

## **Хайку как форма и эксперимент в русскоязычном творчестве на рубеже XX–XXI вв.**

**Е. А. Рагозина, С. А. Родин**

### **Аннотация**

Популярность *хайку* и обращение к написанию русскоязычных трехстиший, а также рефлексия по поводу определения границ и формальных критериев принадлежности текстов к этой категории нашли отражение в работах «мастеров *хайку*», придерживавшихся строгих канонов исходной традиции, и поэтов, обращавшихся к ней с целью творческого эксперимента или же допускавших ее вольную интерпретацию. На рубеже XX–XXI вв. первой печатной площадкой, предоставлявшей место для *хайку*, написанных в любом из этих ключей, стал альманах «Тритон», публикация которого продолжалась на протяжении четырех выпусков. Эта особенность делает его презентативным источником для анализа восприятия *хайку* русскоязычными авторами.

В статье основное внимание уделяется тем поэтам, печатавшимся на страницах альманаха, которые допускали возможность вольной интерпретации поэтической традиции *хайку*, ее доместикации или же задействования с иными целями творческого преобразования. Помимо авторских *хайку* также рассматриваются произведения, помещенные составителями альманаха в раздел «По соседству с *хайку*», в которых русскоязычные трехстишия вписаны в контекст *хайбун* и *ута-моногатари*, анализируются особенности рассматриваемых текстов и их отношение к исходной традиции.

**Ключевые слова:** поэзия *хайку*, русскоязычные *хайку*, альманах «Тритон», поэтический эксперимент.

### **Авторы**

*Рагозина Евгения Александровна*, студентка Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», Москва, 105066, Стальная Басманская ул., 21/4.

E-mail: [ragozina.zhenia02@mail.ru](mailto:ragozina.zhenia02@mail.ru)

*Родин Степан Алексеевич*, кандидат исторических наук, доцент Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», Москва, 105066, Старая Басманская ул., 21/4.

E-mail: [stephiroth@yandex.ru](mailto:stephiroth@yandex.ru)

ORCID 0000-0002-0054-2227

**Конфликт интересов**

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

## ***Haiku as Form and Experiment in the Russian-Language Poetry of the Late 20<sup>th</sup> – Early 21<sup>st</sup> Centuries***

**E. A. Ragozina, S. F. Rodin**

**Abstract**

The popularity of *haiku* and its composition by authors in the Russian language, as well as reflection on the definition of boundaries and formal criteria for belonging to this category of texts formed the frame for poetry of “*haiku masters*,” or *haijin*, who adhered to the strict canons of the original tradition, and poets who applied it for the purpose of creative experimentation, or allowed its free interpretation. At the turn of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries, the first printed platform that provided space for *haiku* written in any of these keys was the almanac *Triton*, the publication of which continued over four issues. This feature makes it a representative source for the analysis of the perception of *haiku* by Russian-speaking authors.

This paper focuses on those poets published on its pages who allowed the possibility of free interpretation of the poetic tradition of *haiku*, its domestication, or use for other purposes of creative transformation. In addition to the original *haiku*, the works included by the almanac’s compilers in the section called “At *Haiku’s Neighborhood*” are also considered, in which Russian-language three-line poems are inscribed in the context of *haibun* and *uta-monogatari*. The paper analyzes the features of these works and their relationship to the original tradition.

**Keywords:** *haiku* poetry, Russian-language *haiku*, almanac *Triton*, poetical experiment.

**Authors**

*Ragozina Evgeniya A.*, student, HSE University, 21/4, Staraya Basmannaya st., Moscow, Russian Federation, 105066.

E-mail: [ragozina.zhenia02@mail.ru](mailto:ragozina.zhenia02@mail.ru)

*Rodin Stepan A.*, PhD in History, Associate Professor, HSE University, 21/4, Staraya Basmannaya St., Moscow, Russian Federation, 105066.

E-mail: [stephiroth@yandex.ru](mailto:stephiroth@yandex.ru)  
ORCID 0000-0002-0054-2227

***Conflict of interests***

The authors declare the absence of the conflict of interests.

## **Введение**

В России второй половины 1990-х – начала 2000-х гг. интерес к Японии находил различные формы проявления, от увлечения современной массовой культурой и приобщение к ней через анимацию, продолжающую пользоваться устойчивым спросом зрителей по настоящее время, до постепенной деэкзотизации и доместикации элементов японской культуры питания в повседневности больших городов. С увеличением количества публикаций переводов произведений японской словесности повышалась степень осведомленности читателей о ее многообразии. Привлечению более пристального внимания к ее отдельным формам и жанрам, а также стимулированию текстопорождения на русском языке в стилистике японской традиции способствовала реализация ряда культурных инициатив, в частности, проведение в 1998 г. Всероссийского конкурса *хайку*. Его инициатором выступило Посольство Японии, а роль главного информационного партнера исполнило издание «Аргументы и факты».

