Ежегодник Японии 2023. Т. 52. С. 339–375
Yearbook Japan 2023. Vol. 52, pp. 339–375
DOI: 10.55105/2687-1440-2023-52-339-375

Татихара Митидзо: поэтика «чистого лиризма» (вступительная статья и переводы)

А. А. Ясинский

Аннотация

Татихара Митидзо: (1914–1939) обновил поэтический язык 1930-х гг., изобрел жанр «псевдо-сонета», что окажется самой убедительной попыткой адаптировать европейский сонет для японской поэзии. Татихара увлекался немецким романтизмом, в частности, Ф. Гёльдерлином; в традиционных японских поэтических жанрах не работал, но изучал антологию «Синкокин-сю:», которая оказала существенное влияние на стилистику его текстов.

Стихи Татихара словно бы оторваны от повседневности: с началом второй Японо-китайской войны (1937–1945) и нарастанием милитаризации общества тематика его поэзии не меняется. Однако изучение его творчества показывает, что изменения в обществе волновали и Татихара – болезненного юношу, не подлежащего призыву в армию. Стихи его однообразны: это пейзажные зарисовки или любовная лирика, выбор лексики и тем от сборника к сборнику варьируется незначительно. Установка поэзии Татихара – не на новизну, но полноту раскрытия чувства и сюжета.

Отдельная область его творчества – архитектура: он закончил архитектурное отделение Токийского императорского университета, успел проработать два года по профессии. В статье проанализированы основные мотивы его творчества, их стилистические и идеологические истоки. В приложении дан перевод основных поэтических сборников, вышедших в свет еще при его жизни.

Ключевые слова: Татихара Митидзо, журнал «Четыре сезона», японский романтизм, японский сонет.

Автор: Ясинский Андрей Анатольевич, студент 4 курса бакалаврской программы «Язык и литература Японии» Института классического Востока

и античности Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики»: 105066, Старая Басманная ул., 21/4.

E-mail: ghotwht@gmail.com

Конфликт интересов

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Tachihara Michizō: Poetics of “Pure Lyricism” (Introduction and Translation of Poems)

A. A. Yasinskiy

Abstract

Tachihara Michizō (1914–1939) succeeded in refashioning the poetic language of the 1930s, inventing the genre of the “pseudo-sonnet,” which would prove to be the most convincing attempt to adapt the European sonnet to Japanese poetry. Tachihara was fascinated by German romanticism, in particular Friedrich Hölderlin, but he cannot be called a westernizer. Tachihara did not work in traditional Japanese poetic genres, but studied the anthology *Shinkokinshū*, which had a major influence on his stylistics.

Tachihara’s poems seem to be detached from everyday life: with the outbreak of the Second Sino-Japanese War (1937–1945) and the subsequent militarization of society, the themes of his poetry did not change. A close examination of his work reveals that the changes in society were also a concern to Tachihara, a sickly young man who was not subject to conscription. His poems are monotonous: they are either landscape sketches or love poems, the choice of vocabulary or themes varies little from collection to collection. His poetry’s attitude is not one of novelty, but of full disclosure of feeling/emotion/plot.

A separate field of his work is architecture. He graduated from the Department of Architecture at Tokyo Imperial University, then he worked for two years as an architect. This article analyses the main motifs of his work, their stylistic and ideological origins. A translation of his major poetry collections, published during Tachihara’s lifetime, is annexed.

Keywords: Tachihara Michizō, *Shiki* journal, Japanese Romanticism, Japanese sonnet.

Author: *Yasinskiy Andrei Anatolievich*, fifth-year student of the bachelor's program "Japanese Language and Literature" at the National Research University Higher School of Economics: 21/4, Staraya Basmannaya Str., Moscow, Russian Federation, 105066.

E-mail: ghotwht@gmail.com.

Conflict of interest

The author declares the absence of the conflict of interests.

Введение

Татихара Митидзо: 立原道造 (1914–1939) – поэт-романтик, создатель жанра «псевдо-сонета», писавший стихи на разговорном языке и оказавший значительное влияние на поэтов конца 1940-х гг., для тех, чья юность прошла под трескучие фразы о величии Японской империи [Tachihara 2001, p. 132–133]. Имя его было забыто до 1980-х гг., когда появляются научные работы о нем и множество переизданий его текстов. Ныне некоторые из его стихотворений включены в японскую школьную программу (например, «К тому, что было впервые...»).

К семье Татихара принадлежали Татихара Суйкэн 立原翠軒 (1744–1823), ученый-конфуцианец из княжества Мито, работавший над «*Дай Нихон-си*»¹, и Татихара Кё:сё: 立原杏所 (1785–1839), старший сын Суйкэн, писавший картины в стиле *нанга* («южной живописи»). Родители поэта были небогаты, первые стихи он пишет в четырнадцать лет под влиянием Китахара Хакусю: 北原白秋 (1885–1942), поэта-символиста, с которым познакомится лично спустя год. Тогда же он увлекается живописью, что повлияет на выбор профессии: в будущем он станет архитектором. С семнадцати лет Татихара начинает входить в литературные круги Токио, знакомится с Маэда Югурэ 前田夕暮 (1883–1967), редактором популярного журнала «*Поэзия*» (詩歌, «*Сика*»), приступает к изучению немецкого языка, на котором позже будет читать немецких романтиков. В частности, его увлекает «*Иммензее*», ранняя «новелла настроения» Теодора Шторма (1817–1888), в 1936 г. Татихара переведет том его рассказов на японский язык. В 1932 г. он знакомится с Хори Тацуо 堀辰雄 (1904–1953), про-

¹ «Историей великой Японии», историческим трактатом нативистской школы Мито, посвященным истории Японии от мифологического императора Дзимму до сотого императора Го-Комацу (1382–1412).

заиком и переводчиком французской поэзии (Гийома Аполлинера, Жана Кокто, Поля Валери); Хори и Татихара станут ближайшими друзьями². В следующие два года Татихара сам разыскивает адреса известных ему поэтов и приходит к ним домой. Так в 1933 г. он познакомился с Муро Сайсэй 室生犀星 (1889–1962)³, поэтом-сенсуалистом, который задумывал тогда журнал «*Четыре сезона*» (四季 «*Сики*»)⁴. Вместе с Сайсэй его создателями стали Миёси Тацудзи 三好達治 (1900–1964)⁵, Хори Тацуо (будущий главный редактор), Маруяма Каору 薫丸山 (1899–1974)⁶ и Цумура Нобуо 津村信夫 (1909–1944)⁷. Татихара Митидзо вошел шестым в круг основателей журнала.

В 1934 г. Татихара поступил на архитектурное отделение Токийского императорского университета. В годы учебы он за свои проекты три года подряд получал архитектурную премию Тацуно Кинго 辰野金吾 (1854–1919)⁸. Он писал для «*Четырех сезонов*» и приобрел популярность в поэтической среде. В 1935 г. Татихара изобрел форму «псевдо-сонета», в ней написана большая часть его известных стихов. Следующие три года считаются периодом расцвета его творчества. Выходят сборники «*Деревенская жизнь*» (1935 г.), «*Позабудь-трава*»

² В рассказе Хори «*Иудзуки Акира*» (1941 г.) прототипом главного героя стал Татихара Митидзо.

³ Муро известен как биограф поэтов довоенной поры (эссе «*Биографии моих любимых поэтов*», 1958 г.). В 1930-е гг. его кружок модернистской поэзии посещал и Татихара. С 1933 г. Муро лично обучал Татихара стихосложению, причем роль наставника играл не впервые: тем же он занимался в 1920-е гг. при журнале «*Ослик*».

