

ЯПОНСКАЯ ПОЭЗИЯ И РУССКИЙ ПРИМИТИВИЗМ: ОБ ОДНОМ ЭКСПЕРИМЕНТЕ

В «Школе для дураков» Саши Соколова герой, работник почтовой железнодорожной конторы, читает товарищам стихотворение средневекового японского поэта Догэна («Изначальный образ»):

Цветы – весной.
Кукушка – летом.
Осенью – луна.
Чистый и холодный снег –
Зимой [цит. по: Григорьева 1993: 17].

Затем между ними происходит такой разговор:

Ф.Муромцев: все? С.Николаев: все. Ф.Муромцев: почему-то немного, Семен Данилович, а? Маловато. Может, там еще что-то есть, возможно, оборвано? С.Николаев: нет, все, это такая специальная форма стихотворения, есть стихи длинные, поэмы например, есть короче, а есть совсем короткие, в несколько строк, или даже в одну. Ф.Муромцев: а почему, зачем? С.Николаев: да как тебе сказать, – лаконизм [Соколов 1990: 44].

Предельного лаконизма японская классическая поэзия достигла в форме *хокку* (более распространен термин *хайку*, хотя правильной, как предлагает Н.И.Конрад, закрепить *хокку* за наименованием строфы, а *хайку* – за обозначением определенного жанра [Конрад 1974: 57-58]). Нечетное количество стихов, как и их исключительно слоговая соразмерность, – вещь для русского слуха непривычная. Мы предпочитаем четное число строк, которые измеряем не слогами, а группами слогов – стопами. Хокку – нечетно-силлабическая и -стиховая конструкция (17 слогов, распадающихся на три стиховые единицы: 5+7+5 слогов), вмещающая пять-семь (но не более восьми) слов.

Конторщикам из «Школы для дураков», далеким от японской поэзии, такая стиховая форма показалась бы ущербной («может, там еще что-то есть, возможно, оборвано?»). Впрочем, ее «изъян», с точки зрения обыденного сознания, легко устраним. Четвертая строка превратила бы асимметричное трехстишие в знакомый и милый русскому слуху катрен.

«Финитной» логикой руководствовались и авторы проекта по дописыванию хокку. В предисловии от наивного читателя, не терпящего незавершенности в искусстве, сказано:

Нам всегда казалось странным, что весь мир так восхищается разными недоделанными вещами, принимая недоделанность за какие-то изыски. <...> Мы не только сами добросовестно доделываем всё свое, но также считаем своим моральным долгом исправлять то, что недоделали до нас другие. Долгое время принято было восхищаться недописанными японскими трехстишиями, так называемыми хокку или хайку. Наконец мы нашли время, чтобы... доделать то, что поленились доделать японцы [Белобров, Попов www].

По этому пути пошел Герман Лукомников [Лукомников 2001] (далее в статье стихотворные примеры приводятся с указанием страницы в скобках). Чтение автором стихов с предисловием к книге доступно на сайте: <http://www.videonet.ru/view.html?id=g6HY9v50s6433ez>. См. также расширенные версии «хокку плюс» 2000 г. и 2006 г.: <http://vavilon.ru/bgl/hok.html>; <http://vavilon.ru/bgl/whok.html>; <http://lukomnikov-1.livejournal.com/117841.html>; <http://lukomnikov-1.livejournal.com/120373.html>; <http://lukomnikov-3.livejournal.com/79069.html>. Дополнив хокку новой строкой, он преобразовал классическое трехстишие в неклассическое четверостишие – образец примитивистского текста. Примитивизм как сфера профессиональной литературы, имитирующей наивное письмо, включает примитив в рамки культуры на правах художественного стиля (О примитивизме в поэзии см. работы Д.М. Давыдова, в частности [Давыдов 2004, 2008]). Большинство произведений Лукомникова – результат авторской стратегии, «нацеленной на разрушение канонов и стандартов профессионального литературного письма» [Чупринин 2007: 336]. «Упрощение» художественного языка лежит в русле редуccionистских приемов минимализма, где прибавление всего одной строки меняет модальность текста. Это достигается, во-первых, деформацией исходной строфической модели и, во-вторых, включением фигуры наивного автора в чужое поле культуры (о принципах «завершения» Лукомниковым переводов японских трехстиший см. [Абрамовских 2006: 168-176]). Прежде чем рассмотреть механизмы художественной «переделки», обратимся к японскому трехстишию как жанру.