Мероприятие стало показательным сразу в нескольких аспектах. Оно продемонстрировало широту масштаба увлечения *хайку*, охватывавшего разные регионы России и затронувшего участников из различных возрастных категорий и сфер занятости, подавляющее большинство которых не относилось к числу профессиональных литераторов. Также конкурс, предполагавший необходимость отбора материала, спровоцировал рефлексию по поводу как русскоязычных трехстиший, так и их взаимоотношений с японской традицией, а работы, обозначенные профессиональным жюри в качестве удачных, составили основу первого выпуска первого печатного периодического издания на русском языке, посвященного *хайку*. Им стал альманах «Тритон», выпускавшийся с 2000 по 2003 гг. издательством «АРГО-РИСК». За подготовку всех четырех номеров альманаха отвечал глава издательства – поэт, литературовед и литературный

критик Д. В. Кузьмин. В редакционной статье, предваряющей основное содержание первого выпуска альманаха, он кратко очертил бытование *хайку* в русскоязычном пространстве, перечислил ряд источников вдохновения и подражания для авторов, отметил рост «оригинального русского *хайку*», указал на значительную роль, которую сыграл в деле популяризации *хайку* специализированный сетевой журнал «Лягушатник»<sup>1</sup> поэта и журналиста А. В. Андреева, посвященный трехстишиям, а также упомянул о внимании к ним со стороны поэтических журналов. Популярность и востребованность *хайку*, в свою очередь, конвертировалась в появление специализированного печатного издания, цель которого была обозначена Д. В. Кузьминым следующим образом: «“Тритон” призван показать явление *хайку* во всей его широте» [Тритон... 2000, с. 4].

Альманах, согласно первоначальному замыслу, должен был стать площадкой для презентации многообразия подходов к сочинению *хайку* на русском языке, в той или иной степени ориентирующихся на японскую традицию. Помимо авторских стихов в «Тритоне» также были заявлены публикации переводов *хайку* с японского и западных языков, аналитические материалы, произведения смежных форм и жанров.

Таким образом, первое специализированное печатное периодическое издание, посвященное русскоязычным *хайку*, в теории объединяло под одной обложкой тексты любителей и профессиональных литераторов, демонстрировало образцы стихотворений – как строго придерживавшихся формальных особенностей японского стихосложения, так и вольно их интерпретировавших, а также позволяло вписать русские *хайку* в более широкий литературный и культурный контекст через публикацию переводов и эссе. Несмотря на всю масштабность задач и популярность *хайку*, было выпущено всего четыре номера «Тритона». Тон редакционного материала первого выпуска оптимистичен, однако в нем отсутствуют указания на предполагаемую периодичность выхода новых номеров. В разделе второго номера, содержащем информацию для потенциальных авторов и читателей, сказано: «“Тритон” будет выходить два раза в год». Аналогичный раздел третьего номера сообщает: «“Тритон” будет выходить не реже одного раза в год», тогда как следующий за ним выпуск стал прощальным. Альманах тем не менее стал заметным явлением

---

<sup>1</sup> Журнал «Лягушатник»: <https://haiku.ru/frog/>

в мире русскоязычных *хайку*, с одной стороны, суммировав разнообразный опыт обращения к поэзии японских трехстиший, с другой – наметив векторы дальнейшего развития творческих объединений и сообществ, равно как и отдельных авторов, публиковавшихся на его страницах. В рамках данной статьи предпринимается попытка обращения к материалам альманаха «Тритон» с целью рассмотрения произведений русскоязычных поэтов, писавших *хайку*, выявления особенностей их подхода к интерпретации исходной японской традиции и общему отношению к ней.

### **Хайку как пространство для эксперимента**

Обращение к формату *хайку*, стихотворения небольшого объема со строгой формальной и образной структурой, в случае с профессиональными литераторами, публиковавшимися на страницах «Тритона», могло быть обусловлено не столько интересом к именно японской традиции, сколько потребностью в эксперименте в рамках заданной формы. В этом плане русскоязычные *хайку* ряда поэтов альманаха, на наш взгляд, уместно рассматривать в качестве разновидности комбинаторной поэзии, популярной в годы его публикации. Так, в 2002 г. вышла первая в своем роде «Антология русского палиндрома, комбинаторной и рукописной поэзии» [Лукомников, Федин 2002], авторский коллектив которой частично пересекается с поэтами первого альманаха русскоязычных трехстиший. Палиндромы не позиционировались как произведения, обладающие особой поэтической ценностью, но представлялись как эксперименты по работе с условностями и ограничениями.

Попытка сочинения *хайку* с соблюдением формальных особенностей, характерных для исходной традиции, также может служить целям обогащения поэтического инструментария и внесения разнообразия, при этом не закрепляясь в качестве постоянного характерного элемента творчества авторов. Интерес к японским трехстишьям, помимо популярности конкурса русскоязычных *хайку* и появления альманаха, также находил отражение в сетевом творчестве, особенно актуальном с учетом развития русскоязычного сегмента Интернета. Так, в 1997 г. на базе сайта haiku.ru был создан веб-журнал «Лягушатник», который не только способствовал формированию сообщества «хайдзинов» и его популяризации, но также послужил площадкой для публикации

произведений таких впоследствии признанных «мастеров хайку», как Марина Хаген, Владимир Герцик и Михаил Бару, печатавшихся в «Тритоне». Один из редакторов и составителей альманаха, Алексей Андреев, создал на базе *haiku.ru* «поэтическую игру» под названием «Ренгуру», представляющую собой вариацию на тему бесконечной цепочки *рэнга*, не предъявляющую к участникам строгих формальных требований кроме соблюдения количества строк [Андреев 1999]. Подобный подход не предполагал решения поэтических сверхзадач, однако позволял, заимствуя некоторые внешние особенности японской поэзии, разнообразить процесс текстопорождения. Начиная с 2000-х гг. количество подобных сайтов стало возрастать. Также постепенно стали появляться отдельные сайты поэтических групп и объединений, сформированных по принципу близости восприятия исходной традиции, тогда как в рамках «Тритона», в составлении которого принимали участие литераторы с разным пониманием *хайку*, японоведы и переводчики (В. П. Мазурик, Т. Л. Соколова-Делюсина, А. Т. Замилов) и поэты-любители, были представлены разнообразные подходы к ее осмыслинию. Редактор альманаха Д. В. Кузьмин писал: «Под обложкой “Тритона” найдется место разным концепциям русского *хайку*, разным поэтикам, так или иначе сохраняющим ориентацию на первоисточник – бессмертные творения Басё и Иссы. Напротив, хотелось бы держаться подальше от эпигонства, от бездумного копирования классических образов, от непременных хризантем, цикад и лягушек: поэтика *хайку* потому и животворна, что ей поддается материал любой культуры и эпохи, в том числе и нашей...» [Тритон... 2000, с. 4].