⁴ Журнал станет самым долговечным из поэтических журналов довоенной поры, первый номер вышел в 1933 г., последний – в 1987 г. «*Сики*» выступал оплотом «чистого искусства», отстранялся от милитаристской пропаганды, собственной эстетической программы не предлагал: под одной обложкой печатались поэты самых разных художественных направлений. Журнал был устроен как «произвольные тетради», (термин П. Валери) по образцу французского журнала «*Commerce*» которого ориентировались его составители. Структура номера была свободной. Главным редактором выступал Хори Тацуо.

⁵ Миёси, критик и поэт, известен сборником ритмизованных четверостиший «*Окно на юг*» (1932 г.), написанных в слоговом размере 7-5. До сих пор нередки ссылки на его «*Лекции по современной поэзии*» 1949 г., где отмечается: вопрос разнообразия должен быть второстепенным для поэта, определяющей является та свобода, с какой он описывает свои чувства в стихах.

⁶ Поэт, известный пейзажными стихами, пронизанными тоской по морю.

⁷ Известен сборниками «*Любимый псалом*» (1935 г.), «*Сад, в котором сидит отец*» (1942 г.).

⁸ При жизни ни один из архитектурных проектов Татихара не был воплощен, посмертно – всего один: «*Дом гиацинтов*» ヒアシンズハウス 1937 г. был построен на средства жителей префектуры Сайтама в 2004 г.

и «*Стихи рассвета и заката*» (1937 г.), «*К ветру*» и «*Песни любви*» (1938 г.). В 1938 г. Татихара окончил университет и по протекции университетского преподавателя устроился на работу в архитектурное бюро на Гиндза. Вскоре появятся первые признаки туберкулеза, из-за которого в марте 1939 г. его не станет.

Японский сонет

В эпоху Мэйдзи японские поэты, познакомившись с европейской поэзией, искали поэтические формы, наиболее созвучные современности, что на практике означало либо обращение к европейским поэтическим жанрам и их переосмысление, либо пересмотр жанров классических. Формируются два течения: приверженцы «стихов новой формы», *синтайси*, работавшие с европейскими жанрами, и «традиционалисты», к которым относится Масаока Сики 正岡子規 (1867–1902), реформатор традиционной поэтики *танка*.

Форма сонета трудна для воспроизведения на японском языке, в первую очередь из-за рифмы. В европейском сонете рифма играет структурообразующую роль: так, в «итальянском» сонете в двух начальных четверостишиях (катренах) берется один набор рифм, далее следует сюжетно-эмоциональный перелом, «поворот» (ит. *volta*), и в двух заключительных трехстишиях (терцетах) набор рифм уже другой, что подчеркивает смену темы и настроения. Английский сонет устроен иначе: три четверостишия и заключительное двустишие, но, например, в 12-м сонете Шекспира перелом приходится на девятую строку, что сохранено и в русском переводе С. Я. Маршака («*Когда часы мне говорят, что свет...*»). Не пытаясь соблюдать рифму, японские авторы не придерживались и принципа перелома, превращая сонет в развернутое повествование. Делались попытки ввести рифму или (более успешные) создать особый музыкальный ритм стиха путем чередования фиксированного набора гласных или коротких и длинных строк (чаще всего традиционных строк из семи и пяти слогов); японские авторы осваивали чуждый им жанр, используя доступные им стихотворные средства.

До Татихара мы знаем не так много поэтов, которые серьезно разрабатывали форму сонета. Отдельные сонеты мы можем встретить, например, у Накахара Тю:я 中原中也 (1907–1937), писавшего в основном в традиционной японской метрике (пример – «*Возвращение*», 1927 г.). Сусукида Кю:кин 薄田泣菫 (1877–1945) был первым,

кто представил жанр сонета на японском языке, опираясь на английских поэтов (в особенности – Джона Китса). Из-под его пера выходили и «английские», и «итальянские» сонеты. Считается, что Сусукида пользовался не-мужской рифмой (в частности, дактилической), «обрубая» строку в нужном месте, чтобы добиться созвучия со следующей строкой [Takahashi 1991]. Кю:кин выбрал именно «английский» сонет, ибо тот напоминал ему китайскую поэтическую форму *цзюэцзюй* 絶句, яп. *дзэку*, где четыре рифмованные строки по семь или четыре иероглифа образовывали схему «вступление – развитие – поворот – итог». По этой схеме он и старался писать свои сонеты. Камбара Ариакэ 蒲原有明 (1876–1952) поначалу писал баллады чередующимися строками по семь и пять слогов, а позже под влиянием Стефана Малларме и Данте Габриэля Россетти стал писать нерифмованные «итальянские» сонеты.

Поэты эпохи Мэйдзи учились сонетной форме преимущественно у английских авторов [Gallimore 2001]. Татихара Митидзо познакомился с сонетом иначе: через сочинения Райнера Марии Рильке и Поля Валери. Татихара разработал форму японского стиха, которую сам называл «сонетом» или «сонатиной». Такие стихотворения похожи на европейский сонет лишь графически: 14 строк, делящихся на два катрена и два терцета (4-4-3-3). К этой форме Татихара пришел в 1935 г., до этого писал в разных формах. Большая часть его ранних стихов состоит из четырех строк, в чем усматривается влияние Миёси Тацудзи и французского поэта-символиста Франсиса Жамма⁹, хотя есть и другие случаи: в его собрании сочинений мы можем встретить и одно-, и двух-, и десятистрочные стихи; в сборнике «*Воскресенье*» 1933 г. есть стихи, напоминающие пятистрочные *танка*, но без четкого слогового деления 5-7-5-7-7. Прямо перед появлением стихов в 14 строк Татихара во множестве писал стихи в 10 и 12 строк, подыскивая приемлемую для себя форму. Позже Татихара продолжит экспериментировать с 14-строчной формой: появятся стихотворения, напоминающие английский сонет (4-4-4-2) и не имеющие аналогов в европейской поэзии (4-4-2-2-2 – «*В лесу опавших листьев*»; 2-3-3-3-3 – «*Песня ласточки*»; 4-3-4-3 – «*Избранные места*») [Imanishi 1979].

⁹ Сборник стихов Жамма Татихара подарит Накамура Синъитиро 中村真一郎 (1918–1999), признанному послевоенному литератору, считавшему себя учеником Татихара, когда тот поступил в первую старшую школу.

Выбор европейского сонета для Татихара был обусловлен не только его знакомством с европейской поэзией, но и тем, что традиционные японские формы не могли дать ему того простора в строке, в котором его стихи определенно нуждались. Татихара писал «стихотворную прозу», что порождало особый ритм текста и определяло его интонационную структуру. Поэт сам подчеркивает музыкальность своих стихов, называя некоторые из них «сонатинами». Нередко стихи Татихара строятся по схеме «статика – действие – статика – действие». Так, в стихотворении «*С радугой и возлюбленной*» описания природы в первой строфе сменяются взглядом возлюбленной во второй, в третьей строфе – снова описания природы, четвертая строфа – кульминация: любви не стало. Однако это деление, как и общая повествовательная структура, зачастую не совпадает с делением на строфы, как в стихотворении «*К поздним мыслям моим*»: второе четверостишие начинается с продолжения описаний природы, начатых в первом четверостишии, и только во второй строке появляется лирическое «Я». Появляется там и мотив песни, противопоставленный снам, берущим верх над слабым голосом этого «Я», вокруг чего и выстроено стихотворение [Takagi 2012, p. 17–21]. Поэтому не стоит ожидать от стихотворений Татихара характерного для европейского сонета «поворота» – место перелома варьируется от стихотворения к стихотворению, или перелома нет вовсе. Соответственно, схема «вступление – развитие – поворот – итог» также не применима к стихам Татихара.

