

БІБЛІОТЕКА СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ



СЕЙ-ШЬОНАґОН

ЗАПИСКИ  
В УЗГОЛІВ'І



FOLIO

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ  
ІНСТИТУТ ЛІТЕРАТУРИ ім. Т. Г. ШЕВЧЕНКА

БІБЛІОТЕКА  
СВІТОВОЇ  
ЛІТЕРАТУРИ

# СЕЙ-ШЬОНАГОН

■

## ЗАПИСКИ В УЗГОЛІВ'І

*Переклад з японської  
Наталії Бортнік*



ХАРКІВ  
«ФОЛО»  
2014

ББК 84(5ЯПО)

С28

Серія «Бібліотека світової літератури»  
заснована у 2001 році

Переклад з японської

*Н. Д. Бортнік*

Передмова, примітки

*І. П. Бондаренка*

Редколегія серії:

*Тамара Денисова, Іван Дзюба, Микола Жулинський,  
Дмитро Наливайко (голова), Галина Сиваченко,  
Андрій Содомора, Віктор Шовкун*

Художник-оформлювач

*Г. В. Кісель*

ISBN 978-966-03-5103-5  
(Б-ка світ. літ-ри)  
ISBN 978-966-03-6994-8

- © Н. Д. Бортнік, переклад українською, 2014
- © І. П. Бондаренко, передмова, примітки, 2014
- © Г. В. Кісель, художнє оформлення, 2014
- © Видавництво «Фоліо», марка серії, 2001

# Один із кращих прозових творів доби Хейан

## I

Завдяки зусиллям харківського видавництва «Фоліо» та його співпраці з молоддю вітчизняною японісткою Наталією Бортнік українські шанувальники японської класичної літератури віднині отримали змогу ознайомитися з перекладом українською мовою одного з кращих прозових творів доби Хейан (794—1185), написаного у жанрі *дзуйхіцу*,<sup>1</sup> — «Записками в узголів'ї» (*яп.*: «Макура-но соші») відомої японської письменниці Сей-шьонагон (966—1017)<sup>2</sup>. Перекладений багатьма мовами світу, цей геніальний твір «золотої доби» японської класичної літератури й донині не втратив своєї чарівної привабливості та актуальності. Читаючи «Записки в узго-

---

<sup>1</sup> *Дзуйхіцу* (隨筆, *досл.*: «услід за пензлем») — філософсько-ліричне есе, сповідь; оригінальний прозовий есеїстичний жанр літератури середньовічної Японії, особливістю якого була необмежена свобода письма автора, без будь-якого заздалегідь складеного плану чи сюжету, тобто вільне «слідування пензлю», коли автор записував в окремих, не пов'язаних єдиним стилем, темою та сюжетом розділах (*данах*) особисті переживання, почуття, емоції, різноманітні роздуми, власні філософські міркування, цікаві спостереження, спогади тощо.

<sup>2</sup> Переклад здійснено за виданням: 枕草子・(訳・松尾聡, 永井和子)・本古典文学全集・11・小学館・1974年 [Макура-но соші. Ніхон котен бунгаку дзен-сю] [Записки в узголів'ї / Коментарі Мацуо Сатоші, Нагаї Кадзуро] // Повне зібрання творів давньояпонської класичної літератури). — Т. 11. — Токіо, Шьогакукан, 1974. Оригінал твору не зберігся. На сьогоднішній день існує декілька десятків його значно пізніших списків, які датуються XIV—XX ст. На відміну від чудового російськомовного перекладу, зробленого у 1975 р. В. Марковою з одного з найпізніших списків цього твору, так званого «Маедабон» («Книга родини Маеда»), знайденого в 30-ті роки XX ст., україномовний переклад був виконаний Н. Бортнік на основі списку «Ноімбон» (*яп.*: 能因本 — «Книга Ноїна», XIV ст.), що надрукований у зазначеному вище академічному виданні. Текст «Записок» саме цього списку визнається японськими і зарубіжними фахівцями одним із найдавніших і, відповідно, ближчим до автентичного. Він є також найбільшим за обсягом серед усіх наявних списків цього твору.

лів'ї», насолоджуючись витонченою мовою цього твору, його вишуканим стилем, самобутньою художньою образністю, увесь час дивуєшся — невже й справді він був створений понад 1000 років тому і написаний жінкою, яка була п'ятою (за деякими джерелами — шостою) дитиною в багатодітній сім'ї провінційного чиновника на ім'я Кійовара Мотосукі, котрий виділявся серед тисяч таких самих, як він, провінційних державних службовців хіба що своєю освіченістю та палкою любов'ю до літератури, яку зумів прищепити і своїй талановитій доньці<sup>1</sup>.