Таким образом, в альманахе печатались *хайку*, сложенные по разным принципам, которые могли в рамках поэтических объединений приобретать характер непреодолимых противоречий. Для иллюстрации обратимся к нескольким примерам русскоязычных *хайку* авторов, чьи тексты воспринимались поэтическим сообществом в качестве прецедентных, а потому показательных в плане выбора стратегии воздействования исходной японской традиции в рамках собственного творчества. Говоря о линии авторов, обращающихся к форме *хайку* опосредованно, нужно упомянуть влияние на них ярких представителей этой же поэтической сцены, тексты которых оказали воздействие на формирование не только представления о русскоязычном *хайку* в конце XX в., но и повлияли на поэтический дискурс уже российской поэзии [Воронцова 2016, с. 7–14, 19–20].

Каратэ люблю  
Больше, чем стихи, теперь  
Только подойди!

В этом трехстишии Елены Шварц, одной из наиболее ярких представительниц ленинградского андеграунда 1970–80-х гг. [Шварц 1997, с. 61], соблюден формальный принцип метрики *хайку* – количество слогов распределено в строфе по схеме 5–7–5. Трехстишие Владимира Герцика, признанного «мастера хайку», оказавшего в свою очередь влияние на другую линию авторов, придерживающихся устойчивых формальной и образной структур трехстиший, не только следует этим ограничениям, но также содержит другие элементы исходной традиции [Тритон... 2000, с. 25]:

Монастырь в горах.  
На развалинах белый  
Шиповник. Пчела.

Герцик приводит в первой строфе указание места, важное для *хайку*, а также добавляет *切れ字* *кирэдзи*<sup>2</sup>, выраженное точкой. Подход, которого придерживалась Шварц, принципиально иной, постмодернистский, не предполагающий глубокого погружения в традицию. В 2002 гг. был опубликован сборник ее произведений под названием «Восточный ветер», в котором были представлены девять «хокку», написанных в период с 1980 по 1996 гг. Почти все они сгруппированы по небольшим циклам: «Два хокку на тему Поста», «Три хокку на тему хаакири» и «Три хокку на тему каратэ». Показательно, что в этих произведениях, с одной стороны, фигурируют отсылки к расхожим представлениям о японской культуре, с другой – форма *хайку* используется в связи с религиозными мотивами и темой Поста [Шварц 1997, с. 61]:

Фигу супу я  
Показала: выкуси!  
Что? Съел? Пост у нас.

---

<sup>2</sup> В оригинальных японских *хайку* – разграничительное слово или частица, которое служит маркером «разреза» *хайку* в отношении 5:12 или, наоборот, 12:5, определяя тем самым к какой смысловой части будет относиться вторая строка. В европейском письме из-за отсутствия таких слов чаще всего выражается знаками препинания – точкой или тире.

Приближаться к Богу,  
Как праведника кожа  
К кости, – день за днем.

Если первый текст скорее юмористический и напоминает по духу 川柳 *сэнрю*<sup>3</sup>, то второй очень близок в целом к поэтике Шварц, к типичным для нее образным рядам. Вероятно, в силу значимости задействованных образов нарушается и силлабический принцип – здесь во всех строках по семь слогов. Финальный «хокку» из собрания Шварц выбивается из ряда предыдущих: во-первых, он не входит в цикл, во-вторых, не имеет подтемы, но имеет заголовок: «Последнее хокку» [Там же, с. 62]:

На темной улице  
Злой одинокий фонарь  
Погаснет вот-вот.

Из всех «хокку» Шварц данный текст наиболее близок к традиционной форме *хайку*: в нем есть указание места, а общее настроение сродно поэтике *саби* («умиротворение», «одиночество»), но при этом нарушается формальный принцип чередования слогов – в первой строчке их шесть. Это может быть обусловлено совмещением в пределах одного текста как ориентации на *хайку*, так и опоры на европейскую литературную традицию, в частности, терцин, нередко выступавших в качестве составных элементов классических поэтических сочинений более крупной формы. В двух из рассматриваемых случаев Шварц создает «цепные строфы», напоминающие терцины. В «Трех хокку на тему харакири» трижды повторяется строка «харакири – ты», при этом слово «харакири» каждый раз наделяется новыми семантическими оттенками [Там же, с. 61].

Харакири – ты  
Птицей в животе кричишь:  
Выпусти меня!

---

<sup>3</sup> Сатирико-юмористический жанр, сформировавшийся в эпоху Эдо; стихи *сэнрю* имеют форму *хайку*.

Харакири – ты  
В темноте растешь дитем.  
Скоро. Ой-ой-ой!

Умер самурай.  
Пляшешь весело над ним,  
Харакири – ты.