Татихара работает не только со звучанием стиха, но и с его графикой: строки зачастую разбиты на части пробелами, которые маркируют для читателя небольшие паузы. При несоразмерности строк эти паузы задают ритм. Вот начало стихотворения «*К тому, что было впервые...*». Пропуски здесь делят строки в отношении: 2-3-2-3:

ささやかな地異は__そのかたみに
 灰を降らした__この村に__ひとしきり
 灰はかなしい追憶のやうに__音立てて
 樹木の梢に__家々の屋根に__降りしきつた

Сасаяка-на тии-ва ___соно катами-ни
Хаи-о фурасита ___коно мура-ни ___хитосикири
Хаи-ва канасии цуиоку-но ё:-ни ___отодатэтэ
Дзю:моку-но кодзүэ-ни ___изиэ-но янэ-ни ___фурисикитта

Хлопьями редкими __ на память об этом
Пепел прольется __ над этой __ деревней.
И с шелестом грустным, __ точно отзвуки прошлого,
Он ляжет __ на кроны деревьев, __ на крыши домов

В адаптации жанра сонета к японскому языку Татихара продвинулся дальше своих предшественников: успешной ему казалась модель чередования определенных интонационных групп, но не прямого подражания европейцам; другие поэты пытались ввести рифму в японский текст или чередовать фиксированное количество слогов в строке, что на деле не приближало японский сонет к силлабо-тонической системе европейского сонета.

Татихара, романтизм и Гёльдерлин

Поэтика Татихара и Фридриха Гёльдерлина (1770–1843) обнаруживает множество общих черт.

В ноябре 1933 г. в журнале «Когито»¹⁰ выходит критическая статья Ясуда Ёдзиро: «Чистый поэт – заметки о Гёльдерлине». В журнале также публиковались переводы его стихов. Татихара знакомится с этим журналом в 1935 г. и посылает туда свой новый цикл «К ветру», созданный под впечатлением от стихотворений Гёльдерлина, где нередка тема ветра (Зефира, Эфира).

В 1936 г. Хори Тацуо закончил первую часть будущего романа «Ветер поднялся» (風立ちぬ, «Кадзэ-татину»). В отзыве на этот роман, написанном для журнала «Четыре сезона», Татихара процитирует тексты Гёте, Верлена и «Гиперион» Гёльдерлина. Прочитать его он мог в переводе Ватанабэ Какудзи (1902–1981), вышедшем в том же году. Позже, в 1938 г., Татихара напишет одноименное эссе, в котором будет много цитировать статью Мартина Хайдеггера «Гёльдерлин и сущность поэзии» (1936 г.). Что же касается наработок распавшейся к тому моменту «Школы японского романтизма» (日本浪漫派, *Нихон ро:манха*), в частности, работ Икута Сюнэцу 生田春月 (1892–1930) о Гёльдерлине, то они не оказались востребованы Татихара.

¹⁰ Журнал основан в 1932 г. Танака Кокки и Ясуда Ёдзиро. С небольшими перерывами выходил вплоть до 1944 г., объединял вокруг себя поначалу писателей-неоромантиков, позже – писателей-националистов. С начала Тихоокеанской войны страницы журнала были полны текстами в поддержку Великой Японии и оправдании ее действий на материке и на море.

Гёльдерлин был знатоком античности, занимался переводами античных авторов. Для Татихара античность была только частью европейской культуры; в 1935 г., начав знакомиться с творчеством Гёльдерлина, он принимается за изучение античной мифологии. При этом мир Гёльдерлина – это пейзажи его родной Швабии, а у Татихара – деревушка Оивакэ. Думается, именно под влиянием Гёльдерлина Татихара отказывается писать о современном ему городе и делает именно природу основной темой большинства стихотворений.

Гёльдерлин часто использует в стихах имена собственные, ибо они сами по себе амбивалентны: одновременно предельно конкретны и предельно размыты. Называя вещь «по имени», мы, с одной стороны, указываем конкретно на нее, а не на какую-либо другую, с другой, называя лишь имя, мы не даем никакой характеристики образу, не сообщаем, «какая» это вещь. В стихах Татихара мы часто встречаем списки вещей, в особенности это касается цветов. Сравнения Гёльдерлина сопоставляют вещи непохожие, словно бы по касательной. У Татихара сравнения более вещественны и конкретны. Исследователи отмечают трудный синтаксис Гёльдерлина: обильны синтаксические разрывы внутри строки, анжамбеманы резко обрывают фразы [Берковский 2021, с. 317–318]. То же свойственно и для стиля Татихара.

Усвоив романтический дискурс европейской поэзии, Татихара обильно пользовался его словарем. Одно из самых частотных слов в его стихах – «ветер». У Гёльдерлина воздушная стихия предстает в двух ипостасях: либо как «Отец Эфир», мужское зачинающее начало (в оде «*К Эфиру*»), либо как пространство – разума, воли, действия и всего действительного [Вольский 2016], образ, восходящий к античности. В цикле «*К ветру*» Татихара «ветер» – активное начало, взаимодействующее с поэтом. Однако если у Гёльдерлина Эфир самодостаточен, как античный бог, то Татихара, обращаясь с речью к ветру, сам наделяет его теми или иными характеристиками, любое действие или качество ветра определено восприятием поэта. В поэтике Татихара восприятие вообще будет определять устройство его поэтического мира – он писал, что «стихи делаются из ничего» [Tachihara 2001, p. 215–216], для поэзии нужен не опыт, но слова. Хори Тацуо в одной из статей цитировал Хайдеггера: «Поэзия есть установление бытия посредством слова». Эта идея оказалась близка и Татихара [Ibid., p. 234].

Пример с Гёльдерлином показывает тесную связь творчества Татихара с европейским романтизмом. Можно обнаружить и другие тому свидетельства.

Любовная лирика Татихара пронизана романтическими представлениями о любви как о муке или горечи. Поэт скорее пишет не столько о возлюбленной или о самой любви, сколько о себе самом. Любовные стихи Татихара преимущественно посвящены расставанию с любимой, ее мнимому несовершенству или даже смерти. Текст *«На чудесном берегу»* (不思議な川辺で, «Фусиги-на кавабэ-дэ», 1937 г.) начинается так: «Я верю в твою смерть. Никто не сказал мне об этом, да и я не сидел у смертного одра, тем не менее, я верю – в твою одинокую, тихую смерть». Известно, что этот текст был написан после скандала 1936 г.: Татихара не мог выбрать между двумя любившими его девушками, и в итоге обе порвали с ним. Пафос расставания возвышается до горечи, какую испытывает человек, услышав известия о смерти близкого человека. Романтик бежит от настоящей жизни в текст, где, достигая экзальтации, переживает сочиненные эмоции, что иногда приводит к появлению «хороших» литературных текстов (в это же время Татихара напишет *«К тому, что было впервые...»*).

В 1936 г. Татихара закончит выпускную работу *«Методология»* (方法論, «Хо:хо:рон»), в которой опишет общий принцип функционирования архитектуры и ее предназначение в жизни человека. Это сложный текст со множеством цитат из трудов европейских и японских философов рубежа XIX–XX вв. Исследователи нередко рассматривают его как манифестацию литературных взглядов Татихара, словно бы отказывая поэту в возможности рассуждать об архитектуре [Nagihashi 2018]. Татихара провозглашает срединное положение человека между природным и искусственным, жизнью и смертью, греческим архитектурным стилем и готическим [Emoto 2015]. С одной стороны, это указывает на его приверженность идеям европейского романтизма (природа выступает учителем для творца, при этом человек и его творение конечны, а потому руины являются идеальным воплощением человеческой природы); с другой – на способность не привязываться к конкретным идеям и не занимать чьей-либо стороны. Последнее, как мне кажется, помогло Татихара в век милитаризма сохранить рассудок и наивность поэтического/романтического взгляда.

В стихах Татихара лирический герой (человек, животное, растение) часто поет «песни» (歌, *ута*). Для романтиков песенное начало –

это начало национальное, народное, свободное от налета цивилизации, поэтому песни являются одним из самых значимых жанров для романтизма [Берковский 2021]. Более того, музыка позволяет поэту выразить гораздо большее, чем язык, конечный и потому неспособный вместить бесконечные идеи, которыми оперирует романтический поэт. Из-за этого он прибегает либо к иронии, задающей дистанцию между говорящим и произносимым, либо к музыке, которая воздействует на чувства слушателя, вызывая к иррациональному, непостижимому для ума. Мотив поющей «природы» отвечает романтическим представлениям о том, что в ней уже существует готовое произведение, которое творец должен лишь извлечь.