Однак чи варто взагалі дивуватися? Адже внесок японських жінок до скарбниці національної літератури у порівнянні з літературами інших народів світу важко переоцінити. Окрім «Записок в узголів'ї», саме жінками були створені такі літературні шедеври, як «Щоденник примарного життя» Мічіцуна-но хаха (яп.: «Кагеро ніккі», кін. Х ст.), щоденник Ідзумі-шікібу (яп.: «Ідзумі-шікібу ніккі», 1004 р.), перший в історії світової літератури художній роман «Повість про принца Генджі» (яп.: «Генджі-моногатарі», 1008 р.)<sup>2</sup> письменниці Мурасакі-шікібу, щоденник доньки Сугавари Такасуе «Щоденник із Сарашіни» (яп.: «Сарашіна ніккі», 1060 р.) і багато інших.

Не менш вагомим був внесок японських жінок до скарбниці національної поезії. Уже в перших історико-міфологічних літопи-

---

<sup>1</sup> Перший європейський дослідник японської літератури В. Дж. Астон (1841—1911) у книзі «Історія японської літератури» (William George Aston. A History of Japanese Literature). — London: William Heinemann, 1898 р.), описуючи загальне враження від «Записок в узголів'ї» Мурасакі-шікібу, не приховував свого захоплення та здивування: «Важко повірити, що це написано в Японії 900 років тому. Якщо ці нариси порівняти з будь-яким літературним пам'ятником, створеним в Європі у відповідний історичний період, то доведеться погодитися, що вони дійсно є прекрасним літературним твором. Скільки відкрилось би нового, якби придворне життя часів Альфреда чи Канута було змальоване саме таким чином!» [У. Дж. Астон. История японской литературы: От истоков до конца XIX века. Пер. с англ. / Вступ. ст. В. М. Мендрин; Под ред. и с предисл. Е. Г. Спальвина. Изд. 2-е. — М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012. — С. 86 ].

<sup>2</sup> На думку відомого російського вченого-японіста, перекладача давньої японської класичної літератури В. Н. Горегляда, «Якби в хейанській літературі не було інших пам'ятників, окрім «Записок в узголів'ї» Сейшюнагон та «Повісті про Генджі» Мурасакі-шікібу, епоха Хейан все одно зберегла б за собою право називатися «золотою добою» середньовічної японської літератури. Цілком зрозуміло, чому на долю авторів цих пам'яток випало стільки захоплених епітетів з боку читачів, дослідників і перекладачав на інші мови» [Горегляд В. Г. Дневники и эссе в японской литературе X—XIII вв. — М.: Наука, 1975. — С. 97].

сах — «Записах давніх діянь» (яп.: «Коджікі», 712 р.) та «Анналах Японії» (яп.: «Ніхон шьокі» або ще «Ніхон-гі», 720 р.) — трапляються чудові вірші й окремі імена давніх японських поетес. А перша японська поетична антологія «Збірка міріадів листків» (яп.: «Ман-йо-шю», 753—759 рр.), що містила 4516 віршів 561 автора, створених протягом IV—VIII ст., зберегла до нашого часу імена понад 70 японських поетес. Ще майже 30 імен японських жінок-поетес нараховується серед 120 авторів наступної за часом укладання поетичної антології — «Збірки давніх і нових японських пісень» (яп.: «Кокін-вака-шю», 905—913 рр.). Близько чверті імен авторів всесвітньо відомої збірки «По одному віршу ста поетів» (яп.: «Хяку-нін іш-шю», 1235 р.) — жіночі. Чимало яскравих жіночих імен донесли до нас також пізніші поетичні антології доби Камакура (1185—1333 рр.) і доби Муромачі (1336—1573 рр.), зокрема: «Нова збірка давніх і нових японських пісень» (яп.: «Шінкокін-вака-сю», 1205 р.), «Цукубська збірка» (яп.: «Цукуба-шю», 1357), «Нове продовження збірки давніх і нових японських пісень» («Шін-шьоку кокін-вака-шю», 1438 р.) та інші. Наведемо лише найвідоміші з цих славетних імен:

Іванохіме-но Окісакі (/?/-347);

Куро-Хіме (або ще Масадзуко, сер. IV ст.);

Сотохоші-но Ірацуме (або ще Сотоорі-Хіме, перша пол. V ст.);

Нукада (або ще Нукада-но Окімі, 630—690);

Отото-но Саканое (перша пол. VIII ст.);

Оно-но Комачі (834—900);

Ісе (877—938);

Укон (перша пол. X ст.);

Накацукаса (912—991);

Акадзومه Емон (958-/?/);

Мурасакі-шікібу (973—1019);

Ідзумі-шікібу (978—1030);

Дайні-но Санмі (999—1078)

Кошікубу-но Найші (999—1025);

Саґамі (1020—1060)<sup>4</sup>

Нідзьоін-о Санукі (1141—1217);

Шікіші-найшінно (1153—1201);

Шюндзей-но мусуме (1171—1254) та інші.

З-поміж славетних поетес Японії пізнього середньовіччя варто виділити:

Ден Шюте-джьо (1633—1698);

Каваї Чігецу (1640—1718);

Еномото Сейфу-джьо (1731—1814);

Чійо-ні (1703—1775).

А серед численних імен талановитих японських поетес ХХ ст., а також наших сучасниць насамперед слід назвати такі імена, як: Йосано Акіко (1878—1942); Сугіта Хісадзьо (1890—1946); Хашімото Такако (1899—1963); Кудзухара Таеко (1907—1985); Коко Като (нар. 1931 р.); Тавара Мачі (нар. 1962 р.).