В первом и втором «хокку» харакири наделяется свойствами лирического субъекта, обладающего детским семантическим ореолом. За счет этого создается антитеза в восприятии образа жизни в японской традиции как вместилища души и в европейской – как места зарождения новой жизни, что в масштабах творчества Шварц укладывается в общую антиномию жизни и смерти. В третьем «хокку» мини-цикла «харакири» трансформируется в собирательный образ смерти, отсылающий к традициям европейской площадной культуры и «плясок смерти» Dance Macabre, что наполняет пространство хайку инокультурным и нетипичным для исходной традиции содержанием. Творчество Шварц, профессиональной поэтессы и очень влиятельной в поэтических кругах того времени фигуры, обладающей ярко выраженным собственным стилем письма, иллюстративно в плане сочетания в пределах одного хайку элементов разных традиций на нескольких уровнях. Творчество хайдзинов, или «мастеров хайку», в противоположность этому подходу, склоняется к текстосторождению в рамках, заданных ориентацией на аутентичность образной и символической системы японских трехстиший. Подход Шварц оказался близок многим на тот момент активно пишущим поэтам, значимым для истории русскоязычного хайку и альманаха «Тритон», а также участвовавшим в дискуссиях по поводу причин и последствий обращения к японским трехстишьям в русскоязычном поэтическом сообществе.

В этом контексте интерес представляет фигура Виктора Кривулина, поддерживавшего общение со Шварц и устраивавшего поэтические собрания, в том числе с чтением хайку. Летом 2000 г. в его доме собрались поэты, входившие в объединение ЛИТО (Литературное объединение, близкое к кругу поэтов ленинградского андеграунда), среди которых был хайдзин Михаил Бару, входивший в состав авторов «Тритона». Основной темой их разговора стали японские трехстишия.

На сохранившейся видеозаписи<sup>4</sup> звучат в том числе авторские *хайку*. Интерес Кривулина к ним был, вероятно, вызван как влиянием фигуры Дмитрия Пригова, в 1999 г. посетившего Японию, так и общей модой на *хайку* и экспериментальную поэзию, пик которой пришелся на конец 1990-х – начало 2000-х гг. В 2000 г. Кривулин написал несколько текстов, посвященных Японии и Китаю («Японский переводчик», «Война в старой столице» и др.) [Кривулин 2001, с. 14–15, 26], а также обратился к написанию русскоязычных трехстиший. Его *хайку*, прочитанное на встрече ЛИТО летом 2000 г., звучало так:

Нынче всё иными глазами  
То ли раньше были слепыми  
То ли теперь ослепли<sup>5</sup>.

Помимо чтения собственного *хайку* Кривулин также рассказал о своем знакомстве с трехстишиями: «Первое *хайку*, которое я слышал... Его написал приятель Венички Ерофеева и его собутыльник Авдюшев, ныне спившийся, и оно звучало так:

Ветер осенние листья метет  
Я сегодня  
Ленина в гробу увидел...»<sup>6</sup>.

Это свидетельствует о некоторой степени распространенности и востребованности подобной формы в позднесоветских интеллигентских кругах, а также передачи с ее помощью политического или пародийно-юмористического подтекста, что близко традиции *сэнрю*. Для обоих текстов, озвученных Кривулиным, характерно обращение к фразеологическому корпусу, что впоследствии окажется типичным для русскоязычных *хайку*. У Кривулина появляется фразеологизм «смотреть другими глазами», а у Авдюшева в строке «Ленина в гробу увидел» возникает прием деидиоматизации. Аналогичные примеры можно наблюдать, например, в *хайку* Виталия Чипиженко:

<sup>4</sup> Поэты ЛИТО в гостях у В. Кривулина в п. Комарово, 2000 г.: <https://rutube.ru/video/8a892c5eda4dfbd4a0ff319b12cf565a/?r=plemwd>

<sup>5</sup> Текст приводится без знаков препинания в соответствии с принципом японской записи; авторскую пунктуацию восстановить невозможно.

<sup>6</sup> Приводится также без авторской пунктуации.

Однокая муха  
В куске янтаря  
Влипла в историю<sup>7</sup>.

С одной стороны, подобное словоупотребление близко к задействованию омонимии в исходной японской традиции, однако для русскоязычных *хайку* также характерна деидиоматизация с акцентом на просторечные выражения. Несмотря на фрагментарное присутствие *хайку* в творчестве Шварц и Кривулина, их влияние на поэтическое сообщество является общепризнанным, тексты – во многом прецедентными, а сформировавшиеся вокруг них группы авторов были активными участниками литературного процесса в рассматриваемый период. До раскола внутри сообщества, показателем чего стало, в частности, закрытие альманаха «Тритон», в рамках этих групп были представлены как авторы, относившиеся к «мастерам *хайку*», так и поэты, обращавшиеся к японской традиции с целью творческого эксперимента и предлагавшие свое видение японской формы в русскоязычном контексте.

Одним из показательных примеров подобных попыток переосмыслиния японских *хайку* стал жанр «Хокку плюс», предложенный Олегом Поповым и Владимиром Белобровым в начале 2000 г. В его рамках предлагалось, взяв за основу переводы японских классических *хайку*, выполненных В. Н. Марковой, дописать к ним четвертую строку. Поэты предварили собственные «хокку плюс» манифестом под названием «Недосказанность – это когда нечего сказать», демонстрирующим далекий от восхищения взгляд на *хайку*. В силу его иллюстративности позволим себе привести его текст полностью:

«Нам всегда казалось странным, что весь мир так восхищается разными недоделанными вещами, принимая недоделанность за какие-то изыски. Мы не знаем от кого это пошло, но все как обезьяны и попугаи повторяют друг за другом подобные глупые восторги. Восхищаются недорисованными картинами (абстракционисты и тому подобное), недоделанными театральными постановками без декораций и костюмов (не помним фамилий), музыкой без мелодии (Битлосы), книгами без сюжета

---

<sup>7</sup> Мещеряков А. Н. Слово о взгляде и взгляд на слова. Текст неопубликованной рукописи, 2010 г.

