

Давыдова Лариса Петровна

КЛАССИЧЕСКИЕ ЯПОНСКИЕ ТАНКА В РУССКОЙ ПОЭЗИИ: ОСОБЕННОСТИ ГЕНЕЗИСА И ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ

Японские стихотворные миниатюры рассматриваются в статье как органическая часть самобытного японского искусства, для чего выявляется генетическая обусловленность их поэтики теми же принципами буддизма, которые лежат в основе японской эстетики и культуры в целом. Автор идентифицирует историческое время и устанавливает причины пробуждения интереса к японской поэзии в Европе и в России, показывая, какими путями осуществляется адаптация японских строфических форм к поэтике русского символизма в творчестве А. Белого, К. Бальмонта, В. Брюсова.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2014/2-2/16.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2014. № 2 (32): в 2-х ч. Ч. II. С. 70-74. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2014/2-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_phil@gramota.net

УДК 820.9

Филологические науки

Японские стихотворные миниатюры рассматриваются в статье как органическая часть самобытного японского искусства, для чего выявляется генетическая обусловленность их поэтики теми же принципами буддизма, которые лежат в основе японской эстетики и культуры в целом. Автор идентифицирует историческое время и устанавливает причины пробуждения интереса к японской поэзии в Европе и в России, показывая, какими путями осуществляется адаптация японских строфических форм к поэтике русского символизма в творчестве А. Белого, К. Бальмонта, В. Брюсова.

Ключевые слова и фразы: японская поэзия; хайку; танка; Басё; Константин Бальмонт; Андрей Белый; японская культура; югэн; сибуй; саби; ваби.

Давыдова Лариса Петровна

Северо-Кавказский федеральный университет
info@ncfu.ru

**КЛАССИЧЕСКИЕ ЯПОНСКИЕ ТАНКА В РУССКОЙ ПОЭЗИИ:
ОСОБЕННОСТИ ГЕНЕЗИСА И ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ[©]**

Танка и хокку (хайку, хай-кай, хайкай) – классические формы японской поэзии. История происхождения и развития у этих стихотворных форм разная, но обе они со времен Средневековья по настоящее время выступают самыми распространенными и узнаваемыми формами японской поэзии. Пятистишие (танка) и трехстишие (хайку) выступают ее эмблемой и визитной карточкой японского самобытного искусства для представителей иных культур. Так же, как знаменитые японские бонсаи, сады камней, икебана, они позиционируют уникальность и неповторимость японской культуры и японской ментальности. Тонкий знаток и исследователь японской культуры Т. П. Григорьева в статье «Путь японской культуры» подчеркивала глубинную органическую связь японской художественной культуры и культуры в целом с общей концепцией логоцентризма, необходимости следовать Пути для обретения совершенства и истины, заключенной в национальной архаической религии Японии – синтоизме и новой, пришедшей из Китая – буддизме, который принял на японской почве, ассимилируясь с синтоизмом, весьма своеобразные формы: «Японская культура есть культура Пути. Не случайно до сих пор разные виды искусства обозначаются словом «Путь» (до/мити): Путь поэзии – кадо, Путь каллиграфии – сёдо, Путь чая – тядо и т.д. Следовать Пути – значит следовать вселенскому закону, как его ни назови: Путем, Логосом или Божьим Промыслом. Есть извечный Путь – все уже существует до времени (то, что японцы называют Истиной – макото), и есть Путь, явленный во времени – в форме, слове, звуке, цвете, в делах человеческих. Все едино в своей основе, двуедино в своем проявлении. Явленный, земной путь то удаляется от извечного, небесного, то приближается к нему, но не может отпасть от него, как не может земля отпасть от неба на свою погибель. Такой взгляд на сущее и позволил избежать раздвоения, отчуждения от мира» [11]. Японская картина мира базируется на двух основополагающих принципах, внешне противоположных, но единых с точки зрения единства Пути: неизменности и изменчивости. Изменчивость, постоянное движение и перетекание форм и сущностей – это собственно онтологический принцип, обеспечивающий движение и обновление жизни.