Першим, хто познайомив європейців із «Записками в узголів'ї» Сей-шьонагон, був відомий англійський сходознавець Вільям Джорд Астон (1841—1911), який у своїй книзі «Історія японської літератури» не тільки стисло охарактеризував цей твір, але й навіть декілька уривків з нього у власному перекладі з японської мови. Проте навіть стислі спостереження та коментарі В. Дж. Астона до «Записок в узголів'ї» виявилися настільки ґрунтовними й об'єктивними, що всі наступні зарубіжні дослідники цього геніального твору фактично лише повторювали (щоб не сказати «переспівували») їх, додаючи при цьому деякі власні зауваження та несуттєві доповнення. З огляду на це, ми вважаємо за доцільне хоча б частково познайомити українських читачів із характеристикою В. Дж. Астона твору Сей-шьонагон.

Зокрема, відомий англійський сходознавець у своїй книзі пише: «Попри значні відмінності за формою та характером, японці ставлять «Макура-но соші» на один рівень з романом «Генджі-моногатарі» через безсумнівні достоїнства цього твору. У дослівному перекладі «Макура-но соші» означає «нариси в подушці». Цей твір вийшов із-під пера Сей-шьонагон, яка, подібно до Мурасакі-но шікібу, була дамою вищого аристократичного кола. Її батько, поет, який свого часу користувався певною популярністю, вів свій родовід від принца, що уклав «Ніхон-гі»<sup>1</sup>.

Завдяки освіченості і талантам Сей-шьонагон була призначена на посаду придворної дами до свити імператриці. Однак після смерті імператриці в 1000 році вона віддалилася від світського життя; дехто стверджує, що вона усамітнілась у монастирі і до кінця свого життя користувалась прихильністю мікадо Ічіго<sup>2</sup>; інші, навпаки, кажуть, що старість її була тяжкою й жалюгідною.

Назва твору «Макура-но соші», за поясненням деяких фахівців, означає те, що вона зберігала рукопис під подушкою і записувала

---

<sup>1</sup> Йдеться про принца Тонері (676—725), який разом з придворним чиновником на ім'я Фудживара-но Фухіто був офіційним укладачем другого за часом створення історико-міфологічного літопису «Ніхон-гі» (або ще «Ніхон-шьокі» — «Аннали Японії», 720 р.).

<sup>2</sup> Йдеться про імператора Ічідзьо (980—1011, роки правління: 986—1011).

свої думки та спостереження ввечері перед сном або вранці, коли піднімалася з постелі. Однак найвірогідніше, що в цій назві приховується натяк на те, про що вона сама розповіла у своїй післямові:

*«Стає занадто темно, я вже зовсім нічого не бачу. До того ж, пензлик мій уже майже стерся й не пише. Додам лише децю. У цій книзі я писала про все, що відбувалося в мене перед очима, що хвилювало моє серце. Книгу я писала в тиші, у глибині своєї кімнати, там, де, я думала, її ніхто ніколи не побачить. Децю в ній сказано занадто різко і може, на жаль, завдати горя деяким особам, засмутити їх. Боючись цього, я завжди ховала свій рукопис від інших, допоки він не потрапив до рук однієї людини і не набув популярності.<sup>1</sup> А почала писати я свою книгу ось як:*

Одного разу до палацу прийшов дайнагон<sup>2</sup> і приніс імператриці цілу купу паперу.

— Що мені з цим робити? — запитала імператриця.

— А мені вони якраз би знадобилися для моїх записок, — сказала я.

— Ну то й добре. Забирай усе! — відповіла імператриця.

Ось так я отримала подарунок і почала писати, допоки не закінчився останній аркуш. Писала я про все, про все на світі, інколи зовсім про незначні речі та нісенітниці».

Макура-но соші є першим зразком того художнього стилю, який згодом набув в Японії популярності під назвою «дзуйхіцу», що означає буквально: «слідування за пензлем». У цьому стилі відсутня будь-яка система; під впливом миті автор заносить на папір усе, що приходить йому в голову. Розповіді, описовий перелік жаклих, безглузких, огидних і нудних явищ та предметів, перелік квітів, гір, рік, нариси суспільного та приватного життя, думки, нав'язні спостереженням природи, та багато іншого, — усе це складає *fargago libelli* (про зміст твору: суміш, мішанина. — І. Б.) автора.

На протигагу Мурасакі-но шікібу, що втілюється в ті персонажі, які вона описує, особистість Сей-шьонагон виразно проявляється в усьому, що нею написано. Вона завжди виступає перед читачем в

<sup>1</sup> Історію про те, як її рукопис «потрапив до рук однієї людини», Сей-шьонагон описує в 322-му розділі своїх «Записок»: «Чюдзьо (військове звання; сучас.: генерал-лейтенант. — І. Б.) Лівої гвардії Цунефуса, коли був правителем провінції Ісе, якось прийшов до мене додому. Циновку, що була на веранді, підсунули гостю, не помітивши, що на ній лежить мій рукопис. Я поквалілась і хотіла забрати рукопис, та було вже пізно: він узяв його з собою. Побачила я рукопис своєї книги лише через тривалий час. Відтоді мою книгу побачив світ».