Генетически хокку восходит к пятистишию *танка*, являясь его первой строфой (*хокку* – букв. «начальные строки»). Отпочковавшись от пятистишия, хокку стало самостоятельной формой, представленной в период расцвета (XVII в.) тремя линиями. Первая соответствует «традиционной

японской поэтичности, хотя и сниженного типа». Вторая резко снижает стиль, «рассматривая хокку как поэзию гротеска, почти трюка... по содержанию – главным образом комическую...». Третья, связанная с творчеством Мацуо Басё, возвращает хокку в лоно «высокой» поэзии [Конрад 1974: 55]. Именно Басё превратил хокку в самый известный жанр японской поэзии – хайку (о хайку в истории японской поэзии см. [Кин 1978; Бреславец 1994; Shirane 1998; Долин 2007; Савилов 2007]; о поэтике хайку см. [Бреславец 1981: 71-140; Дьяконова 1985: 196-207, 1995: 262-283, 2007: 337-352; Kawamoto 2000]). От танка хайку отличается «простотой поэтического языка, отказом от прежних канонических правил, повышением роли ассоциативности, недосказанности, намека» [Борони-на 1975: стб. 303]. Языковой «аскетизм» хайку (ограниченность в метафорах, эпитетах) продиктован желанием «словесно обрисовать деталь, которая мысленно вызывала бы представление о целой картине» [Конрад 1956: 10]. Интересно, что состоящее из 17 слогов хокку по-японски записывалось в одну строку, а при переводе на русский – всегда в виде трехстишия (перевод на европейские языки сопровождался записью в форме двустишия, трехстишия, четверостишия) [Дьяконова 2007: 343].

В тематическом отношении хайку – «лирическое стихотворение о природе, в котором непременно указывается время года» [Маркова 1985: 13]. Знаком времени года является обязательное «сезонное слово» (*киго*), рождающее ряды образов. «“Сезонные слова” образуют своеобразные “формулы времени года”, или темы, воссоздающие определенные картины природы и вызываемые ими чувства почти автоматически» [Дьяконова 2007: 345]. Не случайно о поэтике хайку говорят как о поэтике формульности. «Еще до создания стихотворения поэт “выбирает” из каталога тем, например, образ “поющие цикады”; для носителя традиции немедленно развертывается цепь ассоциаций: осень – печаль – белый цвет, поскольку цикады поют особенно пронзительно осенью, это пение навевает грусть особого толка – конец лета, конец жизни, наступление холодов; белый цвет связан с предзимним увяданием трав, выбеленностью камней, травы, белесыми туманами и “белым” холодным ветром (японцы различают ветра по цветам) и т.д. <...> Понять формулы – значит понять традицию. Это одна из причин, почему поэзия трехстиший не на японской почве, а в Европе, Америке или в России, лишаясь культурного контекста, теряет целые гроздья смысла» [там же: 346].

Хайку – излюбленный объект переводов [см., например: Маркова 1968: 267-282; Долин 1987: 89-126; Кудря 1999: 74-79; Sütiste 2001: 563-586; Орлицкий 2003: 83-96, 2004: 304-314]. Порой не обходится без стилистических курьезов, вызванных желанием приукрасить японские стихи.

Переводившим их в начале XX в. казалось, что японская поэзия утрачивает «яркость и величие образов» [Позняков 1905: 47] (о японской поэзии в русском культурном сознании начала XX в. см. [Азадовский, Дьяконова 1991]). В этом сказались вкусовые пристрастия эпохи. Так, англо-американские переводы XIX – начала XX в. (Б.Чемберлен, В.Н.Портер) не свободны от ложно понятой красоты, превращающей старинный текст в «альбомное» стихотворение [см.: Маркова 1968: 272-273]. Что касается переводов В.Марковой, то отмечалась их «поэтичность», чуждая, например, современным английским переводам [см.: Шамир 2000: 8]. Сошлюсь на известный пример, демонстрирующий различие переводческих стратегий. Ниже даны три перевода хайку Басё.

Первый – В.Марковой:

В гостинице

Со мной под одною кровлей
Две девушки... Ветки хаги в цвету
И одинокий месяц [Басё 1985: 83].

Второй – Т.Бреславец:

В одном доме со мной
Куртизанки остановились.
Хаги и луна [Бреславец 1981: 96].