Роман-притча современного японского писателя Кобо Абэ (1924-1993) «Женщина в песках» (1962), удостоенный в 1963 году национальной премии Йомиури, завершается удивительным открытием главного героя, который обнаруживает, что песок превращается в воду, а исходя из той общей символики, которая придана образу песка в романе, это фактически означает превращение разрозненного (песчинки) в единое (поток воды), безжизненного – в насыщенное жизнью, то есть смерти – в жизнь [4]. Собственно это превращение выводит к другому основополагающему принципу: неизменности, единства, целостности мира. Вся японская культура направлена именно на то, чтобы уловить неизменное в изменчивом, вечное – в мгновенном, постоянное – в скоропреходящем. «Во все времена японская культура претворяла «неизменное в изменчивом»» (фуэки-рюко): «Без неизменного нет основы. Без изменчивого нет обновления», – говорил прославленный поэт Мацуо Басе (1644-1694). Значит, «неизменное и есть вечная основа, утрата которой грозит культуре гибелью, а нации вырождением. Форма должна меняться, чтобы не утратить связь с жизнью, но меняться ровно настолько, чтобы не исчезло ощущение неизменного в изменчивом», – к такому обобщению приходит Т. П. Григорьева [11]. Ясунари Кавабата, первый японский писатель, удостоенный в 1968 году Нобелевской премии по литературе, в речи, произнесенной при получении премии, получившей название «Красотой Японии рожденный», показал, как принцип неизменного в изменчивом обнаруживает себя в японской чайной церемонии, в искусстве икебаны, в творчестве знаменитых японских поэтов. Приведя несколько знаменитых японских пятистиший и трехстиший, писатель сказал: «Я поэтому надписываю людям эти стихи, что они преисполнены теплого, проникновенного, доброго сочувствия к природе и человеку, что они воплощают в себе глубокую нежность японской души... Истине «точно в словах», «стига вне слов». Это предельно выражено в словосочетании «ромоподобная тишина». Прославленный мастер икебана Икэнобо Сэн-о (1532-1554) изрек (в «Файных речениях»): «Горсть воды или небольшое деревце вызывает

в воображении громадные горы и огромные реки?» [3, с. 1-7]. В той же речи Кавабата подчеркивал, сравнивая Восток и Запад: «По-моему, сами основы наших душевных устройств различны» [Там же, с. 7].

Тем не менее культура и литература Запада активно осваивают достижения японской культуры, равно как и японские писатели XX-XXI веков стремятся к интеграции со всемирным культурным наследием. Оставив в стороне вопрос о положительных и отрицательных сторонах этого процесса, сосредоточимся на анализе его частного компонента: освоения классических форм японской поэзии, в частности 31-сложного пятистишия – танка, русской литературой.

Ю. Б. Орлицкий в статье «Цветы чужого сада» [10] указывает, что интерес к японской культуре синхронизировался в России с общеевропейским периодом моды на все «японское», пришедшимся на рубеж XIX-XX веков, при этом выделяя особую роль первых переводов японской лирики, которые были приведены в труде более общего характера известным востоковедом В. Астоном в 1904 году. Исследователь дает этому сборнику такую характеристику: «В 1904 году во Владивостоке вышла на русском языке книга известного востоковеда В. Астона «История японской литературы», в которой были впервые представлены широкому читателю переводы хокку (трехстиший) великого японского поэта Мацуо Басё и стихотворения многих его современников. Здесь же были приведены сведения о природе японской поэзии и ее особенностях в сравнении с европейской, давалось представление о периодах истории японской литературы и ее ведущих мастерах. Тогда же, в первые годы нового века, появилось еще несколько книг этнографического и историко-популяризаторского характера, переводных и оригинальных, в которых цитировались японские танка и хокку. Переводы их были выполнены чаще всего с европейских языков, т.е. уже с переводов, и были в большинстве случаев вполне дилетантскими. Но неповторимый колорит японской классической миниатюры они все же передавали, и у нас тотчас же появились их пере-переводчики» [Там же]. Первыми адаптировать классические японские трехстишия и пятистишия к русской просодии и русскому образному строю поэтического языка попытались русские поэты-символисты: Валерий Брюсов включает в энциклопедический сборник стилизаций и переводов, а также поэтических фантазий на темы иных культур, географически или исторически отдаленных, «Сны человечества» (1913) раздел «Япония. Японские танки и хайкай» [2, с. 334-335], в который входит пять танок и два хайку, одно из которых перевод знаменитого трехстишия Мацуо Басё о прыгнувшей в пруд лягушке:

О, дремотный пруд!
Прыгают лягушки вглубь,
Слышен всплеск воды [Там же, с. 335]...

Андрей Белый включает в цикл «Звезда» (1914-1918) «Пять танок», написанных между 1916-1918 годами [1, с. 447-450]. В 1916 году поездку в Японию совершает К. Бальмонт. Поездка поэта по Японии освещается в центральных газетах («Асахи», «Иомиури симбун», «Осака Асахи симбун»), а в день его отъезда из страны в газете «Токио Асахи симбун» преподаватель университета Васэда филолог-русист Айка Осэ дает творчеству Бальмонта такую характеристику: «Бальмонт – поэт мимолетности, певец мгновения. Вне мгновения нет для него ни вчера, ни завтра, ни луны, ни солнца, ни времени... И само существование человека на земле есть поток драгоценных мгновений» [12]. Духовное родство с японской поэтической культурой остро ощущает и сам поэт. В 1916 году Бальмонт завершает статью «Фейное творчество. О японской поэзии», посвященную анализу японских трехстиший и пятистиший. Поэт подчеркивает: «Я русский, и я европеец, потому, конечно, я люблю больше свою поэзию, и она мне кажется более совершенной по глубине и силе. Но в то же время я не могу не признать, что, кроме испанцев, создавших подобные же 3-строчные и 4-строчные песенки, ни один европейский народ не умеет в трех, в четырех, в пяти строках дать целый законченный мир, всю музыку настроения, полное прикосновение душ, как это умеет сделать японец» [Там же]. В том же 1916 году Бальмонт публикует в газете «Биржевые ведомости» перевод японских танка под названием «Японские песни».

Составители первых стилизаций и переводов классических японских пятистиший столкнулись с двумя существенными проблемами: первая состояла в необходимости передать настроение, мироощущение, картину человека и мира, складывающуюся в непривычной для российского читателя минимальной стихотворной форме; вторая определялась свойственной для европейской поэтической традиции необходимостью следовать формальным признакам оригинала, которые для западноевропейских строфических форм и выступали сигналами, указывающими на принадлежность того или иного стихотворного произведения к определенной строфической или жанрово-строфической форме. Первыми внимание на существенную разницу в просодии русского и японского языков обратили как сами поэты-переводчики с японского или переводов с японского, так и виртуозы в области поэтических форм, в частности, в совершенстве освоивший жанрово-строфическую форму триолета поэт Иван Рукавишников сомневался вообще в возможности адекватного перевода японской танки на русский язык: «Является вопрос, возможно ли передать сущность строфичности языка, построенного на законе равноударности и равнодлительности слогов, стихом языков, построенных на обратном законе. Наши поэты писали Танка обычно с двумя рифмами и определенным метром. Но метра и рифмы в нашем смысле японская поэзия не знает. Может ли почувствоваться сколько-нибудь по-японски гармония волн пяти и семи слогов через наши метры (или через метры греков и римлян)? А если почувствоваться не может, надо ли соблюдать в наших метрах счет пяти и семи слогов, стараясь придать этим отдаленную эфемерную стилизацию под японский стих? Может быть, надо писать прозаическими строками с соблюдением счета слогов. Но европейская проза (в частности русская) имеет определенные метрические волны. Для сколько-нибудь близкого подхода к сущности дела можно предложить писать японские строфы

