с поста редактора колонки сэнрю в газете, в которой сам был главным редактором. Сики полагал, что даже Кураки, находившийся под влиянием западных теорий поэзии, уделял слишком много внимания старым традициям и обычаям периода Эдо, как в своих стихах, так и в стихах, которые он отбирал для публикаций в газете. Сики заменил Кураки на Иноуэ Кэнкабо, в стихотворениях которого часто встречалась колкая политическая сатира. Кэнкабо был выдающимся поэтом сэнрю, но в отличие от Кураки не был таким приверженцем культурного наследия Эдо, так что его стихотворения по сравнению с сэнрю Кураки были ещё ближе к хайку без киго (сезонных слов). Таким образом, к началу XX века термин «сэнрю» стал восприниматься всё большим числом сэнрюистов как «поэтические внесезонные хайку». Кураки и позднее Маэда Дзякуро, тем не менее, находили в старых сэнрю периода Эдо, особенно из ранних томов антологии *Хайфу Янагидару* под редакцией Горёкэна Арубэси, свою особую привлекательность. Но и они хотели писать современные сэнрю, которые бы не походили на вульгарные «безумные стихи» позднего периода Эдо, так что и им термин «сэнрю» пришёлся по вкусу.

Сравнительный анализ, показывавший, что современные сэнрю и хайку по сути очень похожи, был предметом серьёзных исследований перед Второй мировой войной и в первые послевоенные годы. Многие поэты сэнрю и хайку находились под влиянием западного модернизма, и в конце 30-х — начале 40-х годов начали замечать сходства в своих стихотворениях, практически единственным различием которых являлось то, что поэты сэнрю не использовали киго. Сэнрюисты, однако, нередко использовали в своих стихотворениях киредзи и другие способы создания паузы, которые считались отличительной чертой хайку, а некоторые, под влиянием модернистских или сюрреалистических верлибров, также делали необычную разбивку стихотворений на ритмические фрагменты. В то же время Маэда Дзякуро опубликовал своё исследование сэнрю эпохи Эдо, в котором подчеркнул тесную

историческую связь между сэнрю и хайкай, говоря, что и сэнрю, и хайку берут своё начало от одной и той же поэтической формы — рэнку, где хайку является современной формой *хокку*, а сэнрю — современной формой *хираку* («внутренней строфой рэнку»). Наряду с этим хайдзины-модернисты, такие как Хино Сёдзё, Окахаси Сэнсукэ, Яги Эма и Томидзава Кайко много экспериментировали в своём творчестве, а Сёдзё зашёл так далеко, что назвал хайку и сэнрю лишь немного разными стилями современной «поэзии малых форм» (*танси-кэй*). Кроме этого, стихи выше-названных и других хайдзинов-экспериментаторов было очень сложно отличить от сэнрю в области тематики, а Кайко часто писал хайку без сезонных слов.

В то время, как многие другие хайдзины стали писать экспериментальные хайку без сезонных слов и традиционной структуры 5-7-5, возрастал и интерес к современным сэнрю. В 1940 году престижный журнал *Хайкай Кэнкю* опубликовал статьи Дзякуро и Каваками Сантаро о сходствах и различиях между хайку и сэнрю. Оба автора сошлись на том, что границы между этими двумя родственными формами сужаются, а Сантаро ещё и выдвинул тезис, что сэнрю, будучи «чистой поэзией» (*дзюнси*), практически ничем не отличается от хайку. В том же самом году в журнале была опубликована антология современных сэнрю, куда вошли подборки Дзякуро, Сантаро и трёх других поэтов, работы которых высоко ценились поэтами хайку — Осимы Мукана, Сугимото Монты и Кавамуры Карё. Тогда же журнал, в котором публиковались поэты хайку, предложил вниманию своих читателей три статьи, в которых поднимались схожие вопросы. Накамура Кусадао написал, что, на его взгляд, два жанра имеют много общего и их необходимо больше рассматривать в сравнении друг с другом. Яги Эма написал, что сэнрю по сути являются хайку в силу своей формы в 17 мор, а Иида Дакотцу пришёл к выводу, что существенных различий между хайку и сэнрю нет, и что оба жанра имеют одинаковую поэтическую ценность.

Эту открытую дискуссию прервало начало войны. Некоторые поэты были призваны в армию, другие испытали на себе все прелести государственной цензуры, которая была нацелена на то, чтобы воспрепятствовать дальнейшему распространению идей модернизма в различных областях культуры. Так Такахама Кёси возглавил кампанию по исключению хайдзинов-экспериментаторов из числа «рукопожатных» в хайку-кругах, а в среде сэнрюистов политический юмор и сатира были под полным запретом. Вскоре после окончания войны, тем не менее, диалог был возобновлён на какое-то время поэтами из числа оставшихся. Например, Дзякуро и его последователи стали экспериментировать с рэнку, которые они считали формой, связывающей воедино хайку (*хокку*) и сэнрю (внутренние строфы). Но в скором времени эти разговоры сошли на нет, так как в послевоенные годы перед страной стояли более насущные проблемы.