<sup>2</sup> Дайнагон — старший радник; офіційна посада при японському імператорському дворі VIII—XIX ст.



образі розумної, дещо цинічної світської жінки. Її смаки та вподобання проявляються з неабиякою детальністю, і при цьому вона не соромиться наводити у своїх нарисах різноманітні доречні цитати чи гострі відповіді, які вона вдало використовує в кожному слушному випадку. Вона, як і пізніші письменники, аж ніяк не намагається відокремити себе від особистої участі в любовних інтригах, які були доволі розповсюдженим явищем у житті вищих аристократичних кіл тогочасного Кіото» [У. Дж. Астон. История японской литературы: От истоков до конца XIX века: пер. с англ. / вступ. ст. В. М. Мендрина; под ред. и с предисл. Е. Г. Спальвина. — Изд. 2-е. — М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012. — С. 76—77].

Як зазначалося, народилася Сей-шьонагон у небагатій, але шляхетній родині провінційного чиновника на ім'я Кійовара Мотосукі. Справжнє ім'я письменниці не збереглося, а її літературний псевдонім «Сей-шьонагон» утворений з китайськомовного читання першого з двох ієрогліфів, якими записувалося прізвище її батька — Кійовара (яп.: 清原) — «сей», та назви посади «шьонагон» — «молодший радник», яку сам батько (а можливо, хтось із братів Сей-шьонагон) обіймав при імператорському дворі після переїзду в 978 р. родини до Кіото. Проте в середині ХХ ст. японський літературознавець Такагі Ічіноске, ґрунтуючись на знайдених ним історичних джерелах, з'ясував, що дитячим іменем майбутньої письменниці було *Нагіко* [докл. про це див.: *Горегляд В. Н.* Дневники и эссе в японской литературе Х—ХІІІ вв. — М.: Наука, 1975. — С. 98].

Відомостей про приватне життя Сей-шьонагон збереглося дуже мало. Відомо, що незабаром після переїзду родини до столиці вона вийшла заміж за аристократа на ім'я Тачібана Норіміцу, а в 982 р. у них народився син, якого назвали Норінага. Однак уже через три роки подружнього життя сім'я Сей-шьонагон з невідомих причин розпалась. Через певний час вона знову виходить заміж. Цього разу — за відомого столичного аристократа на ім'я Фуджівара Санеката. Проте і цей шлюб Сей-шьонагон виявився нетривалим через занадто велелюбну та розгульну вдачу її нового чоловіка, терпіти яку вона не змогла.

Понад 10 років письменниця прослужила у світі імператриці Садако — дружини імператора Ічідзьо (980—1011, роки правління: 986—1011). Події саме цього періоду і були описані нею в «Записках в узголів'ї».

На заль, на початку 1001 року імператриця Садако раптово помирає під час пологів, коли їй ледве виповнилося 23 роки. Свита імператриці була розпущена, і Сей-шьонагон, авторитет якої серед придворних дам завдяки її освіченості і таланту неухильно зростав, втратила свою посаду.

Звичайно, під час служби Сей-шьонагон у світі імператриці Садоко, яка, судячи з «Записок в узголів'ї», безсумнівно, виділяла її серед багатьох інших придворних дам, не обходилося без заздросців і ревнощів з їхнього боку. Яскравим свідощвом цього є коротка згадка про Сей-шьонагон її знаменитої сучасниці, авторки всесвітньо відомого роману «Генджі-моногатарі» Мурасакі-шікібу, яка у своєму щоденнику «Мурасакі-шікібу ніккі» пише:

«Сей-шьонагон — це дама, яка тримається занадто самовпевнено. Вона настільки мудрує, що навіть ієрогліфи пише недбалими мазками. Але якщо придивитися уважніше, то помітиш у її манерах чимало недосконалого. Адже людина, яка любить видавати себе несхожою на інших, неодмінно виглядає гірше, і в подальшому теж змінюється лише на гірше. Той, хто, демонструючи власну вишуканість, виставляє напоказ тонкість свого відчуття таємничої чарівності речей, навіть коли ці речі до неприємного позбавлені чарівності, — не здатний помітити їхню реальну зовнішню красу. А оскільки ця людина сама в цю мить навряд чи щось відчуває, вона обов'язково стає нещирою. І навряд чи така людина закінчить гарно» [*Ікеда Кікан, Акіяма Кен. Мурасакі-шікібу ніккі (Щоденник Мурасакі-шікібу) / Ніхон котен бунгаку тайкей (Серія японської класичної літератури).* — Т. 19. — Токіо, 1967].