Следует сказать, что Татихара не был «романтиком» в европейском понимании. Романтические идеи он усваивал непоследовательно, многие проблемы, актуальные для немецкого романтизма, были ему чужды. Романтизм для Татихара (как, смею предположить, и любое европейское литературное течение для довоенных японских авторов) в первую очередь – это литературный стиль, совокупность представлений о том, как и о чем нужно писать. Некоторые оппозиции и идеи романтиков (например, антагонизм человека и природы) Татихара усвоил вместе с языком романтизма. При этом куда важнее для него поиски той формы, с помощью которой он мог бы реализовать свое творческое начало, рефлексировать над прожитым опытом; для этих целей юного поэта романтизм оказался наиболее подходящим.

Татихара и «Синкокинсю:»

Татихара обращается к антологии «Синкокинсю:» в годы возросшего интереса к этому памятнику. В конце 1920-х гг. издательство «Иванами» подготовило как издание самой антологии, так и собрания отдельных поэтов, связанных с нею, в первую очередь, Фудзивара-но Тэйка (1162–1241). Уже в середине 1930-х гг. появляется ряд научных работ, посвященных антологии. Тогда же «Синкокинсю:» начинают интересоваться и литераторы, находя в ней новый источник вдохновения.

Со времен старшей школы Татихара был знаком с Мацунага Сигэо (годы жизни неизвестны), начинающим исследователем японской литературы в университете Кокугакуин. В его кружке «Юэмикокай» Татихара получил опыт перевода стихотворений «Синкокинсю:»

на современный ему японский язык, имел возможность изучить творчество Фудзивара-но Тэйка. Мацунага издал сборник статей, посвященный «Синкокинсю:», под названием «Поток жизни» (流れるいのち, «Нагарэру иноти»). Вот его основные темы:

1. Несмотря на всю лиричность стихов, идущих якобы от сердца, они – вещь искусственная, чтобы насладиться ими, нужно позволить искусству обмануть себя;

2. Многие современные авторы настолько самобытно используют мотивы из «Синкокинсю:», что, можно сказать, беззастенчиво присваивают их;

3. Ритмический рисунок стихотворений в антологии можно подразделить на пять типов, интонационный рисунок стихотворения и его содержания взаимосвязаны.

В 1936 г. друг Мацунага, Кадзамаки Кэйдзиро: (1902–1960), пишет наиболее авторитетную для того времени книгу об антологии: «Синкокинсю: сущность антологии и вехи времени» («新古今集の特質と時代的傾向»), «Синкокинсю:-но токусицу-то дзидай-тэки кэйко:»). Книга оказала большое влияние на Татихара как на поэта; ее важнейшие идеи таковы:

1. В «Синкокинсю:» по сравнению с предшествующими антологиями значительно увеличивается количество *хонкадори*, прямых поэтических цитирований из стихотворений более ранних авторов; поэты начинают воспринимать эпоху Хэйан как завершившуюся, отчего возникает стремление обратиться к традиционным текстам;

2. Позиция поэта – всегда объективная, отстраненная; автор не становится темой повествования, он всегда скрыт, на первый план выводится то, о чем повествуется;

3. Стихи зачастую оказывают вне-текстовый эффект: с помощью музыкального звучания, предельной иллюстративности изображаемого.

Попробуем соотнести эти идеи с творчеством Татихара Митидзо:

Поэт, обращаясь к собственной традиции, позволяет себе вольно перевести старое стихотворение на современный ему язык. Прошлое национальной культуры представляется «золотым веком», имеет для романтического сознания самодостаточную ценность. Более того, осовремененный сюжет автоматически становится сюжетом новым, не вторичным. Такое поэтическое цитирование Татихара называл «Nachdichtung» (нем. «Свободный перевод»).

Пример «свободного перевода» можно обнаружить в стихотворении «*К тому, что было впервые*». В начале четвертой строфы Татихара близко к тексту цитирует одно из стихотворений Фудзивара-но Тэйка:

「いかな日にみねに灰の煙の立ち初めたか」(Татихара)

「いまぞ思ふいかなる月日ふじのねのみねに烟の立ち初めけむ」
(Тэйка)

(Подумать вот так: // Как давно // Над пиком Фудзи // Клубится // Дымок?)

В обоих стихотворениях извержение вулкана символизирует горячую влюбленность, которая со временем сходит на нет: вулкан затухает, и вместо огня на землю сыплется пепел безразличия. Как отмечает А. Н. Мещеряков [Мещеряков 2010, с. 34–44], в классической японской поэзии гора Фудзи на образном уровне связывалась с любовным дискурсом, Татихара же переносит этот образ на доступную ему гору Асама.

Облик лирического героя Татихара растворяется в пейзаже. Поэт намеренно говорит о своих чувствах намеками, прибегает к использованию символов. Пребывая в природном пространстве (自然, *сидзэн*), поэт противопоставляет ему идею «сделанности», «искусственности» (人工, *дзинко*:). Важно отметить: идею «естественности» Татихара черпает из «*Синкокинсю*:», но в дихотомию «человек–природа» встраивает ее только после знакомства с немецким романтизмом.

В семнадцать лет Татихара обращается к лирике Хагивара Сакутаро: 萩原朔太郎 (1886–1942), в частности, к сборникам «*Вою на луну*» и «*Синяя кошка*», в которых были сформулированы основные постулаты школы сенсуализма: стихи должны писаться в свободной форме, слова – быть конкретными, апелляция к символизму недопустима, текст должен воздействовать на читателя сенсуально с помощью музыкального ритма, воссоздаваемого автором [Долин 1984]. Татихара усвоит эти идеи. Биографы часто подчеркивают любовь Татихара к классической музыке, в частности, к сочинениям Клода Дебюсси (1862–1918), в стиле которого тот хотел писать свои стихотворения [Tachihara 2001, p. 225]. Современники называли его первые стихотворные сборники «тоненькими нотными брошюрами» [Ibid., p. 221]. Музыкальность достигается за счет чередования определенного набора гласных звуков в пределах одной строфы. Приведу

транскрипцию первой строфы стихотворения «*К тому, что было впервые*», выделяя повторяющиеся ударные гласные звуки: *сасаяка-на тиш-ва соно катами-ниИ // хАи-о фурацитА_коно мура-ниИ хитосикириИ // хаи-ва канасиИ цуиоку-но ё:-ниИ_отодатэтэ // дзю:моку-но кодзуэ-ниИ_из-из-но янэ-ниИ_фурисикИтта*. Как видно, чередуются в основном звуки «И» и «А». Такое чередование позволяет воздействовать на читателя сенсуально: из-за свободного обращения с графикой зачастую трудно понять смысл стихотворения, связать между собой его отдельные части, отчего по мере чтения внимание рассеивается, и следишь уже не за движущейся мыслью текста, но его звучанием [Ibid., p. 224].

При этом Татихара разграничивал научное познание и познание поэтическое. В стихотворении «*Сонет*» в эпиграф вынесено стихотворение № 1484 из «*Синкокинсю*:» принцессы Сёкуси: «Кукушка! // Ты, пролетая в небесах, // Тихонько пела на Горе богов, // А я, ночуя возле храма, тебе внимала, // Этой ночи – мне не забыть!». Комментаторы указывают: стихотворение «*Сонет*» стоит воспринимать не как воспоминания о юности, но как любовное стихотворение, в котором лирический герой вспоминает о днях, проведенных с возлюбленной. Существует много примеров старых текстов, где кукушка выступает символом любви. Однако стихотворение Сёкуси в антологии помещено не в раздел «*Любовных песен*», но в раздел «*Разных песен*». Трактовка образа кукушки, возможно, появилась у Татихара вслед за Хагивара Сакутаро:, который написал так о кукушке в своем дневнике. Иными словами, Татихара своевольно проинтерпретировал стихотворение из антологии, игнорируя ее рубрикацию [Tachihara 2001, p. 175–176].