Третий – подстрочник англоязычного перевода Р.Хасса:

отдыхаю в ночлежке,
в той же, где спят проститутки, –
луна над цветами хаги [цит. по: Андреев 1999: 83].

Несмотря на разницу переводов, во всех трех сохраняется аналогия между поэтом – месяцем (луной) и его случайными спутницами – ветками (цветами) хаги. Басё «не противопоставляет эти два мира, а объединяет их с позиций своей эстетики, которая в высоком и низком видит единую сущность красоты. В этом смысле не случайно выбранные “сезонные слова” (“хаги” и “луна”) относятся к одному времени года – осени» [Бреславец 1981: 96].

Впрочем, особенности мировосприятия Басё едва ли интересуют Г.Лукомникова. Избирая объектом художественной трансформации переводы В.Марковой, он отталкивается от них как от широко известных,

ставших классическими. Четвертая строка выглядит структурным и семантическим недоразумением. Дело не только в ее избыточности, а в том, что она зарифмована. Японской силлабике, где длина стихов в хокку не превышает 7 слогов и улавливается на слух, рифма была не нужна. Ее появление в четных стихах (нечетные остаются холостыми) делает концевое созвучие изоморфным русской частушке (наблюдение Е.В.Абрамовских) или стихотворениям песенного либо балладного типа:

Со мной под одною кровлей
Две девушки... Ветки хаги в цвету
И одинокий месяц...
ЭТУ ВЫБРАТЬ ИЛЬ ТУ?

(с. 82)

Хотя четверостишие не делится, как в частушке, на два полустрофия, контаминация частей, написанных разными поэтами, имеет в японской поэзии свою форму (строфа *рэнга* – цепочка трехстиший и двустиший, создаваемых по принципу переключки двумя и более авторами на заданную тему). Не пытаясь предстать участником средневекового состязания, Лукомников добавляет лишний стих, который сближает центонные катрены с комическими рэнга (о поэтике рэнга см. подробнее [Конрад 1974: 46-51]; о рэнга в контексте японской культуры см.: [В сторону рэнга 2004: 386-407]). Их жанровым воплощением могло бы стать *сэнрю* – «шуточное и отчасти пародическое стихотворение, тем не менее почти никогда не переходящее в сатиру». Если цель *сэнрю* – комически изобразить отдельные стороны жизни горожан:

Во всем городе
Лишь один и слеп, и глух:
Свой законный муж [Конрад 1974: 61],

то Лукомников доводит до абсурда присущее японцу «чувство природы»:

Дождь в тутовой роще шумит...
На земле едва шевелится
Больной шелковичный червь.
МОЖЕТ, ЕГО В БОЛЬНИЦУ?

(с. 19)

На смену буддистской созерцательности приходит неожиданная для японца готовность действовать. Причем характер усилий гротескно завышен. Лукомников устраняет «дальний» план (печаль, одиночество, передаваемые через шум дождя и беспомощность шелковичного червя), заменяя «тождественность внутренней жизни всех вещей» [Дьяконова 1995: 271] пародическим очеловечиванием малого существа.

Самостоятельность четвертого стиха отмечена графически: он набран прописными буквами и отделен от хайку рисунком. Автор иллюстраций – Ася Флитман (рисунки А.Флитман доступны на сайте: <http://простотак.livejournal.com/profile>), чья манера во многом близка эстетике примитива в изобразительном искусстве. Рисунок «дублирует» вербальное сообщение, оставляя зазор между словесным образом и его визуальной репрезентацией минимальным. При этом речь не идет об «услужливой стопудовой “конкретизации” рисунка», которая вредит литературному тексту [Тынянов 2002: 457]. Иллюстрирование стихов, по мнению Ю.Н.Тынянова, – дело трудное, почти безнадежное. Но художник «...Хокку плюс» с ним справилась: принцип рисунков «конструктивно аналогичен принципу данного поэтического произведения» [там же: 463]. (О соотношении слова и иллюстрации см. также [Иллюстрированная книга 2002]. В японской культуре существует особый жанр *хайга* – текст, совмещающий рисунок кистью и хайку в каллиграфическом исполнении. Современные хайга за пределами Японии могут создаваться с использованием приемов европейской графики и живописи, в том числе техники примитива [см.: Шляхов, Жуковская 2007: 130-143].)