Позбавлена посади, Сей-шьонагон утретє виходить заміж, тепер уже за набагато старшого від неї чоловіка, аристократа на ім'я Фудживара Мунейо, і разом з ним їде до провінції Сетцу, куди той був призначений губернатором. Однак і цей шлюб тривав недовго, оскільки чоловік Сей-шьонагон незабаром після одруження помер. Повернувшись із провінції до столиці, письменниця бере чернечий постриг, проте оселяється не в буддійському монастирі, а в оселі свого батька. Відомо, що останні роки життя вона провела в самоті і бідності. Датою смерті письменниці традиційно вважається 1017 р., проте, за іншими даними, вона померла пізніше — десь між 1017-м і 1024 р.

Не є перебільшенням поширена серед японських і зарубіжних літературознавців думка про те, що саме японські жінки сприяли появі в Японії за доби Хейан (794—1185 рр.) прози, яку називають популярною художньою літературою, — і як автори кращих зразків цієї літератури, і як її активні розповсюдженці. Сталося це практично відразу після запровадження до широкого обігу серед японців власне японської національної писемності — складового алфавіту, створеного на основі китайської ієрогліфіки, так званої *кани* (*хірагани* та *катакани*). Винахід цього алфавіту, оволодіти яким було значно легше, ніж китайською ієрогліфікою, легенда приписує Кукаю (Кобо Дайші, 774—835) — релігійному діячеві і

засновнику власної школи буддизму Шінгон-шю, відомому вченому, філософу, поету, а також неперевершеному майстру каліграфії. І вже в IX ст. в Японії спостерігається сплеск грамотності, особливо помітний серед жінок. Лише за перші 100 років використання кани в країні було написано і розмножено в численних рукописних примірниках кілька сот *моногатарі* та *ніккі* (щоденників), тисячі віршів тощо. Таким чином значною мірою завдяки талановитим жінкам-письменницям в Японії відбулося народження японської популярної літератури, і розповсюджувалась вона на теренах країни також саме завдяки активній участі в цьому процесі жінок, які переписували кращі зразки цієї літератури як для себе, так і для багатьох своїх подруг, що мешкали у столиці, а одружившись, змушені були услід за своїми чоловіками їхати до провінції за місцем служби їхнього чоловіка-чиновника. Далеко від столиці читання і переписування літературних творів часто ставали єдиною втіхою досить освічених представниць жіночої статі аристократичних кіл тогочасної Японії.

До речі, більшість японських жінок тієї історичної доби, у тому числі й майбутні відомі письменниці, училися грамоти *на око*. Тривалий час ієрогліфічне письмо взагалі для них було під забороною. А ті, хто його знав, ретельно приховували своє вміння читати і писати ієрогліфи. Навіть самі ієрогліфи тоді так і називали «*отоко-моджі*» (досл.: «чоловічі літери»), а новостворений складовий алфавіт *кана*, навпаки, на певний період фактично став виключно «жіночою абеткою». Ось що, наприклад, писала про власне навчання грамоти Мурасаки-шікібу у своєму щоденнику «*Мурасаки-шікібу ніккі*»: «Коли мій брат, діловод церемоніального відомства, ще був хлопчиком і навчався читанню, я пристосувалася слухати його. Місяця, на яких він спотикався чи забував, я пам'ятала напрочуд добре, і батько, який віддавав книгам усю свою душу, постійно досадував: “Як прикро! Була б ти хлопчиком!”» [Мурасаки Сикибу. Дневник / пер. с яп. А. Н. Мещерякова. — СПб., 2000. — С. 126].

Однак, попри всі офіційні і неофіційні заборони та обмеження, зумовлені національними традиціями і звичаями, японські жінки завжди залишалися активними учасниками суспільного життя. І особливо це стосується сфери духовної культури, передусім — літератури. До речі, ця унікальна активність японських жінок простежується навіть у японських народних казках, якщо порівнювати їх із казками інших народів світу. Так, на відміну від переважно чоловічої героїки більшості європейських казок, жінки в японських казках завжди активні, ініціативні і досить часто значно розумніші за чоловіків. Відомий японський літературознавець-фольк-

лорист Х. Каваї з цього приводу зауважував: «У європейських казках герой зазвичай приборкує потвору і рятує захоплену нею дівчину — це головний їх зміст. У японських казках такого не трапляється. У Європі утвердження власної особистості чоловіка відбувається поза зв'язком із іншими особистостями (йдеться про жінок, у яких навіть не запитують, чи хочуть вони одружитися з переможцем, чи ні. — І. Б.)... Проте у японців із самого початку наявний потяг до “жіночої свідомості”» [докл. про це див.: 25 кращих японських казок / уклад., пер. з яп. мови, передм. і прим. О. Бондаря, С. Уемури. — Одеса, 2003. — С. 6].

## II

Окремі розділи «Записок в узголів'ї» Сей-шьонагон сприймаються нами як поезія в прозі. Японські й зарубіжні фахівці в галузі японської класичної літератури майже одноставні в оцінці того факту, що національна поезія мала надзвичайно великий вплив на формування всіх провідних прозових жанрів давньої японської літератури, насамперед, таких, як *ута-моногатарі* (пісенна повість), *ніккі* (ліричний щоденник), *дзуйхіцу* (ліричне есе, сповідь), а також власне *моногатарі*, під яким традиційно розуміється будь-який сюжетний прозовий твір (казка, легенда, оповідання, новела, повість, роман), написаний японською мовою в період з IX по XV ст.