исключительно ударными униками (*macer*), что на практике сведется к употреблению лишь односложных слов, с допущением в виде исключения двухсложных, сбивающихся на спондей» [5]. Современный стиховед Ю. Б. Орлицкий также акцентирует внимание на силлабических особенностях японских строфических форм: «...для двух основных (а точнее – получивших в Японии наибольшее распространение, в Европе же единственно известных) малых форм японской классической поэзии – трехстиший хокку (или хайку) и пятистиший танка – конструктивным фактором стиха выступает количество слогов в каждой строке и в стихотворении в целом. В определенном смысле это – аналог силлабического стихосложения (т.е. основанного только на равенстве количества слогов в строчках), как известно, не закрепившегося в русской традиции. Именно поэтому, очевидно, оказались не вполне удачными и попытки первых русских переводчиков строго следовать в этом смысле японским образцам: для русского слуха простая урегулированность строк по количеству слогов не выступает в качестве внятного ритмообразующего признака, и «точные» переводы воспринимались как аморфные, лишенные ритма вообще» [10]. Валерий Брюсов в точности стремится соблюсти в танке последовательность строк в 5-7-5-7-7 слогов и сохранить общее число слогов – 31:

Устремил я взгляд,
Чуть защелкал соловей,
На вечерний сад;
Там, среди сумрачных ветвей,
Месяц – мертвого бледней [2, с. 334].

Брюсов при этом не только сохраняет слоговой принцип организации строфы, но и прибегает к рифме, вовсе чуждой и неорганичной для японской поэзии. Японская миниатюра при формальном следовании правилам выглядела искусственной, и ее содержательная сторона приносилась в жертву формальной.

Вместе с тем Ясунари Кавабата, подметив, что «истине тесно в словах» танки, что минимализм стихотворного японского пятистишия направлен не только на фиксацию мгновения вечно текущей, неизменной в своем постоянстве возобновления и постоянной в своей изменчивости жизни, указал и на то, что в танке создается некоторое символическое обобщение, указывающее не только на включенность этого неповторимого мгновения в течение жизни, но и на обнаружение сверхсмысла, присущего этому мгновению. Для японского поэта важно было не столько поймать и остановить мгновение, задержать лист в его падении, бабочку в ее полете, раскрытие цветочного бутона, движение морской волны, но и дать читателю почувствовать, что в этом мгновении сокрыта таинственная суть мира, которую невозможно выразить в отвлеченных философских рассуждениях или в абстрактных понятиях. Смысл жизни раскрывается в самих явлениях жизни, заключен в каждом ее неповторимом мгновении, и выделить мгновение из потока – значит фактически показать в зримых, конкретных изменчивых образах саму природу Пути, объединяющего противоположности постоянства и изменения. Феномен истины, которой тесно в словах, передающих ее через символическое значение предметов и явлений, показанных в танке или хайку, открытый японским писателем и исследователем, созвучен идеям Ю. Тынянова о «тесноте и единстве стихового ряда» [7, с. 113]. Согласно концепции Ю. Тынянова, слово в стихе более емко по смыслу, чем слово в прозе. Если прозаический контекст актуализирует одно смысловое значение слова, то поэтический, стихотворный, актуализируя одно основное значение, не снимает другие смыслы слова, которые продолжают мерцать на его смысловой периферии, придавая стиху семантическую объемность, символическую обобщенность. Именно поэтому критик-буквалист А. А. Шемшурин (1872-1939) считал противоестественным поэтический язык В. Брюсова, обвиняя поэта в двусмысленности и предлагая буквальное прочтение метафор и метонимий, игнорируя, таким образом, саму природу поэтического слова [8, с. 85]. Попытки Брюсова в области воссоздания инациональных строфических форм носили прежде формальный характер, поэтому поэт уделял меньше внимания образному строю, нежели соблюдению формально-строфических показателей, именно поэтому его хайки и танки выглядят несколько искусственно.