Помимо использования подчеркнуто устаревших слов поэт (намеренно или случайно в процессе работы над сонетной формой) копирует одну из грамматических конструкций, характерных для антологии. Схематически ее можно обозначить так: «Субъект/глагол + наречная группа + субъект/глагол» [Nagihashi 2012, p. 14–25]. Благодаря этой схеме удастся, с одной стороны, создать инверсию, которая позволяет трактовать стихотворение несколькими способами. С другой – связать два сказуемых между собой, показывая, что хотя в тексте они разведены, речь идет об одном и том же образе/сюжете/теме. Этот прием можно встретить и в более ранних антологиях. Вот пример из «*Коккинсю*:», стихотворение Оно-но Комати (825?– 900?):

花の色は//うつりにけりな//いたづらに//我が身よにふる//ながめせし
まに

«Понапрасну ли тускнеет // Алый цвет любви, // Или это только вишня отцвела? // Понапрасну ли гляжу я: // Долгий дождь, или это только годы утекают?».

Центральная наречная группа «понапрасну ли» (いたづらに) относится сразу к двум глаголам: «тускнеет»/«отцвела» (うつりにけり) и «гляжу» (ながめせし), благодаря чему образ отцветающей сакуры отождествляется образом увядания самой лирической героини. Рассмотрим начало стихотворения Татихары «Осень придет...»:

やがて 秋が来るだらう // 夕ぐれが親しげに僕らにはなしかけ // 樹木が老いた人たちの身ぶりのやうに // あらはなかげをくらく夜の方に投げ // すべてが不確かにゆらいでゐる

«Когда-нибудь осень придет. // Приветливы с нами сумерки будут, // И деревья, точно старики, отбросят // Тень в ночную тьму. // Все колеблется в сомнениях».

Интерпретировать этот фрагмент можно двояко: либо отнеся вторую, третью и четвертую строки к первой строке, либо к пятой. Что выражают собой описания природы: какой будет осень, когда она придет, или насколько неспокойна природа сейчас, в ожидании осени? Именно знакомство с традиционной японской поэзией позволяло Татихара осуществлять подобные языковые игры строить подобные многомерные конструкции.

Заключение: поэт «чистого лиризма»

Татихара принято воспринимать как поэта, чья жизнь и творчество никак не отзывались на окружавшую его действительность. Многие его стихи посвящены описаниям природы или несчастной любви; может показаться, что и начало второй Японо-китайской войны (1937 г.), совпавшее с расцветом его творчества, и милитаризация общества не нашли отражения в его лирике. Такой образ закрепится за ним уже в год его смерти: сорок седьмой выпуск журнала «*Четыре сезона*» будет посвящен памяти Татихара, и близкие товарищи-поэты

будут называть его «чистым поэтом» (清澄な詩人, сэйтё:на сидзин) [Imanishi 1979]. После Второй мировой войны о Татихара будут звучать похожие оценки. Например, в 1950 г. оформится литературное движение «Третий романтизм». В журнале «Тикю.» Аkitани Ютака (1922–2008) опубликует манифест, в котором провозгласит метод своей неоромантической школы: «Что касается творчества, то мы намерены ограничить его объект рамками внутреннего мира человека. Реальность, являющаяся отражением внешнего мира, стала главной темой сегодняшнего дня – и образы, почерпнутые из реальности, пропитывают творческое сознание... Именно эту метафизическую вселенную, соединяющую внешнюю реальность с внутренней, мы называем субъективным лиризмом. В нем можно найти критическую оценку действительности и воплощение чистых эмоций. Опираясь на субъективный лиризм, мы стремимся расширить потенциал неоромантизма. Со времен Татихара Митидзо, великого лирического поэта довоенной поры, субъективный лиризм не содержал элементов критики, направленной на окружающую действительность. Безусловно, это способствовало совершенствованию лирической поэзии. Однако этот вид неоромантизма уже мертв. Наше отрицание поэтических традиций прошлого является ни чем иным, как демонстрацией протеста против нашей собственной эпохи» [Dolin 2015]. В предисловии к «*Полному собранию сочинений Татихара Митидзо*» 1951 г., которое составил Киёси Дзиндзай (1903–1957), эссеист, новеллист и исследователь русской литературы, сказано о «полных любви и изящества сонетах, пронизанных мимолетными мгновениями светлой жизни» [Imanishi 1979].

Приведенные выше утверждения, безусловно, правдивы, однако есть и другая сторона его творчества, которая часто упускается из виду, – это монологичность некоторых его стихов. Татихара подразумевает некоего адресата, к которому направлена его речь, однако этого человека рядом нет, или тот не слышит поэта, а потому поэт разговаривает сам с собой, заговаривает, успокаивает себя. Примером может послужить стихотворение «*Колыбельная*». Девочки, к которым обращается Татихара, уже спят, а потому разговаривает он не с ними, а с самим собой. На мой взгляд, интенция написать это стихотворение заключалась именно в последующем отождествлении себя (автора) с лирическим героем, поющим колыбельную о мире и спокойствии.

Есть и другие, более очевидные примеры стихов, в которых выражено беспокойство Татихара, такие как «*Маленькая баллада*». В лирической идиллии, воссоздаваемой в первых двух строфах, ощущается легкое напряжение – двоих постоянно кто-то подслушивает. В третьей строфе действительность вторгается в построенную идиллию и нарушает ее, одного из персонажей призывают на войну. В четвертой же строфе комната пустует – с фронта так никто и не возвратился. Похожие мотивы можно встретить в стихотворениях «*Некому ветру...*», «*Дождливая ночь в разгар зимы*». Чувство тревоги передано в стихотворении, «*Я возвращаюсь сюда*». Лирический герой не встретил друзей – что же с ними случилось? Почему он ходит по городу с опаской, ощущает истощение тела и ума? Далее он заходит в комнату, в которой ныне все иначе, – внутреннее умиротворение достигается за счет обращения к памяти, то есть описаний, звучавших в первых двух строфах. Так некоторые стихи могут быть прочитаны не только в романтическом или идиллическом ключе, но и с учетом социального и исторического контекста, в котором они были написаны.

В приложении помещены переводы избранных стихотворений Татихара Митидзо, выполненные по изданию: [Tachihara 1952].

Библиографический список

Берковский Н. Я. (2021) *Романтизм в Германии*. Москва: РИПОЛ классик.

Вольский А. Л. (2016) Фридрих Гёльдерлин и творчество европейского мифа. *Вопросы философии*. 6. С. 77–86.

Долин А. А. (1984) *Очерки современной японской поэзии*. Москва: Наука.

Мещеряков А. Н. (2010) *Гора Фудзи. Между землей и небом*. Москва: Наталис.

References

Berkovsky, N. Ya. (2021). *Romantizm v Germanii* [Romanticism in Germany]. Moscow: RIPOL klassik. (In Russian).

Dolin, A. A. (1984). *Oчерki sovremennoi yaponskoi poezii* [Essays on Modern Japanese Poetry]. Moscow: Nauka. (In Russian).

Dolin, A. A. (2015). Modernist Gendaishi Poetry on the Postwar Crossroad. *AIU Global Review*, 7, 59–91.

Emoto, Hiroshi. (2015). The Poetry of Architecture Doomed: Michizō Tachihara's Neo-classicism During the 1930s (Conference Paper). *East Asian Architectural Conference*.

Gallimore, D. (2001). The Sonnet Form in Japan. *Electronic Journal of Contemporary Japanese Studies*, 1–11.