Взагалі не буде перебільшенням сказати, що японська художня проза своїм народженням має завдячувати саме поезії і передусім — поезії жанру *танка*. І. О. Бороніна, яка на матеріалі роману Мурасакі-шікібу «*Генджі-моногатарі*» («Повість про принца Генджі», 1008 р.) досліджувала проблеми генези, жанрових особливостей, творчого методу, типології та спадкоємності традицій класичного японського роману, а також його історичні витoki — зв'язок з фольклором, міфологією, поезією тощо, з цього приводу пише: «*Танка* як лірична мініатюра за своєю природою контекстуальна. Вона завжди складається з певного приводу, зумовленого конкретними обставинами. Її емоційний зміст органічно пов'язаний з контекстом і лише через нього повністю розкривається. Починає розвиватися практика прозових вступів та епілогів “*котобагакі*” (詞書 — “словесні пояснення”). Ці прозові пояснення, що висвітлюють обставини, за яких був створений вірш, трапляються уже в “*Ман-йо-шю*” (“Збірка міриадів листків”, сер. VIII ст.), а в “*Кокін-вака-шю*” (Збірка давніх і нових японських пісень, 905 р.) та інших антологіях доби Хейан стають, по суті, нормою (в “*Кокін-вака-шю*” вони зветься “*хашіґакі*” (端書) — “попередні пояснення”). Пояснюючи зміст *танка* й доповнюючи його, вони демон-

стрували можливість “обростання” (обрамлення. — І. Б.) ліричного вірша оповіддю, тобто можливість створення на його основі цілого епізоду й навіть оповідання» [Боронина І. А. Классический японский роман («Гэндзи моногатари» Мурасаки Сикибу). — М., 1981. — С. 96].

Дехто з фахівців пояснює цей безсумнівний вплив поезії на формування прозових жанрів давньої японської літератури тим, що протягом тривалого часу поезія традиційно визнавалася в Японії провідним жанром літератури. Важливим доказом цього, на думку О. М. Мещерякова, є той факт, що про прозу — на відміну від поезії — «за часів японського середньовіччя не писали трактатів, тоді як віршознавчих робіт існує величезна кількість» [Диалоги японских поэтов о временах года и любви. Поэтический турнир, проведенный в годы Кампё (889—898) во дворце императрицы / сост., пер. с яп. А. Н. Мещерякова. — М., 2003. — С. 8]. Говорячи про вплив поезії на японську художню прозу, дослідник цілком слушно зазначає, що значущість поезії «не вичерпується тим, що проза була змушена йти слідом за поезією. Вплив поезії виявився значно суттєвішим. Літератори, які часто поєднували заняття поезією і прозою, почали створювати прозу так само, як вони створювали вірші, тобто задум і його кінцева фіксація не були розмежовані в часі чернетками. Проблеми першого й останнього варіантів не існувало — вони співпадали. Так з’явився дуже “японський” прозовий жанр — *дзуйхіцу* (досл.: “услід за пензлем”). Батьківщиною цього жанру був Китай, однак у Японії він отримав надзвичайно широке розповсюдження, оскільки для нього було підготовлене відповідне підґрунтя. Суттю праці письменника, який пише свій твір у цьому жанрі, вважається спонтанне слідування власній свідомості (підсвідомості) — “потік свідомості”, відкритий Європою лише в ХХ столітті. Розповсюджений на всі прозові жанри, такий спосіб роботи над рукописом породив особливості, які легко розпізнаються в будь-якому перекладі: поетичність і рихлість сюжетної конструкції, що компенсується фізичною стислістю вірша» [там само, с. 9].

Класичними прикладами творів жанру *дзуйхіцу* в японській літературі доби середньовіччя, окрім «Записок в узголів’ї» («*Макура-но соші*», кін. X — поч. XI ст.) Сей-шьонагон (966—1017), вважаються також «Нотатки з келії» («*Ходжьокі*», 1212 р.) Камо-но Чьомея (1153—1216) і «Нотатки знічев’я» («*Цуредзуре-гуса*», перша пол. XIV ст.) Кенко-хоші (1283—1350). Показово, що характерною ознакою всіх цих творів є те, що, на відміну від інших літературних прозових творів цього періоду жанрів *моногатарі*, *ніккі* та ін., вони були значно бідніші на поезію, тобто кількість поетичних

вкраплень у їхньому складі була невеликою. Так, якщо в романі Мурасакі-шікібу «Генджі-моногатарі» нараховується майже 800 віршів-танка, то також у досить великих за обсягом «Записках в узголів'ї» та «Нотатках знчев'я», навіть з урахуванням не лише повноцінних віршів, але й поетичних цитат, що складаються тільки з окремих (зазвичай початкових) рядків, ремінісценцій, алюзій тощо, нараховується відповідно лише 68 і 17 віршів-танка. Пояснення цього, з одного боку, ми вбачаємо в тому, що деякі ліричні есе (чи принаймні їхні частини), зокрема й «Записки в узголів'ї» Сей-шьонагон, самі по собі вже є поетичними творами — тобто своєрідними «віршами в прозі», а тому вони не потребували додаткової ліризації «справжніми» віршами. З іншого боку, «потік свідомості», який фіксувався пензлем на папері, не залишав авторів часу на цілеспрямовану стилізацію тексту, його ліризацію за допомогою створення власних віршів чи шляхом залучення відповідних поетичних цитат.