Андрей Белый уже не стремится следовать неукоснительно формальным признакам танки, например, в стихотворении «Жизнь»:

Над травой мотылек –
Самолетный цветок...
Так и я: в ветер – смерть –
Над собой – стебельком
Пролечу – мотыльком [1, с. 449].

Белый уже безошибочно уловил, что основная особенность японских строфических форм определяется не их формальной организацией, а особой композицией и особыми способами формирования содержания. Сами классики японской поэзии, в первую очередь Мацуо Басё, вдохнувший второе дыхание в жанр хайку, смело нарушали правила и даже пренебрегали ими, чтобы передать содержание во всей полноте и правдивости. Особенно важно было соблюдать это требование по отношению к жанру танка.

Пятистишие танка – одна из древнейших и наиболее значительных форм японской поэзии. Расцвет жанра танка (или «вака», что в буквальном переводе означает «японская песня») приходится на раннефеодальную эпоху. Первый сборник танка под названием «Манъёсю» («Собрание мириад листьев») был составлен в эпоху Нара, в VIII в. н.э., великим поэтом Отомо-но Якамоти. Следующий связан со сборником «Кокинсю». Антология «Кокинсю» («Кокин(вака)сю» – собрание древних и новых песен) была составлена по приказу

императора Дайго (897-930) несколькими поэтами и критиками во главе со знаменитым поэтом Ки-но Цураюки (868-946), человеком, немало сделавшим для развития японской поэзии и пытавшимся теоретически осмыслить ее путь и место в культуре, наметить формы ее дальнейшего развития. Цураюки в предисловии к сборнику «Кокинсю» писал о танка: «Песни Ямато! Вы вырастаете из одного семени – сердца и разрастаетесь в мириады лепестков речи, в мириады слов... И вот, когда слышится голос соловья, поющего среди цветов свои песни, когда слышится голос лягушки, живущей в воде, кажется: что ж из всего живого, из всего живущего не поет свои песни?» [9]. Строфически и композиционно танка делится на две части: первое трехстишие из строк длиной в 5-7-5 слогов, второе двустишие из двух строк по 7 слогов в каждой. В плане выражения содержания в первой части передается природный образ, во второй – ощущение, чувство или философское заключение, навеянное этим образом. Впрочем, возможно и обратное распределение смысла – сначала философская сентенция или выражение чувства, а в заключительных двух строчках – пейзаж или природный образ. Порой разные части танка могут сопоставлять события, которые произошли в разное время или в разных местах. Самые древние танка из антологии «Манъёсю», как правило, начинаются со слова, которое задает тему. Тогда же сложился и символизм японской поэзии: если танка начинается с упоминания черных тутовых ягод (в Японии другие виды тутовника не растут, поэтому может быть названа просто тутовая ягода), то общее настроение будет печальным и речь пойдет об утрате; если будет упомянуто осеннее поле, тоже без конкретизации, непонятной для европейца, но естественной для японца, для которого есть только одно осеннее поле – рисовое, в танке речь пойдет о странствиях и трудности выбора пути.