Смысловые отношения между переводами хайку и строкой Лукомникова разнообразны. Замечу сразу, что эстетическое качество текста не является принципиальным моментом. Современное стихотворение «ориентируется на когитивно-когнитивную редупликацию, изоцряя свои изобразительные и языковые приемы, сталкивая их с приемами конкурентов и уходя от того, чтобы стать... выраженным отношением к миру» [Сорокин 2007: 56]. Объяснение литературной техники зачастую интересней и содержательней самого произведения как объекта чисто художественного восприятия. Смысл текста не извлекается из него самого, а переносится в сферу культурного контекста, создающего условия для его интерпретации.

Многие стихотворения в «...Хокку плюс» строятся на семантической избыточности финальной строки. Она не содержит никакой новой мысли, наблюдения или намека, свойственных хайку. Ее цель – реализовать дискурс наивного читателя, склонного воспринимать японские трехстишия как незамысловатые «стихи о природе»:

Ей только девять дней.
Но знают и поля и горы:
Весна опять пришла,
И ТЕПЛО БУДЕТ СКОРО!
(с. 15)

Плотно закрыла рот
Раковина морская.
Невыносимый зной!
УЖАС, ЖАРА КАКАЯ!
(с. 45)

Долгий день напролёт
Поёт – и не напоется
Жаворонок весной.
ТАК ИЗ НЕГО И ЛЬЁТСЯ...
(с. 50)

Сливы аромат!
От лачужки нищего
Глаз не отвести,
ТАКАЯ КРАСОТИЦА ВОТ.
(с. 70)

Четвертая строка, помимо нарушения схемы хокку, содержит совсем не японскую эмоциональность с фразеологическими признаками русской разговорной речи («УЖАС, ЖАРА КАКАЯ!», «ТАК ИЗ НЕГО И ЛЬЁТСЯ...», «ТАКАЯ КРАСОТИЦА ВОТ»). Сюда же можно отнести:

На ночь, хоть на ночь одну,
О кусты цветущие хаги,
Приютите бродячего пса!
ГДЕ БЫ ВЗДРЕМНУТЬ БЕДНЯГЕ?
(с. 4)

Качается, качается
На листе банана
Лягушонок маленький –
СЛОВНО ОБЕЗЬЯНА!
(с. 8)

Всё засыпал снег.
Одинокая старуха
В хижине лесной,
КАК БОЛЬШАЯ МУХА.
(с. 18)

В зарослях сорной травы,
Смотрите, какие прекрасные
Бабочки родились –
ЖЁЛТЫЕ, СИНИЕ, КРАСНЫЕ!

(с. 27)

Неуклюжесть выделенной строки – в ее смысловом балласте. Автор под маской наивного стихотворца стремится завершить образ или договорить «сюжет». Отсюда этнокультурная «нестыковка» базовой и финитной частей катрена. Бродячий пес – коррелят странствующего поэта – нивелирует эту параллель, оставаясь единодержавным героем четверостишия. Финальные строки, связывая лягушонка с обезьяной, а старуху с мухой, разрушают самотождественность вещи, делая ее предметом субъективных ассоциаций, как в творчестве европейского поэта. (Образы лягушонка и одинокой старухи не нуждаются в аналогиях с использованием традиционных тропов – их внутренняя жизнь понятна читателю хайку благодаря общности культурного опыта.) Цветовая конкретизация бабочек превращает японца в субъекта, чей восторг перед красотой природы приобретает неожиданные формы:

Луна сияет в зимней роще.
Я, глядя на неё, забыл
О поэтической печали
И УЛЫБАЮСЬ, КАК ДЕБИЛ!

(с. 35)

Уродливый ворон –
И он прекрасен на первом снегу
В зимнее утро!
Я С ВОПЛЕМ ЗА НИМ БЕГУ!

(с. 93)

Четвертая строка, как видим, может не только тавтологически продолжать трехстишие, но и вступать с ним в контрастно-игровые отношения. Она фиксирует резкий поворот в «сюжете», противопоставляет красоту окружающего мира быту, парадоксально резюмирует то, о чем говорится в хайку:

Майские льют дожди.
Что это? Лопнул на бочке обод?
Звук неясный ночной...
В ОКНЕ ПОКАЗАЛСЯ ХОБОТ.