Imanishi, Kan'ichi. (1979). Tachihara Michizō Jūyongyō shi-no ishu-ni suite [Tachihara Michizō – about varieties of verses in 14 lines]. *Yamanashi eiwa tanki-daigaku kiyō*, 48–67. (In Japanese).

Meshcheryakov, A. N. (2010). *Gora Fudzi. Mezhdū zemlei i nebom* [Mount Fuji. Between Earth and Sky]. Moscow: Natalis. (In Russian).

Nagihashi, Tadahiro. (2012). Tachihara Michizō tōgohō no tokushitsu-to Shinkokinwaka [Tachihara Michizo: Syntax Features and Shinkokinshū]. *Nihon Bungaku*, 2, 14–25. (In Japanese).

Nagihashi, Tadahiro. (2018). Tachihara Michizō Hōhōron ni okeru sonzai-e-no toi [Methodology of Tachihara Michizo: Questioning Existence]. *Nihon Kindai Bungaku*, 98, 242–250. (In Japanese).

Tachihara, Michizō. (1952) *Shishū* [Collected Poems]. Tokyo: Kadokawa. (In Japanese).

Tachihara, Michizō. (2001). *Tachihara Michizō*. Tokyo: Shibundo. (In Japanese).

Takagi, Yutaka. (2012). *Shi-no tekusuto to koe* [Verses and Voice]. Tokyo: Koshishoin. (In Japanese).

Takahashi, Kimio. (1991). Sonnets in Japan. *Comparative Literature Studies*, 28 (3), 296–309.

Volsky, A. L. (2016). Fridrikh Gel'derlin i tvorchestvo evropeiskogo mifa [Friedrich Hölderlin and the Work of the European Myth]. *Voprosy filosofii*, 6, 77–86. (In Russian).

Приложение

Сборник «Позабудь-трава» (1937 г.)

Сонатина 1:

К тому, что было впервые...

Хлопьями редкими на память об этом
Пепел прольется над этой деревней.
И с шелестом грустным, точно отзвуки прошлого,
Он ляжет на кроны деревьев, на крыши домов.

Вечером тем месяц был ярким. Я беседовал с милой,
Прислонившись к окну (из которого виднелись очертания горы).
В закоулках комнаты, как в ущелье глухом,
Разливался лунный свет, громкий смех звенел.

Как мне понять тебя? Что сердце скрывает твое?
То руку протянешь – вот схватишь, то вдруг уберешь –
А что же делать мне, мотыльку?

Но как давно клубится над вершиной дым?
Давно ли я люблю... И сколько же ночей легенду про Элизабет ткали,
Что снится мне уже не в первый раз?

И снова вечером одним...

Как знать, мы застынем в тумане,
Плывущем в открытом море из гор.
Стрелою пущенной лунный лик промелькнет,
Туман нас, точно пепла завеса, как знать, сбережет.

Как знать, наши пути разойдутся. Об этом
Не знали и знать не могли – как в небе облако встретить.
Как знать, мы позабудем все, как воды грунтовые,
Сокрытые толщей земли.

Как знать, серебром наш будет устлан путь.
И тут уж каждый сам... (Вспомнил ли, одинокий,
Почему кого-то в сумерках ждешь?)

Как знать, не увидимся снова. И только в отсвете луны
Отразится старинная ночь –
Тогда, как знать, повторится все снова.

Вечернее запоздалое солнце

Большой-большой кружок уж подготовился к облету,
Да не замечен он никем. Ни небом,
Ни облаками, ни увядающими цветами.
И сердце очарованное не пригласил никто.

Хоть в тусклых сумерках утопло тело,
Не скажет птица, певшая весь день,
Что в этом есть приятного толика.
Ей б только щебетать о сказочке далекой.

Не научившись ничему на том пути,
На кой вступили слепо,
Мы топчемся на месте.

Куда же приведут наши мечты?
Тайком – однажды – испытавши болью
К тишине ли, исполненной премудрости?

Днем, когда расстались мы

Младые ветви отряси,
Зеленый плод с ветвей сорви.
Ночь днем сменяется вдали,
Полуденный мой край еще далёко.

Но добр мир ко мне, самозабвенный мир.
Тускнеет память, так схожая
С уныньем облаков и путаницей ветра.
И песнь моя все та же, что вчера.

Слабое сердце свое в воздух подбрось!
Играй им, словно косточкой неспелой:
Надкусил – как кисло! – выплюнь.

Всю ночь напролет на мир
С любовью гляжу. И вот кусаю губу.
Нет, зла на тебя я не держу.

К поздним мыслям моим...

Мне снится все печальная деревня
У подножия горы, где ветер поднимается в траве,
Без конца поет сверчок, на лесную тропу
Опускается полдень, и все утихает,

На небе голубом сияет солнце, почивает вулкан.
– И я продолжаю петь, пусть
Все, что вижу, острова и волны, мыс,
И лунный свет, и свет дневной – никто не внемлет мне.

И сон, увиденный однажды, повторно не придет,
Как я хочу обо всем забыть. Но забуду и об этом,
Забуду все.

И сны останутся снами, на дворе бушует вьюга.
Но, может, откроится дверь, и в одиночестве моем
Откроется дорога, освещенная звездой.

Песни летних цветов

– Первая

Между небом и пастбищем взмывает облако,
Роняя тень на поверхность ручья.
Единственная рыба, озаренная солнцем,
Шевелит плавниками на дне.

Все это было летом тогда!
Мне привиделся сон – больше он не придет.

Нам, умолкшим, водоросли опутали стопы.
Две лукавые тени покачиваются на воде.

Сегодня журчанье ручья
Мне шепчет, как прежде,
И листья шуршат на ветру.

В тот день я забыл про улыбку.
Откуда мне знать, почему.
Лицо лишь мое бесстрастно и строго.

– Вторая

Те деньки миновали. Радостны были,
Как будто бы с милой пасли мы овец.
И жизнь все как прежде,
Новых печалей не знали.

В те деньки с неразгаданной улыбкой на устах
Мы клялись в вечной любви.
И лилии цветок переплетался с чертополохом...
Младенческий, приятный сон! Когда же это было?

Прошу, еще лишь раз!
Деньки, когда запрудили небо облака,
Когда сияли звезды посреде бела дня, – придите!

Прошлого деньки, деньки – ну где же вы!
Покуда я не вырос, покуда жизни не узнал –
Меня бросает в дрожь минувшего печаль.

Сонатина 2:

С радугой и возлюбленной

Шелестит ветер после дождя.
Заросли мокнут в каплях росы. Сияют паучьи четки.
И радуга проступает на небе с востока.
Мы молча стоим, молча.

Вот как все было. И ты взглянула
На меня. Чем мог я ответить?
(Хоть я и любил тебя).
(Хоть ты и любила меня).

И снова дует ветер, наплывают облака.
По синему, светлому, жаркому небу разносится птичья песня,
И все в этой песне, нет ничего окромя. Цветы сияют красотой.

Ресницы твои опускаются, как и маленькая радуга.
(Однако ты меня уже не любишь,
А я уже не люблю тебя).

Похороны летом

Когда я умру, сердце мое золотым обернется.
Да не знало бы горя оно! А если б и знало, то недолго.
Между вчерашним и завтрашним днем пролегла
Бездна, полная лазури.

Я выкинул, я выбросил обрезки
Крошечной бумажки в чьих-то слезах
На волны белые, бурлящие. Вечером одним
Лишился я всего! А дальше, согласно вечному сюжету,

Я стану странником, пройдут года.
Ах, если б помнил мысы деревень в свету луны,
Жаркие, высохшие поля.

Хотел бы я вернуться. Но куда?
В то самое место (я помню его).
Подожду немного и – никуда не пойду).

Вот уж память не та...

Поздней осенью зашел (тая в душе весну).
Сияет озеро на солнце. По широкому-широкому
Птицы летят к цветному ущелью
В недрах горы.