Танка синтезировала в себе начала буддизма, воплощенные в эстетических принципах «саби», «ваби» и «сибуй», и наследие архаической религии японцев – синтоизма, мистические корни которой, направленные на актуализацию контакта с миром предков, нашли воплощение в принципе «югэн». Принцип «саби» аналогичен требованию естественности, которое для японцев неотделимо от ощущения древности и давности. Известный публицист, тонкий знаток и ценитель японской культуры Всеволод Овчинников, характеризуя этот принцип, подчеркивал, что японцев привлекает «потемневший цвет старого дерева, замшелый камень в саду или даже обтрепанность – следы многих рук, прикасавшихся к краю картины. Вот эти черты именуются словом «саби», что буквально означает «ржавчина»» [6, с. 51]. Принцип «саби» неотделим от «ваби», их порой и называют, как единую пару, «саби-ваби». «Ваби» означает неотделимость прекрасного от повседневного, он указывает на постоянное присутствие прекрасного в обыденной жизни, на необходимость избегать всего вычурного, нарочитого, чрезмерного. Он находит воплощение в афоризме, что один цветок расскажет о красоте цветов больше, чем целый букет или клумба. Принцип «сибуй» возник позже и направлен на совмещение красоты и рациональности, удобства. В. Овчинников, поясняя значение этого принципа, обращается к таким примерам: «Кинжал красив не потому, что украшен орнаментом. В нем должна чувствоваться острота лезвия и добротность закалки. Чашка хороша, если из нее удобно и приятно пить чай и если она при этом сохраняет первородную прелесть глины, побывавшей в руках гончара. При минимальной обработке материала – максимальная практичность изделия. Сочетание этих двух качеств японцы считают идеалом» [Там же, с. 52]. Принцип «югэн» напрямую связан с минималистскими формами японской поэзии, он воплощает мастерство подтекста и искусство намека, он указывает на недоговоренность, недоиспользованность, на скрытую за простыми словами японского пятистишия глубину переживания и полноту обобщения. Именно в этом принципе находит выражение устремленность японской поэзии к таинственной сути явлений, невыразимой и непостижимой таинственной сути мира, обеспечивающей его единство и многообразие, постоянство и изменчивость. Именно этот принцип задает основное настроение в танках раннефеодальной эпохи, которые стали впоследствии образцовыми и классическими. В контексте принципа «югэн» особое значение приобретает инициальное слово, задающее настроение в классической танке, оно не просто локализует лирическое событие, но и указывает на духа определенного места, который органически с этим местом связан. Это означает, что именно этот дух вызван самой танка, воплощен в ней и будет присутствовать на протяжении всего стихотворения. Поэтому танка не может быть динамичной: это стихотворение неспешное, наполненное созерцанием, размышлением, внутренним диалогом с тем местом, которое названо в инициальном слове. Можно констатировать, что принцип «югэн» лежит в основе философии жанра танка. Именно принцип «югэн» оставался основным в танках периода феодальной раздробленности, когда сами самураи часто бывали и воинами, и поэтами и создавали стихи, пронизанные ощущением неизбежности, неотвратимости смерти и правильности выбора жизненного пути, который славной смертью храброго самурая завершится. Такими были танки вплоть до великих реформ «революции Мэйдзи» на рубеже XIX-XX веков. Т. П. Григорьева, характеризуя путь писателя и общественного деятеля Юкио Мисима (1925-1970), самурая и поэта, стремящегося возродить древние национальные ценности, указывала: «...именно он выступил в защиту культуры, без которой погибает нация, и призывал не только к возрождению мужественности, но и к почитанию сокровенной красоты (югэн), которая одухотворяла японское искусство во все времена» [11].

Русские поэты-символисты удивительным образом, благодаря своей острой поэтической интуиции, ощутили эту глубину подтекста, содержательную бездонность японских пятистиший, отказавшись в пользу передачи всех оттенков содержания и глубины подтекста танки от формальных силлабических требований. Именно эти переводные и оригинальные танки оказывались наиболее близкими к культуре Японии, передавали сам дух японского пятистишия и указывали на возможность адаптации чужой уникальной культуры к своей. Вновь обратимся к танке Андрея Белого «Жизнь». Поэт следует традиционной композиции танки: в первых двух строках передается природный образ, в последующих приводится философское рассуждение, проводятся аналогии со своей судьбой. Поэт удивительно емко и образно передает в первых двух строках

ощущение единства и многоликости мира, его изменчивости, которая выступает на самом деле формой манифестации его постоянства, прибегая к метафоре «мотылек – самолетный цветок»:

Над травой мотылек –
Самолетный цветок...

Себя поэт изображает и как цветок (стебелек), и как мотылька, и как часть стихии (ветер), причем ветер при этом назван и смертью, которая в танке таким образом изображается как переход из одного состояния в другое:

Так и я: в ветер – смерть –
Над собой – стебельком
Пролечу – мотыльком [1, с. 449].