За традицією, започаткованою свого часу Є. М. Колпакчі, *дани*<sup>1</sup> у складі «Записок в узголів'ї», кількість яких коливається в межах від 300 до 325 (залежно від рукописного списку), поділяються дослідниками на три види:

а) *описові дани*, в яких описується природа і природні явища, придворне життя, свята тощо;

б) *оповідні дани*, які фактично є окремими завершеними новелами зі своїм персоніфікованим оповідачем, героями, оригінальним сюжетом тощо;

в) *перелікові дани*, в яких перераховані різноманітні предмети, явища, події і т. ін., які викликають ті чи інші почуття, емоції і які зазвичай мають відповідні назви: «*Те, чому можна позаздрити*», «*Те, що вселяє побоювання*», «*Те, що сповнене чарівності*», «*Те, що викликає огиду*» та ін. [Колпакчи Е. М. Сэй-сёнагон. Из «Записок у изголовья (XI век): пер. с яп. и вступит. ст. // Восток: Сб. первый. Литература Китая и Японии. — Academia, 1935].

<sup>1</sup> *Дан* (досл. з яп.) — «сходінка», «щабель» (драбини); «абзац», «розділ»; «розряд», «ґатунок». За визначенням Т. П. Григор'євої: «*Дан* — це буквально “сходінка”, горизонтальний рядок алфавіту. Важко знайти адекватний переклад цього слова. Це і не “розділ”, оскільки між *данами* немає послідовного зв'язку, і не “параграф”, оскільки параграф за великим рахунком підпорядковується загальній програмі. Це та літературна одиниця, яка тільки й могла виникнути на ґрунті японської традиції. Інтровертність, зосередженість на внутрішньому призвела до своєрідного “дискретного” стилю, коли окремі фрагменти (*дани*) мають цілісну природу, але живуть окремим життям» [Григор'єва Т. П. Красотой Японии рожденный. — М., 1993. — С. 156].

### III

Незважаючи на те, що у своїх «Записках в узголів'ї» Сей-шьонагон описує переважно придворне життя, свідком і активною учасницею якого вона була, головною темою і неодмінним фоном усіх подій, що описуються в її творі, є природа. Досить часто саме природа виступає головним героєм того чи іншого *дану*. Надзвичайно ліричним описом картин природи чотирьох пір року відкривається також цей твір:

*«Навесні — світанок.*

*Все чіткіше видніються гори, по них тоненькою стрічкою стелиться пурпурне марево.*

*Влітку — ніч.*

*Вона прекрасна і в місячному сяйві, і в сяйві незліченних світлячків, і навіть коли йде дощ.*

*Восени — сутінки.*

*Сонце вже ховається за гори, круки теж поспішають до своїх домівок, по три, по чотири, по два, — пролітають вони, і стає якось сумно... Але ще сумніше стає на душі, коли летять дикі гуси, що здалеку здаються такими маленькими. І ось сонце вже сідає за горизонт. Залишається лише спів вітру та голоси цикад.*

*Взимку — ранок.*

*Неможливо передати словами картину, коли йде сніг. Чарівно, коли все довкіл біле від інею. Морозним ранком заносять вугілля, гаряче-гаряче, і це так прекрасно. Але вже ближче до обіду вугілля починає потроху гаснути, залишається лише білий попіл. Трохи сумно...».*

Про цю дуже поетичну початкову главу «Записок в узголів'ї» Сей-шьонагон одна з кращих перекладачів японської художньої літератури російською мовою В. Маркова у передмові до власного перекладу цього твору пише: «Найперший *дан* “Записок в узголів'ї” мав величезний вплив на літературу та естетику Японії. Швидко змінюючи одна одну, виникають картини чотирьох пір року. Поетичні образи надзвичайно глибокі. Вони розкривають перед нами філософію краси, характерну для доби Хейан» [Сэй-Сёнагон. Записки у изголовья / пер. со старояп. В. Марковой, предисл. и коммент. В. Марковой. — М., 1975. — С. 17].