(Джойс и прочая чепуха), кино без экшена и секса (Тарковский, Антониони, Годар, Гавны). У нас хватило силы духа понять, что мы не пойдем кривым путем! У нас достаточно сил, чтобы шагать прямо! У нас хватает ума, чтобы не восхищаться чепухой и массовой недоделанной культурой. Мы не только сами добросовестно доделываем все свое, но также считаем своим моральным долгом исправлять то, что недоделали до нас другие. Долгое время принято было восхищаться недописанными японскими трехстишьями, так называемыми хокку или хайку. Наконец мы нашли время, чтобы поработать над этим делом и доделать то, что поленились доделать японцы. Хорошо, конечно, японцы делают аппаратуру, но со стихами у них явная некондиция. Что бы вы сказали, если бы японцы, например, недоделали бы к вашему музыкальному центру ручку настройки или крышку двухкассетника, недоделали бы вилку в сеть или звукоснимающую головку? А?...»<sup>8</sup>

Текст наполнен ироническими интонациями, как на уровне лексики, так и на уровне аналогии между стихотворной формой и музыкальной аппаратурой, доводящей описываемую картину до абсурда. Однако, несмотря на апелляцию к привычной для русской культуры четырехстрочной форме, авторы не упоминают важность рифмы, и в части представленных ими текстов она игнорируется. Примерами тому служат следующие «хокку плюс»:

Вешние ливни.  
Каким полноводным вдруг стал  
Ров вокруг замка –  
По-шейку в некоторых местах!

Со свечою в руке  
Человек гуляет по саду –  
Провожает весну.  
На спине – ружье, за поясом – граната.

В других произведениях рифмы представлены, однако или неточные, например, «чаще–ящик», «звукит–харчи», или глагольные, вроде

---

<sup>8</sup> Владимир Белобров, Олег Попов и Древнеяпонские поэты. Палка с резиновой нахлобучкой. 2000 г.: <http://www.belobrovpopov.ru>.

«взмывают–ныряют», «резвятся–заниматься». Четвертые строки подобных произведений также нередко нарочито выбиваются из общего тона исходного произведения и содержат анахронизмы, что определяет общий настрой итогового текста как несерьезный:

Водяные птицы  
Колышутся на волнах  
Рядом с луною  
Американский летит космонавт.

Помимо анахронизмов, данный эффект достигается также с помощью обращения к несвойственной хайку тематике и помещения в текст ярко маркированных русскоязычных выражений («как хочется воблы и пива»; «эх, мамочки, ё-моё!»). Кроме того, Попов и Белобров не пытаются приблизить последнюю строку к метрике исходного текста – чаще всего у них выходит стих в 9–12 слогов. Вслед за ними идея «хокку плюс» получает развитие в творчестве поэта Германа Лукомникова. Часть данных произведений размещена в альманахе «Тритон» под общим заглавием «Басё + Лукомников = хокку плюс». Комбинаторный подход к сочинительству здесь подчеркивается приданием заголовку формата математической формулы. В более полном объеме «хокку плюс» его авторства было размещено на сайте «Вавилон»<sup>9</sup>, а также в авторском сборнике «Бабочки полет, или хокку плюс» с иллюстрациями А. Флитман [Лукомников 2001].

Общий несерьезный тон хайку, характерный для поэтики Лукомникова, дополнительно усиливается стилистически сниженным предупреждением к стихотворениям, размещенным на сайте «Вавилон»: «Идея Владимира Белоброва и Олега Попова (см. *ихнюю* “Палку с резиновой нахлобучкой”)». Примерно треть текстов «хокку плюс» Лукомникова содержит нецензурную лексику, усиливающую смеховой эффект, или снабжается парадоксальными завершающими строками, вносящими в пространство текста инородные или даже инопланетные объекты. Примером тому – произведение, основанное на хайку Басё [Тритон... 2001, с. 108]:

---

<sup>9</sup> Проект «Вавилон»: <https://www.vavilon.ru>.

Бросил на миг  
Обмолячивать рис крестьянин.  
Глядит на луну...  
(ОН – ИНОПЛАНЕТЯНИН.)

Чаще всего у Лукомникова четвертая строка, которая, согласно идеям Попова и Белоброва, должна логически завершить текст, скопее комментирует его, превращая соавтора исходного *хайку* в стороннего наблюдателя. Другой прием, использованный в его «хокку плюс», заключается в совмещении японского *хайку* с реалиями русской культуры:

Важно ступает  
Цапля по свежему жниву.  
Осень в деревне.  
РАСЧЕШУ-КА КОНЯГЕ ГРИВУ.

Вместе с хозяином дома  
Слушаю молча вечерний звон.  
Падают листья ивы.  
ДИН, ПОНИМАЕШЬ, ДОН...

Грузный колокол.  
А на самом его краю  
Дремлет бабочка.  
БАЮ-БАЮШКИ-БАЮ...<sup>10</sup>

Звон колокола, как и образ коня в целом – привычные образные структуры для русской традиции, в которых читатель будет способен обнаружить отсылки к огромному количеству привычных и знакомых образов и произведений, начиная князем Олегом, продолжая тройками Гоголя и Некрасова, и заканчивая песней «Выйду ночью в поле с конем»; последнее стихотворение и вовсе заканчивается строчкой из русской колыбельной песни. Дорабатывая заимствованную идею и еще сильнее приближая ее к русской традиции, Лукомников также на регулярной основе задействует в своих «хокку плюс» рифму.