Знатно поспел виноград и инжир.
Начинается жатва. Стройной гурьбой –
По парам, одни летят облака.
Раскинусь на траве, их взглядом провожу.

Один я остался!
Не выносят глаза увяданья,
Но и празднеств не любят.

Так и зима подступит, не заметишь холодов.
И пусть ветер уж роняет листву, я верю:
В тихой музыке обрету покой.

Сборник «*Стихи рассвета и заката*» (1937 г.)

I. Некому ветру...

О тебе я только думать и мог, ветер осенний!
Полдень дождливый, под охрипшую песню бескрайнюю,
В сумерках закрытых ставен
Путаясь в тоскливых мыслях

Я вспомнил: и трепет, и дрожь,
Доселе мне незнакомые.
Ночью повеяло дыханьем Луны,
Смерть их настигла – тягостно мне.

Ты пел далеко.
Кто же песню подхватит,
Кто забудет навек?.. И каждый раз,

Как ночь сменяет сумерки,
В тусклом свете налитых смертью облаков
Ты, ветер осенний, поешь, как никто не вернулся назад.

II. Осень придет...

Когда-нибудь осень придет.
Приветливы с нами сумерки будут,
И деревья, точно старики, отбросят
Тень в ночную тьму.

Все колеблется в сомнении.
И мы перешептываемся – чего же нам ждать? –
Точно тихо, безмолвно вздыхаем.
(что завтра, что вчера).

Так осень и вернулась.
Так, осень не спешит,
Точно человек, прощенья ищущий...

На память о том, что вконец не забыли ее,
Осень, однако, бесследно пройдет.
И будет... да, еще вечер настанет.

III. Маленькая баллада

Человек включает свет, а рядом с ним
Второй читает книгу.
Была такая тишина, что даже в дальних уголках
Их были слышны голоса (И все их слушали).

Человек выключает свет, а рядом с ним
Уж спит второй. И было слышно даже за окном,
Как пряха пела колыбельную
(Все слушали ее).

Так ночь за ночью шла... И вот!
Ветер просвистел и прокричал петух на башне:
Знамя в руки, солдат! Звени, осел, бубенцами!

А после утро настало. Настоящее утро.
И снова ночь ушла, и снова ночь пришла.
Но комната так и осталась пустовать.

IV. Колыбельная

Доброй ночи, девочки милые.
Доброй ночи, нежные черные косы.
Вы изголовье делите с подсвечником ореховым.
Не знаете забот (хлопья снега шелестят на ветру).

Я буду вечно петь для вас.
Я прячусь за окном, в самом окне,
Во сне, во сне. И снова, снова
Буду петь для вас.

Как ветер, звезды
И зажженный свет –
Как только песнь моя не прозвучит.

А после вы увидите, как яблоки поспели:
Крохотный зеленый плод уже налился краской,
И это все, пока вы спали.

V. Дождливая ночь в разгар зимы.

Куда же делись они?
Ушли – ничего при себе,
И нет их давно.
Где-то далеко, где-то...

Дождливой ночью, в разгар зимы, песню пою.
Я так же все жду.
А вы не вернетесь.
Далеко-далёко, где-то...

Мертвых имена возвращаются ко мне
В невыносимом равнодушии припева.
Только и всего – я затыкаю уши.

Синего светлого неба!
Нечего больше желать. Но почему же
Молюсь я с тобой, кем ты ни был?

VI. Ночью расставшись...

Страсти полные глаза –
Ни синевы, ни горькой зелени
В них не было. Их блеск
Мое сердце пронзил.

И вот от слез почти что полнятся глаза,
Но все же удержала слезы.
Взглядом смиряешь, проводишь рукой –
Обласканное сердце треплешь мое.

Страсти полные глаза – лишь я для них.
И нет любви конца, как если бы
И синева, и зелень горькая была.

Страсти полные глаза – и нет ответа!
Страсть – печальная – в глазах блестела,
А солнца, молодой травы как будто бы и не было.

VII. Во тьме непроглядной...

То, что красиво: улыбка, к примеру.
Слезы – да не высохнуть б им!
Солнце тонет в пейзаже,
Загорается месяц печальный.

Холодно! В свете луны
Бродят слабые духом.
Где же дом мой, ответь!
Неужто в сумерках он – и ночью, и днем?

Кем же был я?
(Никем – кем угодно – кем-нибудь)
Любимой след утерян навеки...

Будьте разбиты, надежды мои!
Вовек не проснусь – во сне
Растворюсь, тоскою убитый.

VIII. В царстве сна

Белым облаком
Осень настагает тишина.
Я точно стрелянный зверь,
Засыпаю, корчась на земле, покуда вовсе не замру.

Снова шепот: «Ты так ничего и не понял», и вот!
Взываю к вешним облакам, цветам, теням и птицам,
Хотя они уж не мои.
Только одинокая фигура бродяги, опустившего руки, – моя.

Ночь. Я зажигаю свет. Пока не сплю –
В огне лучины догорают все, к кому зывал.
Засыпая – остается довериться сну.

Жить в тени, а на исходе времени
Память, точно печальный вздох, будет снова цепляться за слова,
Что скуднее тишины.

IX. Блуждания.

Ночь. За окном – ни зги.
Дорога – одна – тускло сияет, нет ей конца –
Тянется все. А по ней шагаю
Я. Один-одинешенек, сам по себе, ничего не требуя взамен.

Уж месяц потонул, ни ветерка не дунет,
Точно славная музыка стихла.
Гаснет плавный пейзаж, исчезает вместе со сном.
Я всего-то гонюсь за забвением, дабы покрепче уснуть.

Пролейся любовь вся сейчас, не выдержал бы:
Больно слаба ладонь, дрожит под тяжестью чувств –
Которых уж нету.

Заря, скорее приди! Развейтесь, сонные грезы!
Запертые в холодном пепле тумана – холодно нам! Грубое солнце,

Только придешь, и ни ночи блужданий, ни грез, только раскаяние
принесешь за собой!

Х. Пламенеющая заря.

На обезображенной туше вчерашнего сна
Сидит – кто там сидит?
И вижу я снова в этих глубоких, темных глазах –
Что же я вижу?

Одиночная комната моя,
Сияй и трепещи под музыку органа!
Но что-то не слышать,
Куда ж пропала ты?

А кто же это там?
Напрасно и пусто – это молодость проходит моя!
Не жду тебя больше.

И все равно, прислонясь к изголовью, терпеливо гляжу –
На кого? Тайну ночи вчерашней я не забыл,
Но словно ее у меня отобрали...

Сборник *«Песни любви»* (1938 г.)

Вступительная песня

Тихая песня! Откуда пришла ты
Неспешно, куда же
Уходишь, стихая,
Минуя меня?

Но вот заря!
Окончен день.
Бессильные звезды заполнили небо,
Начинают чуть слышно шептать –

И вот уж навзрыд, точно струна –
Ласковая песня звенит.
Дом мой – а где же мой дом?

И почему же, пока ты звучишь,
В свете кромешной Луны
Я вспоминаю глубокую ночь?

I. Майский воздуха глоток.

Расплескался лунный свет:
По щеке твоей слезинка крупная течет,
Оставляет след. «Отчего же плачешь ты»?
Не даешь мне и слова сказать.

«Звезды! Блистательна ты!
Цветы! До чего же красива.
Птицы! Сколько ласки в тебе...», –
Шептал тебе на ухо столько раз,

Но ни разу не сказал:
«Люблю.
А ты меня любишь?».

Как розы раскрывается бутон,
Печаль сменяется улыбкой.
Куда же ты манишь сердце мое?

II. В лесу опавших листьев...

Листья падают в роще.
Им подражают облака:
Красные, во свете дня
Отменяют смерть и дальше живут.

Я обнял твои плечи,
Но ты повернулась ко мне молча спиной.
Смотри, как низко летит
Перелетная птица!