(с. 63)

Оскалив белые зубы,
Обезьяна хрипло кричит...
Луна встаёт над горою.
КТО-ТО В ОКНО СТУЧИТ.
(с. 72)

Зимняя ночь в саду.
Ниткой тонкой – и месяц в небе,
И цикады чуть слышный звон...
В ДОМЕ ЛЮДИ ДВИГАЮТ МЕБЕЛЬ.
(с. 73)

Загадочный хобот, незванный гость из «другого» мира, ночная перестановка мебели – всё это граничит с абсурдом. Появление хобота или громоздкой мебели в японском жилище конца XVII в. никакими поэтическими формулами не объяснить. Вместе с тем подобный художественный произвол вырастает из жанровой «почвы». Четвертый стих связан с хайку атмосферой неблагополучия (недобрые предчувствия, столкновение вечного и обыденного). Эту атмосферу строка Лукомникова превращает из «серьезной» в пародическую. Достаточно указать культурный источник, как вся картина меняется. Вербализация идентичности, отсутствующая в хайку, – примета не японской, а скорее русской ментальности:

О этот долгий путь!
Сгущается сумрак осенний,
И – ни души кругом,
КРОМЕ ЯПОНСКИХ РАСТЕНИЙ.
(с. 20)

Цветы сурепки вокруг.
На западе гаснет солнце.
Луна на востоке встаёт.
СПОКОЙНОЙ НОЧИ, ЯПОНЦЫ.
(с. 24)

Из нашего села
Корову, что я продал,
Уводят сквозь туман
ВРАГИ ЯПОНСКОГО НАРОДА.
(с. 79)

Итак, большинство четверостиший построено на столкновении японского и русского культурных кодов. Чаще всего это выражается в речевом несоответствии финальной строки классическому хайку в переводе

В.Марковой. В результате – полная комизма лексико-стилистическая какофония:

Грузный колокол.
А на самом его краю
Дремлет бабочка.
БАЮ-БАЮШКИ-БАЮ...
(с. 7)

Вижу в лучах зари:
Набок склонились фиалки...
Это работа крота.
ЧТО Ж ТЫ ТАК, ЁЛКИ-ПАЛКИ?
(с. 47)

Вместе с хозяином дома
Слушаю молча вечерний звон.
Падают листья ивы.
ДИН, ПОНИМАЕШЬ, ДОН...
(с. 69)

Луна над горой.
Туман у подножья.
Дымятся поля.
НА ВСЁ ВОЛЯ БОЖЬЯ.
(с. 76)

Аутентичность ситуации может нарушаться социокультурной аномалией. Возмущение в текст привносят подробности не средневековой японской жизни, а советского быта, достраиваемого контекстом:

Солёные морские окуни
Висят, ощеривая зубы, –
Как в этой рыбной лавке холодно!
И ПРОДАВЩИЦ МАНЕРЫ ГРУБЫ.
(с. 81)

Тоненький язычок огня, –
Застыло масло в светильнике.
Проснёшься... Какая грусть!
И МЯСА НЕТ В ХОЛОДИЛЬНИКЕ.
(с. 83)

Взаимодействие частей катрена актуализирует метатекстуальную функцию высказывания. Читателю предлагается задуматься над созданием хокку, избрав путь их «завершения-улучшения». Внешняя простота текста

дополняется рефлексией автора, обыгрывающего процесс сочинения стихов:

Как стонет от ветра банан,
Как падают капли в кадку,
Я слышу всю ночь напролёт,
КРОПАЯ СТИШКИ В ТЕТРАДКУ.

(с. 3)

Герой Лукомникова – это наивный читатель хокку. Знакомство с японской поэзией рождает соблазнительную легкость творчества, иллюзию его доступности для каждого, кто хочет попробовать себя в роли поэта:

В стране моей родной
Цветёт вишневым цветом
И дикая трава!
НЕ ХОЧЕШЬ СТАТЬ ПОЭТОМ?

(с. 30)

Писать стихи совсем не трудно – нужно подобрать «недостающую» строку и зарифмовать ее, через стих, с другой. (Рифма играет роль сигнала, который отличает поэзию от непоэзии.) Усвоив этот принцип, можно поставить сочинение стихов на поток:

Все листья сорвали сборщицы...
Откуда им знать, что для чайных кустов
Они – словно ветер осени!
ЕЩЁ ОДИН СТИХ ГОТОВ.