Хотя в пятистишии Андрея Белого присутствует спонтанная рифма, но не соблюдаются требования чередования пятисложных и семисложных строк, оно передает абсолютно «японское» настроение, выражающее следование двум онтологическим принципам – постоянства в изменчивости и следования Пути как способа постижения красоты, сути, истины.

Одно из последних стихотворений, написанных Константином Бальмонтом (поэтом и переводчиком, наиболее полно и последовательно осуществляющим связь с японской культурой) в России в 1918 г., имеет форму танки:

Пять легких звуков, Инамэ,
Во мне поют светло и звонко.
Махровой вишни, в полутьме,
Мне лепесток дала японка,
И расцвела весна в зиме [12].

Бальмонт показывает путь от внешнего ощущения к внутреннему переживанию: сначала от звукового впечатления, семантизируя звучание пяти букв имени японки, к воспоминанию, затем от тактильного («махровой вишни») к переживанию времени и возможности его метастазы («и расцвела зима в весне»).

Составляя первые переводы, переложения и подражания японским танкам, а также создавая их оригинальные образцы, русские символисты открыли основной способ прочтения и перевоплощения в иных культурных и лингвистических условиях совершенно новых и необычных для русских поэтов и читателей форм японской поэзии, стремясь передать сам дух японского пятистишия, пренебрегая при этом формальными требованиями. Тем самым они открыли пути к экспериментам и художественным инновациям футуристов – Елены Гуро, Давида Бурлюка, Сергея Третьякова, Венедикта Марта, а особенно Велимира Хлебникова, в творчестве которых японские танки прочно и окончательно закрепились в русской поэзии.

Список литературы

1. Белый Андрей. Стихотворения. М.: Книга, 1998. 524 с.
2. Брюсов В. Собр. соч.: в 7-ми т. М.: Художественная литература, 1973. Т. 3. 496 с.
3. Кавабата Я. Красотой Японии рожденный // Кавабата Я. Тысячекрылый журавль. Серия «Мастера зарубежной прозы». М.: Прогресс, 1971. 365 с.
4. Кобо Абэ. Женщина в песках. М.: Амфора, 2011. 416 с.
5. Литературная энциклопедия: словарь литературных терминов: в 2-х т. / под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чехихина-Ветринского. М. – Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925.
6. Овчинников В. Сакура и дуб. М.: Аст; Астрель, 2005. 608 с.
7. Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. М.: Комкнига, 2010. 176 с.
8. Шемшурин А. А. Стихи Валерия Брюсова и русский язык. М., 1908. 152 с.
9. http://japanpoetry.ru/?code=artist_gallery&style=22&filter=subdomain=2 (дата обращения: 19.08.2013).
10. <http://magazines.russ.ru/arion/1998/2/orl.html> (дата обращения: 30.07.2013).
11. <http://magazines.russ.ru/inostran/2002/8/grig.html> (дата обращения: 01.08.2013).
12. <http://ricolor.org/rz/iaponia/jr/cu/bal/> (дата обращения: 01.08.2013).

CLASSICAL JAPANESE TANKA IN RUSSIAN POETRY: FEATURES OF GENESIS AND FUNCTIONING

Davydova Larisa Petrovna
North-Caucasus Federal University
info@ncfu.ru

The Japanese poetic miniatures are considered in the article as an organic part of the original Japanese art, for this purpose the genetical determination of their poetics by the same principles of Buddhism, which underlie the Japanese aesthetics and culture in general, is revealed. The author identifies the historical time and sets the reasons of awakening interest in the Japanese poetry in Europe and Russia, showing the ways in which the Japanese strophic forms adaptation to the poetics of the Russian symbolism in the works of A. Bely, K. Balmont V. Brusov is performed.

Key words and phrases: Japanese poetry; haiku; tanka; Basho; Konstantin Balmont; Andrei Bely; Japanese culture; yugen; shibui; sabi; wabi.