В 60-х годах наблюдалось возрождение интереса к воссоединению хайку и сэнрю. В 1964 году один поэт хайку и два сэнрюиста опубликовали статьи на эту тему.

Примерно в то же время поэт сэнрю и верлибрист Коно Харузо опубликовал несколько монографий и статей, в которых очень аргументированно доказывал, что хайку и сэнрю не являются разными жанрами, а, скорее, разными «школами» или стилями в рамках единого жанра. Идею Харузо поддержал и Ямамура Ю, поэт хайку, сэнрю и верлибра, который возродил теорию о том, что сэнрю и хайку, а также верлибр являются тремя ответвлениями одного жанра «коротких стихотворений». Из этой категории он исключил танка, которые считал «стихотворениями средней длины». Тогда же Матцумото Ёсими привлёк к себе всеобщее внимание экспериментальными сэнрю с различной длиной строк (не укладывающихся в формат 5-7-5 — прим. редакции), которые больше походили на верлибр, а Окахаси Сэнсукэ писал хайку и сэнрю, практически неотличимые друг от друга. К сэнрюистам-экспериментаторам, которые не признавали границ между хайку и сэнрю (и иногда и между сюрреалистическими верлибрами), относились также Накамурра Томидзи, Имай Камохэй и Сибата Горо. Хайдзинами, которые питали интерес к сэнрю или на поэзию которых сэнрю оказали существенное влияние, можно назвать Канэко Тоту (который писал хайку без сезонных слов и выпустил сайдзики наиболее употребляемых несезонных слов в хайку (*муки*) и который считал, что фристайл-хайку и сэнрю очень похожи), Хаясиду Кинэо, Кусумото Кэнкути, Като Таро и Такаянаги Дзюсина. Дзюсин был очень изобретательным и творческим человеком — его хайку в свободном стиле и на разнообразные темы были очень похожи на сэнрю, хотя сам он полагал, что обе поэтические формы, хотя и схожие, всё же различаются в мелочах.

В последние двадцать лет дискуссии на тему связи между хайку и сэнрю опять участились. В 90-х годах появилась так называемая «новая волна» поэтов хайку, которые пробовали выходить за рамки принципов, установленных Такаянаги Сигэнобу и другими хайдзинами-экспериментаторами, и некоторые из этих молодых хайдзинов проявляли интерес к сэнрю. Ониси Ясуё считает себя поэтом сэнрю, использующей природные слова (но не киго!), но её часто называют поэтом хайку, а стихотворения включают в антологии хайку. В своих сэнрю, которые она сама иногда называет «одностишиями», так как по-японски хайку и сэнрю пишутся в один столбик, Ясуё полностью игнорирует любые деления на жанры так же, как и Нацуиси Банъя, пишущий несезонные, часто юмористические хайку на самые различные нетрадиционные темы.

Токизанэ Синко, поэт совершенно другого стиля, пишет циклы сэнрю, которые зачастую производят впечатление хайку, а иногда похожи на лирические минитанка. Этот ряд можно продолжить — говорят, что авторы «художественных» хайку (в отличие от последователей традиционных «мастеров» хайку) часто читают сэнрю, так же как и современные сэнрюисты часто читают хайку. Один из ведущих сэнрюистов Ватанабэ Такао, автор юмористических, часто сюрреалистических стихотворений, в одном из своих многочисленных эссе полушутя пишет, что понятие сэнрю является более объёмным, чем хайку, и что хайку со временем перестанет

быть самостоятельной формой и станет частью жанра сэнрю. Другой сэнрюист и литературный критик Койкэ Масахиро написал целую книгу о том, почему сэнрю должно воссоединиться с рэнку. Он считает, что возрождение интереса к рэнку, которое мы сейчас наблюдаем в Японии, предоставляет отличный шанс поэтам хайку и сэнрю более глубоко изучить связь между сэнрю, хайку и рэнку, но признаёт, что многие современные поэты сэнрю, в отличие от хайдзинов, не находят жанр рэнку привлекательным в силу односторонности своего образования. Среди поэтов сэнрю только Дзякуро и его сейчас уже совсем пожилой ученик Бито Санрю подчёркивали важность изучения рэнку.

Если заглянуть в будущее, самым большим камнем преткновения на пути воссоединения сэнрю и хайку является социальный фактор. По численности хайдзины намного превосходят сэнрюистов, и многие из них до сих пор считают хайку произведениями искусства, а сэнрю, наоборот, — некой вульгарной формой развлечения. Эта удобная снобистская точка зрения базируется на идеалистическом и не имеющим отношения к современной реальной жизни почитании жизненных принципов Басё, Бусона и других, с которым многие консервативные поэты хайку не хотят расставаться. Поэтому, скорее всего, разговоры о том, что сущность хайку с поэтической и онтологической точек зрения отличается от сущности сэнрю, ещё будут продолжаться долгое время. В Японии, однако, постепенно перестают ассоциировать высокое искусство с элитаризмом и утончёнными эстетическими идеалами, так что я лично считаю, что в конечном итоге всё закончится воссоединением. В своём недавнем эссе поэт сэнрю Сато Ёсифуми предположил, что в силу того, что хайку и сэнрю по сути один и тот же жанр, хайку со временем поглотит сэнрю, так как число хайдзинов значительно больше. Но с другой стороны, может оказаться прав и Ватанабэ Такао, и в будущем хайку станет частью сэнрю. Или же, как альтернативный компромиссный вариант, оба жанра станут называть общим термином, например «короткие стихотворения», как это было предложено японскими поэтами 60-х. И хотя их нынешние названия могут в будущем исчезнуть, и хайку, и сэнрю, безусловно ждёт интересное и захватывающее будущее.