(с. 41)

Четвертый стих обнажает сцену письма. Лукомников «присваивает» чужое творчество, заставляя своего героя испытать радость от коммуникативной уловки: за кем последнее слово, тот и прав. Кто завершил текст – тот и поэт, даже если такое завершение демонстрирует полную художественную несостоятельность:

С запада ветер летит,
Кружит, гонит к востоку
Ворох опавшей листвы...
НУ КАК, НОРМАЛЬНОЕ ХОККУ?

(с. 43)

Не удивительно, что наивный автор одержим идеей конца текста. Он должен маркировать финал, потому что только метатекстуальность, где предмет высказывания становится сам код, отвечает его поэтическим амбициям. «Финитное» мышление влечет за собой инерцию формы, которая довлеет над субъектом. Находясь во власти катренной схемы, он заполняет ритмическую лауну строкой, выступающей в роли автометаописания (Р.Д.Тименчик):

Ключья трав прошлогодних...
Короткие, не длиннее вершка,
Первые паутинки.
ВОТ И КОНЕЦ СТИШКА.
(с. 51)

Заключительное стихотворение провозглашает идею соавторства. Поэт ставит подпись, подтверждая тем самым свои художественные полномочия:

Среди густой травы
Лишь посохи паломников
Двигутся вдали...
ДОПИСАЛ ЛУКОМНИКОВ.
(с. 96)

Итак, собрание шедевров японской классической поэзии превращается в эстетически разыгранное коллективное творчество, в котором Г.Лукомникову принадлежит «одна четвертая» поэтической славы. Центонная техника здесь та же, что и в известном стихотворении Вс.Некрасова:

Я помню чудное мгновенье
Невы державное течение
Люблю тебя Петра творенье
Кто написал стихотворение
Я написал стихотворение [Некрасов 1989: 5].

Но, в отличие от Некрасова, герой которого присваивает текст, потому что ангажирован поэтической культурой (отсюда неразличение себя и Пушкина), Лукомников сосредоточен на другом. В нарочито простых стихах он демонстрирует пропасть между поэтом и непоэтом [см.: Нешумова 2009: 179], не расположенным к трехстишиям:

Когда б вы знали из какого
Тогда б вы сами их писали
Мы вам не скажем никогда [Лукомников 1998].

ЛИТЕРАТУРА

Kawamoto 2000 – *Kawamoto K.* The Poetics of Japanese Verse: Imagery, Structure, Meter. Tokyo, 2000.

Shirane 1998 – *Shirane H.* Traces of Dreams: Landscape, Cultural Memory, and the Poetry of Basho. Stanford, 1998.

Sütiste 2001 – *Sütiste E.* Translating the seventeen syllables // Sign Systems Studies. Tartu, 2001. Vol. 29.2.

Абрамовских 2006 – *Абрамовских Е.В.* Особенности креативной рецепции японских хайку Г.Лукомниковым // Восток – Запад: пространство русской литературы и фольклора. Материалы Второй международной научной конференции, посвященной 80-летию проф. каф. лит. Д.Н.Медриша. Волгоград, 2006.

Азадовский, Дьяконова 1991 – *Азадовский К.М., Дьяконова Е.М.* Бальмонт и Япония. М., 1991.

Андреев 1999 – *Андреев А.* Русские хайку // Арион. 1999. № 2.

Басё 1985 – *Басё:* стихи / Пер. с яп. В.Марковой. М., 1985.

Белобров, Попов www – *Белобров В., Попов О. и древнеяпонские поэты.* Палка с резиновой нахлобучкой. [Электронный ресурс] – <http://www.belobrovporov.ru/palka/palka.htm>

Боронина 1975 – *Боронина И.А.* Хокку // Краткая литературная энциклопедия. М., 1975. Т. 8.

Бреславец 1981 – *Бреславец Т.И.* Поэзия Мацуо Басё. М., 1981.

Бреславец 1994 – *Бреславец Т.И.* Очерки японской поэзии IX–XVII веков. М., 1994.

В сторону рэнга 2004 – В сторону рэнга [Беседа с В.Мазуриком] // Хайкумена: Альманах поэзии хайку. Вып. 2. М., 2004.

Григорьева 1993 – *Григорьева Т.* Красотой Японии рожденный. М., 1993.