---

<sup>10</sup> Японские поэты + Герман Лукомников. «Вавилон»: <https://www.vavilon.ru/bgl/hok.html>

Учитывая специфику структуры переводов японских стихотворений, выполненных В. Н. Марковой и взятых за отправную точку для «хокку плюс», создание строгого силлабо-тонического четверостишия не представлялось возможным, однако это не мешало использовать перекрестную рифму между второй и четвертой строками:

Луна сквозь дымку...  
Лягушки пруд замутили.  
Где вода? Где небо?  
НЕТ, НЕ ЛЮБЛЮ РЕПТИЛИЙ.\*

\*<Неточность нарочитая, рифмы ради. – Г.Л. >

Подобная remarка встречается единожды, но она при всей своей несерьезности указывает на важность рифмы для Лукомникова при дописывании четвертой строки: рифма становится важнее фактической точности. Сближение японского исходного текста с русскоязычной поэтической традицией в его творчестве приводит к появлению текстов, превращающих *хайку* в аналог современных частушек, в пользу чего свидетельствуют следующие положения. Во-первых, рифма в них является обязательной. Все частушки написаны четырехстопным хореем, где чередуются женская и мужская рифмы (ЖМЖМ), а рифмовка в подавляющем большинстве случаев перекрестная (обязательно рифмуются вторая и четвертая строки, первая и третья реже), попарная встречается редко (но если и встречается, то обязательно рифмуются третья и четвертая строки, но не первая и вторая) [Зырянов 1974].

Таким образом, для частушки оказывается особо важной рифмованная четвертая строка с мужской рифмой. У Лукомникова же четвертая строка всегда зарифмована, причем в большинстве случаев именно со второй. Вывод о мужских или женских окончаниях сделать нельзя, в его произведения они встречаются в примерно равной пропорции. Во-вторых, «хокку плюс» с русским народным жанром словесности сближает тематика и пафос текстов. У Лукомникова больше трети стихотворений содержат нецензурную лексику, а также часто встречаются просторечные обороты, что вполне соотносится с народной и низовой культурой, частью которой являются частушки. На общее восприятие его стихотворений, однако, оказывал

существенное влияние и формат их публикации. Если сетевые версии «хокку плюс», равно как их публикации на страницах «Тритона», не оставляют простора для иной их интерпретации кроме как несерьезных и шутливых, то в сборнике «Бабочки полет...», где они снабжены далекими от карикатурного характера изображениями, их презентация выглядит уже иначе. В добавок на его страницах оригинальные японские *хайку* и дописанные к ним Лукомниковым четвертые строчки разделены иллюстрацией, помещенной в центр страницы, а также подписаны имена авторов, что позволяет воспринимать исходный текст и последнюю строку, превращающую их в «хокку плюс», как два самостоятельных текста. Таким образом, даже заведомо шуточные произведения, будучи представленными в другом свете, способны предложить иной подход к их восприятию.

### «По соседству с *хайку*»

Материалы, публиковавшиеся в «Тритоне», не ограничивались *хайку*, но также включали опыты авторов в смежных жанрах и формах, как и «хокку плюс» Лукомникова, размещавшиеся в разделе «По соседству с *хайку*». Среди публикаций, в оригинальной манере интерпретировавших исходные тексты японской словесности, следует выделить произведения Михаила Бару и Златы Фельдман<sup>11</sup>, обозначенные как «*хайбун*» [Тритон... 2002, с. 124–133], а также «Регионал-моногатари» авторства поэта Айвенго [Там же, с. 124–130], написанное с ориентацией на жанр *ута-моногатари*. Наиболее вероятным источником вдохновения для сочинения русскоязычных *хайбун* являлось классическое произведение Мацуо Басё, путевой дневник «По тропинкам Севера», доступный читателям в переводе В. Н. Марковой (стихи) и Н. И. Фельдман (проза).

*Хайбун* Бару и Фельдман также сочетают дорожные заметки и фиксируют эмоции и образы в *хайку*, совмещают бытовые и пейзажные зарисовки с указанием признаков сезонности и погодных условий, но при этом, отталкиваясь от исходного текста японской традиции, по-своему переосмысливают ее. В «Тритоне» *хайбун* Бару, состоящий из семи эпизодов, включающих прозаическую часть и поэтическое завершение в виде *хайку*, публикуется без их выделения в отдельные

---

<sup>11</sup> Предположительно, псевдоним Марины Хаген. На портале «Полутона» (polutona.ru) часть вышеприведенных текстов публикуется под ее именем.

пронумерованные главки, что позволяет считывать его как единый связанный текст. Влияние японской традиции в нем проявляется не только в форме, но также на уровне системы образов, построенной на природных объектах и явлениях. Вдобавок регулярно применяемая в нем парцелляция лишает его намеков на сюжетный характер повествования, которое сводится к фиксации отдельных состояний и впечатлений («Развиднелось. Пригрело. Совсем чуть-чуть. Солнце присело ненадолго. Соблюдает обычай»). Внимание к деталям, состояниям и впечатлениям приводит к появлению в *хайбун* специфических и ярко маркированных объектов и ситуаций: лирический герой отправляется на рыбалку, сидя на пеньке, с аппетитом поедает «рижские шпроты, краковскую колбасу и пару местных соленых огурчиков», запивая это пивом «Сибирская корона», после чего возвращается к любованию природой, обнаруживая сходство окружающего его пейзажа с «картиночкой на больших коробках шоколадных конфет фабрики “Красный Октябрь”». Данные особенности позволяют характеризовать *хайбун* Бару как синтетический текст, на разных уровнях ориентирующийся на японскую традицию *хайбун*, однако переосмысливающий ее с учетом инокультурной действительности и русскоязычной литературной традиции, о чем, в частности, может свидетельствовать его заключительный фрагмент [Тритон... 2003, с. 129]:

«Не грести, не рулить, но лежать, беззаботно валяться в дрейфе. Чтобы всё мимо и мимо, не прикаливая, не приставая, не требуя принять концы. Не сообщать ни координат, ни порта приписки, ни номера телефона, ни семейного положения. Гудеть в трубу нечленораздельное и пускать дым колечками. Не помнить дат убытия и прибытия. Помнить ничего... Не получается.