Написания имён японских авторов приведены согласно японской традиции: сначала идёт фамилия, потом имя.

Приём тары

Поэтический журнал «Ёршик», выходящий на русском языке, ориентирован на традиционные формы японской поэзии сэнрю¹ и кёка², а также статьи и эссе, посвящённые этим жанрам. Мы рассматриваем ранее неопубликованные в редактируемых изданиях и на страницах творческих сообществ произведения. Журнал выходит четыре раза в год: в апреле, июле, октябре и январе. Приём работ производится круглогодично. В каждом номере журнала редколлегией выбирается наиболее понравившееся из числа опубликованных стихотворений, автор которого получает в качестве приза подарочную карту VISA³ на сумму 575 рублей (примерно 17 долларов США).

В выборе работ редакция «Ёршика» руководствуется следующими критериями:

- **Игривость и юмор во всех его проявлениях: от чёрного юмора через сарказм, иронию и пародию до утонченного и высокоинтеллектуального остроумия. Хотя большинство кёка и сэнрю внешне комичны, по существу они отражают несовершенство и противоречия нашего мира, сложности взаимоотношений между людьми, личные трагедии и страдания, несоответствие идеального и реального, которые юмор помогает пережить.**
- **Лёгкость формы и содержания: отсутствие пафоса, желчи и горечи, желания оскорбить или осквернить.**
- **Тематическая направленность: главной темой сэнрю и кёка является внутренний мир человека, его слабости, пороки и страсти, стереотипы и переживания, радости и горе, мировоззрение и убеждения, успехи и неудачи. Даже когда стихотворение описывает объекты живой и неживой природы, они наделяются человеческими чертами.**

Свои работы (не более 10 от одного автора в номер) присылайте в теле письма по электронной почте на адрес info@ershik.com. Подтверждение принятых в текущий номер работ будет высылаться авторам до 1 марта, 1 июня, 1 сентября и 1 декабря соответственно. Автор наиболее понравившейся работы будет объявляться с выходом каждого номера.

Просьба указывать в своём письме полное имя или творческий псевдоним. Если Вы хотите, чтобы Ваше стихотворение было опубликовано анонимно, пожалуйста, сделайте соответствующую пометку.

Редакция оставляет за собой право публикации присланных работ, а также их воспроизведения на сайте и печатных материалах журнала. После публикации все остальные права возвращаются авторам.

Сэнрю (川柳 — дословно — речная ива) — традиционный жанр японской поэзии, схожий с хайку и названный по творческому псевдониму его популяризатора Хачиемона Карая (1718-1790). Сэнрю и хайку имеют общую форму (три ритмических сегмента в 5, 7 и 5 японских слогов, или мор) и исторические корни. В отличие от хайку, сутью которого является проникновение в природу вещей, сэнрю выражает момент осознания несовершенства человека и общества, обнажает и высмеивает их пороки, предрассудки и противоречия. Авторы сэнрю часто прибегают к таким приёмам, как пародия, аллегория, игра слов, чёрный юмор. Чаще, чем в хайку, используются прямая речь, разговорные выражения и юмористическое обыгрывание известных произведений: стихов, песен, пословиц и поговорок.

Кёка (игривая / безумная песня — 狂歌) является неотъемлемой частью истории вака и японской культуры в целом. Кёка оказала огромное влияние на развитие многих популярных сатирических жанров в Японии. Упрощённо говоря, она отличается от вака (или танка) тем же, чем сэнрю от хайку, т.е. имея общую с танка форму (31 японский слог, или мора), кёка носит комический, сатирический или пародийный характер.

В настоящее время темы и приёмы кёка схожи с темами и приёмами, используемыми в сэнрю. Традиционно же комичность кёка достигалась либо контрастом между нарочитой утрированностью «высокого стиля и слога» и непоэтическим содержанием стихотворения, далёким от идеалов серьёзного искусства, либо, наоборот, контрастом между общей лиричностью стихотворения (присущей традиционной вака) и несоответствующими образами и лексикой (обычно — обиходные выражения и жаргон), а также отсутствием каких-либо канонов.

Подарочную карту Сбербанка можно использовать при расчёте за любые товары и услуги как в России, так и за рубежом во всех магазинах (в том числе он-лайн и по телефону), принимающих к оплате карту VISA. Полную информацию об использовании и управлении картой Вы сможете получить из буклета, который будет приложен к карте, а также на [сайте Сбербанка России](http://www.sberbank.ru).