Этот день для нас
Был бесконечно долог,

И до чего же завидно
И облаку, и птице,

И цветам на склоне дня,
Что жизни наши коротки.

Сборник «*К ветру*» (1938 г.)

Первое

Но я ведь вернулся!
В деревне твоей есть травой сокрытая речушка.
Снова и снова готов говорить:
Хороший день сегодня!

Рукою схватить: суетливое облако, сорняк.
На землю прилягу.
Усталость и сон, все уже
В бездне полуденного неба.

«А ветер же где?» – спрашиваю я. «А сердце мое?»
Подобные вопросы – не буду задавать их боле.
Но день прошел. Как старая песня,

Ветер, речушка сладко звучат! Весь день
Под боком мне шепчешь: «зачем ты вернулся сюда?»
Нет мотиву прекрасному конца.

Второе

Нам всем суждено умереть.
Почему? Нет объяснения.
Не по своей воле, не поодиночке...
Но куда от жизни нам сколько-то осталось,

Твои рисованные жесты,
Границ стертые линии,

Их смысл, ветер, нам хочется понять!
Грустный полдень. Одни цветы нам остались.

Безмолвно, гул издав,
Рождешься в бездне,
Мне сил придаешь!

Под сенью света твой прохладный
Шелест обнимает ласково
Покров всего, что умереть обречено.

Третье

Пейзаж бескрайний, не видать вдали
Горизонта.
Почему же мы, ветер, не можем, как ты,
Растаять в этом небе далеком?

На землю ложусь. Поверх меня
И поверх травы – дуешь ты.
Поступью легкой, болтая о чем-то,
Уносишься вдаль – куда же ты?

Ах, я вспомнил – ведь ты
Не вернешься. Посреди природы,
Нас в объятия схватившей,

Песня стихает, точно ты, ветер.
Зовет в тоске она, но только вот куда...
Смогу ли теперь откликнуться на зов...

Четвертое

Стоит, качается одинокая береза.
Сумерки укроют лес,
Точно пытаюсь ее
Утаить.

Ветер уходящего дня
Раскачает кроны деревьев,
Точно гонит бедную тень.
И шелестит, шелестит!

(Слепни, что же заметили вы?)
Забываются беглые фразы минувших дней,
Но вот я вечером услышал одну, и воспрянуло сердце.

Ветер! Ты в такие минуты
Напрасно приносишь мне имена.
Не нужно! Что пожухла трава, что деревья опали, то это...

Пятое

Сумеречный свет теперь уж тьма,
И вот рождается новая жизнь!
Кто остановит тебя
Рождения ночью глубокой?

Словно блуждая,
Потоком речным,
Ветер, иди!
Потоком речным, словно блуждая,

Затянется легкая дрема,
В которой мы свидимся снова,
Друзья, но никто не прольет уж слезы!

Сейчас ты в тоске
Направляешься к ярким звездам, вознося
Любовь, воспетую мной!

II

К ветру

Первое

Ветер гудит, вот он всласть
И журчит, шумный ручей.
Поверх воды мелкой тенью блестит
Ветра шелест один.

Ручей уносит вещи:
Худую обувь, солому и листву,
Это ветер поток подгоняет.
А раз он течет, то и ветер все дует.

Сам того не желая, вбок кривится ручей, и ветер его покидает на время.
Но будет так вечно: в прикосновенной близости
Ветер над речкой, и все об одном!

Тянется день! В круговороте сумерек, между полуднем и сном
Сладко шепчут друг другу ветра веки, плавники ручья.
Он больше не шумит – дальше течет.

Второе

Где же ветер? Он далеко, не здесь.
Ты стоишь на ветру, точно я стою! Ты это слышишь.
К долу клонится бутон, сердце нежное,
Глава моя! Нитью по щеке твоей сползает слеза.

Ветер дунул – он шепчет, он поет, а люди слушают.
Одинокое сердце наиболее чутко. Грустная,
Радостная, радостная мелодия стихла. Ветер, что ли, снова поет?
Мне, бутону и листве.

Когда-нибудь – вернусь, дождусь. Полнолуние, самое время!
Мне одному ты в итоге споешь. Что-то крутится в вышине,
Выше неба, выше крон.

Где же ветер? Он – я! – далеко, и больше не вернется.
Хорошее дело, ты все улыбалась,
Но ветер подул – не до смеха тебе, не до слез.

Сборник «Деревенская жизнь» (1935 г.)

В хозяйственном магазинчике ящик почтовый.
Туда положила письмо, зонтик от солнца раскрыла,
И вот она здесь, и он разговор затевает лениво.
Грустнеет тут же она и уходит домой по безмолвной тропинке.

*

То горка, то спуск,
Роца лиственниц в конце.
Там меж голубых хребтов просачивается свет.
«Один ли шел?». И вовсе нет.
И пальцем показал на облако, летящее к скале.

*

Девушки смотрят на радугу.
Закончена стирка.
Белоснежное облако небыстро, как лодка,
По небу плывет, прощаясь
С деревенскими лужами.

*

Смеркалось. Вот человек затянул потуже желтый пояс,
На крайней дороге из Оивакэ деревня исчезает в роце лиственниц.
Тот самый человек стал лилейником желтым.
Лето идет...

*

Юной девушке грезятся облака. Это ее могила.

*

Стоял полдень, а потому я точно видел:
Подняв завесу пыли, по тракту ехала машина.
Выхлопное облако взбиралось на гору Асама.
Полдень стоял, а я сидел на холме,
На мягкой траве. Послышался храмовый колокол.
Он далеко.

*

Неторопливо взобравшись по лесной дорожке, я встретил пожилого человека, державшего в руке сачок. Он достал телескоп и наставил его на подножие плато. Еще выше находилось ущелье. Сквозь листья деревьев виднелись очертания облаков. Внизу тек ручей. Я омыл ноги. Стало лучше. У подножия леса, походящего на поросшую травой равнину, виднелись сверкающие крыши домов. Я спустился по той же тропинке вниз. Больше я никого не встретил. Спустя какое-то время я услышал, как в деревне горланит петух. В голове моей внезапно появилась мысль – и тут же исчезла. Я пошел дальше по дороге. Путь был неблизкий.

*

На всю деревню была только одна водяная мельница.
Рядом, под шпалерами из виноградной лозы, резвились курочки
Неспешно, кудахча что-то на своем.
Им как-то в унисон заблеял козлик.
Не раз приходил поглядеть я на мельницу.
Местные забросили ее,
Словно путники мимо прошли
И не заметили никого.
А раз уж так, то моей она станет!

Стихи разных лет

Я возвращаюсь сюда

Я постоянно возвращаюсь сюда.
В углу стоит старая железная кровать.

Три стула из крепкого дерева расставлены невпопад.
Тесная, низкая комната.

Все ради тебя: лампа забрезжит в ночи,
Уголек древесный упросит чайник спеть.
В моей комнате покоятся вещи –
Все ради тебя.

Уставший, я вернулся сюда и сегодня.
Звал я друзей – никого и не встретил,
Гуляя опасно по городу с пересушенным горлом.

Без окон, комната из стен меняет
Ласково свой вид. И стоит мне войти,
Как свет и тень, дрожа, перемежаются с шагами.

Песня, сочиненная на закате под пение птиц

- Ответная песня -

Не осталось цветов
Для стихов.
И птицы все разлетелись.
Одинокие сумерки! Рядом нет никого,

Пора бы прерваться и мне – вот,
Тени уж погружаются во тьму.
Вся эта грусть и жалость – настоящие!
Разразился элегиями без повода.

Как я боюсь собственного забвения, а потому
Иду на поводу у этого жалкого чувства,
И одну за другой пишу и пишу!
Не нужны мне ни арканзасские узоры, ни птицы приторные и цветы.
Вот где я оказался, брошенный:
Колено склоняю перед сатирой!