весеннее море желаний  
по теплым и ласковым волнам  
к тебе я на нерест плыву...»

*Хайбун* Златы Фельдман иначе интерпретирует исходную традицию. В тексте отсутствуют заглавные буквы, что, вероятно, служит отсылкой к невозможности разделения восточного письма на регистры. В нем содержится указание на время года, приводится описание пейзажа и погодных условий, однако его отличительной чертой

является смена оптики: повествование в отдельных фрагментах ведется от лица ребенка («некоторые взрослые думают, что лужи нужны, чтобы пачкать обувь, хотя сами туфли в них моют, а вообще-то лужи, чтобы не зажмуриваясь смотреть на солнце в яркий день, и ломать хрустящую корочку, и чтобы кораблики...»). *Хайку*, завершающие прозаические фрагменты, как правило, абстрактны и не имеют, в отличие от стихотворений в *хайбун* Бару, апелляций к русской идентичности [Там же, с. 131–132]:

со вчерашним дождем  
разминулись  
срезанные цветы

жара  
воробы купаются  
в пыли

Прозаические фрагменты, однако, не просто содержат упоминание реалий российской действительности, но и проводят контраст между ними и природой. Например, лирической героине *хайбун* Фельдман «пришлось гаишникам объяснения давать, что да как. ну я честно сказала, что пропускала стрекозу, которая пролетала мало того, что на красный свет, еще с превышением скорости и без номерных знаков...» [Там же, 132]. Полет фантазии, однако, моментально прерывается замечанием: «и вы знаете, что он [гаишник] ответил: где, говорит, вы в городе стрекозу видели. и действительно...» [Там же], – что постулирует невозможность нахождения в воображаемой действительности японской словесности.

Другим примером воздействования японской словесности в качестве отправной точки для собственного переосмыслиния служит произведение «Регионал-моногатари» Айвенго [Тритон... 2002, с. 124–130]. Его главным ориентиром выступил жанр *ута-моногатари*, знакомый русскоязычному читателю по произведениям «Исэ-моногатари» (пер. Н. И. Конрада) и «Ямато-моногатари» (пер. Л. М. Ермаковой) [Исэ моногатари 1979; Ямато моногатари 1982], уже попавшим в поле зрения литераторов и даже становившимся объектами пародирования. В интерпретации Айвенго нарушаются некоторые принципы исходных текстов японской традиции, однако в целом его «Регионал-моногатари» выглядит на удивление

композиционно последовательным для поэта, известного своим отходом от конвенциональности и поэтическими перформансами. В «Тритоне» представлены девять небольших новелл<sup>12</sup>, каждая из которых содержит *хайку*, что уже отличает «Регионал-моногатари» от японских *ута-моногатари*, для которых в силу особенностей исторического развития словесности было возможно только использование *танка*. Эксперимент с инкорпорированием в его структуру *хайку* был призван сосредоточить внимание читателя на конкретном моменте, представленном в новеллах. Их прозаическая часть написана верлибром, а отдельные использованные приемы, в частности, инверсия и пояснительные ремарки в скобках, стилизуют их под переводы произведений японской классической литературы. Отсутствие знаков препинания и заглавных букв, в свою очередь, визуально сближает тексты Айвенго с восточным письмом. В «Регионал-моногатари» вольная интерпретация формульности *ута-моногатари* дополняется оригинальным содержанием. Айвенго на разных уровнях обращается к интertextам. В его произведении есть аллюзии и на Н. А. Некрасова («Отец-то он рубит || а я отвожу»), и на киноленту «Тени исчезают в полдень» («Полдень || тени кудато крадутся || и исчезают»), а его восьмой фрагмент построен на отсылках к произведениям А. П. Чехова, в частности, пьесам «Чайка» и «Вишневый сад». Доместикация исходного жанра японской словесности происходит также через использование народных сюжетов. Так, в седьмом фрагменте приводится примета, связанная с икотой, а в десятом обыгрывается сказка про медведя на липовой ноге.

## Заключение

Популярность *хайку* и обращение к написанию русскоязычных трехстиший, а также рефлексия по поводу определения границ и формальных критериев принадлежности текстов к этой категории развились в два основных направления: «мастеров *хайку*», придерживав-

---

<sup>12</sup> Однако в антологии «Русские стихи 1950–2000 гг.» представлены десять новелл, озаглавленные как «Регионал-моногатари. Свиток первый» [Русские стихи... 2010, с. 790–793].