Давыдов 2004 – *Давыдов Д.М.* Русская наивная и примитивистская поэзия: генезис, эволюция, поэтика: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2004.

Давыдов 2008 – *Давыдов Д.М.* Примитивизма поэтика // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008.

Долин 1987 – *Долин А.А.* Японская поэзия на Западе: перевод – стилизация – адаптация // Взаимодействие культур Востока и Запада. Вып. 1. М., 1987.

Долин 2007 – *Долин А.* История новой японской поэзии в очерках и литературных портретах. В 4 т. Т. 4. Танка и хайку. СПб., 2007.

Дьяконова 1985 – *Дьяконова Е.М.* Природа, люди, вещи и способы их отражения в поэзии трехстиший // Человек и мир в японской культуре: Сборник статей. М., 1985.

Дьяконова 1995 – *Дьяконова Е.М.* О возможном и невозможном в японской поэзии // Эстетика бытия и эстетика текста в культурах средневекового Востока: Сборник статей. М., 1995.

Дьяконова 2007 – *Дьяконова Е.М.* Поэзия японского жанра трехстиший (хайку): происхождение и главные черты // Лирика: генезис и эволюция. М., 2007.

Иллюстрированная книга 2002 – Иллюстрированная книга. Синтез слова и изображения: Сборник статей и материалов. М., 2002.

Кин 1978 – *Кин Д.* Японская литература XVII–XIX столетий. М., 1978.

Конрад 1956 – *Конрад Н.* Предисловие // Японская поэзия: Сб. / Пер. с яп. М., 1956.

Конрад 1974 – *Конрад Н.И.* Японская литература. От «Кодзики» до Токутами. М., 1974.

Кудря 1999 – *Кудря Д.* Переводчик как культурный герой // Арион. 1999. № 2.

Лукомников 2001 – *Лукомников Г.* Японские поэты + Герман Лукомников. Бабочки полёт, или Хокку плюс / идея В.Белоброва и О.Попова; использ. пер. В.Марковой. М.; СПб.: Красный матрос, 2001.

Лукомников 1998 – *Лукомников Г.* Избранное. Часть третья (начало). Осень 1998. [Электронный ресурс] – <http://www.vavilon.ru/bgl/gluk3.html>

Маркова 1968 – *Маркова В.* О переводе японской лирики. История и проблематика (очерк первый) // Мастерство перевода: Сб. М., 1968.

Маркова 1985 – *Маркова В.* Предисловие // Басё: стихи / Пер. с яп. В.Марковой. М., 1985.

Некрасов 1989 – *Некрасов Вс.* Стихи из журнала. М., 1989.

Нешумова 2009 – *Нешумова Т.* Проблема чтения в текстах поэта Германа Лукомникова // Орус # 4–5. Нобелевская лекция. Чтение: Сборник статей. Vilniaus, 2009.

Орлицкий 2003 – *Орлицкий Ю.Б.* Японские хокку в переводах Веры Марковой. Опыт описания индивидуальной стихотворной поэтики // Три-тон: Российский альманах поэзии хайку. Вып. 4. М.; Тверь, 2003.

Орлицкий 2004 – *Орлицкий Ю.Б.* К истории хайку в России: переводы В.Мендрина (1904) // Хайкумена: Альманах поэзии хайку. Вып. 2. М., 2004.

Позняков 1905 – *Позняков Н.И.* Японская поэзия. (Очерк). М., 1905.

Савилов 2007 – *Савилов Е.* Классическая японская поэзия: взгляд дилетанта. М., 2007.

Соколов 1990 – *Соколов Саша.* Школа для дураков. Между собакой и волком. М., 1990.

Сорокин 2007 – *Сорокин Ю.А.* Поэтический текст и его коммуникативная тактика (попытка прогноза) // Вестник РУДН. Сер. Литературоведение. Журналистика. 2007. № 3/4.

Тынянов 2002 – *Тынянов Ю.Н.* Литературная эволюция: Избр. труды. М., 2002.

Чупринин 2007 – *Чупринин С.* Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям. М., 2007.

Шамир 2000 – *Шамир И.* «Одиссея» после «Улисса» // Гомер. Одиссея в прозаическом переложении Лоуренса Аравийского. СПб., 2000.

Шляхов, Жуковская 2007 – *Шляхов А., Жуковская Е.* Хайгарт // Хайкумена: Альманах поэзии хайку. Вып. 3. М., 2007.