шихся строгих канонов исходной традиции, и поэтов, обращавшихся к ней с целью творческого эксперимента или же допускавших ее вольную интерпретацию. На рубеже XX–XXI вв. первой печатной площадкой, предоставлявшей место для произведений, написанных в любом из этих ключей, стал альманах «Тритон», публикация которого продолжалась на протяжении четырех выпусков. Эта особенность делает его репрезентативным источником для анализа восприятия *хайку* русскоязычными авторами. В данной статье были рассмотрены попытки оригинальной интерпретации *хайку* и других жанров японской словесности, оказавшихся в поле зрения поэтов-экспериментаторов. При многообразии подходов частотными приемами становились обыгрывание формульности японской поэзии, использование просторечной лексики и элементов смеховой культуры, а также совмещение японской стилистики с российскими реалиями. Завершение публикации альманаха продемонстрировало несовместимость подобного восприятия *хайку* со следованием исходной традиции, которого придерживались «хайдзин», и далее эти направления продолжили свое развитие на разных площадках – как сетевых, так и печатных.

### Библиографический список

Андреев А. В. (1999) История русских *хайку*: первые сто лет. *Арион*. № 2.: <https://www.arion.ru/mcontent.php?year=1999&number=23&idx=280>

Лукомников Г., Федин С. (сост.) (2002) *Антология русского палиндрома, комбинаторной и рукописной поэзии*. – Москва: Гелиос АРВ

Воронцова К. В. (2016) *Пространство – Время – Андрогин... Модели пространства в поэзии Елены Шварц*. – Краков: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Зырянов В. И. (1974) *Поэтика русской частушки*. – Пермь: Книжная типография.

Исэ моногатари (1979) / Пер. Н. И. Конрада – Москва: Наука.

Кривулин В. Б. (2001) *Стихи после стихов*. – Санкт-Петербург: Русско-Балтийский информационный центр «Блиц».

Лукомников Г. Г. (2001) *Бабочки полет, или Хокку плюс*. Москва – Санкт-Петербург: Красный матрос.

Русские стихи 1950–2000 гг. (2010). Антология (первое приближение). В 2 т. Том 2. / Сост. И. Ахметьев, Г. Лукомников, В. Орлов, А. Урицкий. – Москва: Летний сад.

*Тритон: Российский альманах поэзии хайку* (2000). – Москва: АРГО-РИСК; Тверь: Kolonna.

*Тритон: Российский альманах поэзии хайку* (2001). Вып. 2. – Москва: АРГО-РИСК; Тверь: Kolonna.

*Тритон: Российский альманах поэзии хайку* (2002). Вып. 3. – Москва: АРГО-РИСК; Тверь: Kolonna.

*Тритон: Российский альманах поэзии хайку* (2003). Вып. 4. – Москва: АРГО-РИСК; Тверь: Kolonna.

Шварц Е. А. (1997). *Западно-восточный ветер. Стихотворения*. – Санкт-Петербург: Пушкинский фонд.

Ямато моногатари (1982) / Пер. Л. М. Ермаковой – Москва: Наука.

## References

Andreyev, A. V. (1999). *Istoriya russkikh khaiku: pervye sto let* [History of Russian Haiku: The First Hundred Years]. *Arion*, 2. (In Russian). Retrieved from <https://www.arion.ru/mcontent.php?year=1999&number=23&idx=280>

*Ise Monogatari* [Tales of Ise] (1979). Transl. by N. I. Konrad. Moscow: Nauka

Krivulin, V. B. (2001). *Stikhi posle stikhov* [Poems After Poems]. Saint Petersburg: Russko-Baltiiskii informatsionnyi tsentr “Blits”. (In Russian).

Lukomnikov, G. G. (2001). *Babochki polet, ili Khokku plyus* [Butterflies’ Flight, or Haiku Plus]. Moscow – Saint Petersburg: Krasnyi matros. (In Russian).

Lukomnikov, G., Fedin, S. (Eds.). (2002). *Antologiya russkogo palindroma, kombinatornoi i rukopisnoi poezii* [Anthology of Russian Palindrome, Combinatorial, and Manuscript Poetry]. Consultant D. Avaliani. Moscow: Gelios ARV. (In Russian).

*Russkiye stikhi 1950–2000 godov*. (2010). [Russian Poems of the 1950–2000s]. Anthology. Eds. I. Akhmet’yev, G. Lukomnikov, V. Orlov, A. Uritsky. Moscow: Letnii sad. (In Russian).

Shvarts, Ye. A. (1997). *Zapadno-vostochnyi veter. Stikhhotvoreniya* [West-East Wind. Poems]. Saint Petersburg: Pushkinskii fond. (In Russian).

*Triton: Rossiiskii al’manakh poezii khaiku* [Triton: Russian Almanac of Haiku Poetry]. (2000). Moscow: ARGO-RISK; Tver: Kolonna. (In Russian).

*Triton: Rossiiskii al’manakh poezii khaiku* [Triton: Russian Almanac of Haiku Poetry]. (2001). Issue 2. Moscow: ARGO-RISK; Tver: Kolonna. (In Russian).

*Triton: Rossiiskii al'manakh poezii khaiku* [Triton: Russian Almanac of Haiku Poetry]. (2002). Issue 3. Moscow: ARGO-RISK; Tver: Kolonna. (In Russian).

*Triton: Rossiiskii al'manakh poezii khaiku* [Triton: Russian Almanac of Haiku Poetry]. (2003). Issue 4. Moscow: ARGO-RISK; Tver: Kolonna. (In Russian).

Vorontsova, K. V. (2016). *Prostranstvo – Vremya – Androgin... Modeli prostranstva v poezii Yeleny Shvarts* [Space – Time – Androgyn ... Models of Space in the Poetry of Elena Schwartz]. Krakow: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. (In Russian).

*Yamato Monogatari* [Tales of Yamato] (1982). Transl. by L. M. Yermakova. Moscow: Nauka

Zyryanov, V. I. (1974). *Poetika russkoi chastushki* [Poetics of Russian Chastushka]. Perm: Knizhnaya tipografiya. (In Russian).