Дуже короткий наступний *дан* «Записок в узголів'ї» також присвячений порам року:

*«Будь-яка пора року прекрасна: січень і березень, квітень і травень, липень, серпень, вересень, жовтень, листопад і грудень».*

Взагалі, ставлення мешканців Сходу, зокрема японців, до природи кардинально відрізняється від того, як ставляться до неї

представники Заходу, де все більше поширюється й набуває сили громадський рух, учасники якого, враховуючи катастрофічний стан навколишнього природного середовища, у якому мешкає сучасна людина, мають на меті вже навіть не зближення людини з природою, а її порятунок від людини. І причина цього криється зовсім не у вихованості одних і невихованості інших, а в абсолютно різних системах світогляду та менталітету, властивих для мешканців Заходу і Сходу. Т. П. Григор'єва з цього приводу слушно зауважувала: «На Сході стосунки між людиною і природою не склалися так драматично, як на Заході. Мабуть, одна з причин — в орієнтації на природу як загальний закон не в сенсі наближення до природи, природному способі життя, а в усвідомленні своєї причетності до природи... Не природа повинна пристосовуватися до людини, а людське життя і природа мусять зважати на загальні закони світобудови. (Думка ж про те, що людина здатна підкорити собі природу, з точки зору східних мудреців, є свідченням “невідання” — *авіді*...) Японці ніколи не проголошували природу своїм богом, але найвищим творчим актом будь-який художник вважав мить злиття з природою. Для японців природа — це краса і гармонія, шлях досягнення вищої істини. Японці не розмірковували про природу, не звеличували її, поети просто не знали іншої мови, ніж мова природи, і висловлювали свої почуття образами природи. Японці не розділяли світ природи і світ людських почуттів... Для них відокремлення від природи рівнозначно кінцю, тому що єдність із природою складає основу їхнього психотипу. Разом із руйнацією зв'язку “природа — людина” руйнується світоустрій» [Григор'єва Т. П. Японская литература XX века. Размышления о традиции и современности. — М., 1983. — С. 158—165].

Концептуальне твердження Т. П. Григор'євої перегукується з думкою іншої дослідниці японської культури Д. В. Главевої, яка у своїй книзі «Традиційна японська культура: специфіка світосприйняття» пише: «Людина, що належить до традиційної японської культури, прагне до гармонізації стосунків з природою і простором, а не їх підкорення. Природа — це та основа, на якій японці зіткали полотно власної культури. У зміні пір року, а також у різноманітних явищах природи вони вбачають своєрідне віддзеркалення людського життя й органічно залучають їх до своїх повсякденних звичаїв, духовних та естетичних понять» [Главева Д. Г. Традиционная японская культура: специфика мировосприятия. — М., 2003. — С. 9].

Цю думку про органічний та нерозривний зв'язок японців з природою поділяють також японські фахівці. Так, відомий японський культуролог і етнограф Наканіші Сусуму у своїй лекції «Особливості японської культури», прочитаній свого часу студентам



новоствореного відділення сходознавства Київського національного університету імені Тараса Шевченка, наголошував: «Слово “моно” — “річ” водночас означало й “дух”. Усе суще довкіл людини — рослини, тварини, гори, ріки, хмари, вітер — сприймалося водночас і як духи (синтоїстські божества. — І. Б.). Виходячи з цього, особливе благоговіння мали викликати пори року, які змінювали одна одну, їх колообіг. Кожна пора року пробуджувала в них особливі почуття, і цим зумовлено те, що саме пори року стали однією з найулюбленіших тем японської поезії».

Цікаво, що одним із перших європейців, хто звернув увагу на цю особливість японського національного менталітету — специфічне ставлення японців до навколишньої природи, що, безумовно, не могло не знайти свого віддзеркалення в японському образотворчому мистецтві, — був голландський художник Вінсент ван Гог (1853—1890), який з цього приводу зазначав: «Досліджуючи мистецтво японців, ми постійно відчуваємо в їхніх речах розумного філософа, мудреця, який витрачає свій час — на що? На вимірювання відстані від Землі до Місяця? На аналіз політики Бісмарка? Ні, просто на споглядання травинки» [цит. за кн.: Федоренко Н. Т. Кавабата Ясунари. Краски времени: очерки. — М., 1982. — С. 21].

Саме «Записки в узголів'ї» Сей-шьонагон, можливо, як жодний інший літературний твір, що з'явився на теренах Японії протягом ІХ—ХХ ст., чудово ілюструють це влучне спостереження відомого художника. Адже що саме японській письменниці «дороге як пам'ять»?

«...Маленькі клаптики шовку, які випадково знайшла між сторінками книги. Засохлі мальви. Віяло, яким користувалася минулого року» [див.: дан № 30].

А що вона вважає «витончено прекрасним»?

«...Сироп із солодкої лози з дрібно нарізаним льодом у новій металевій чашці. Сливовий квіт під снігом. Коли малеча їсть полуницю. Чотки з кришталю» [див.: дан № 49].

Саме «Записки в узголів'ї» найяскравіше втілили головний естетичний принцип, на якому базувалася практично вся японська культура та література доби Хейан — «моно-но аваре» (яп.: 物の哀れ — «чарівний смуток речей» або «сумна чарівність речей»). Щоб переконатися в цьому, достатньо навести назви окремих розділів (данів) цього твору, який став своєрідним естетичним кодексом доби Хейан. До окрім уже названих нами «перелікових» данів: «Те, чому можна позаздрити», «Те, що вселяє побоювання», «Те, що сповнене чарівності», «Те, що викликає огиду» можна додати також такі дані, як, наприклад:

«Те, що наводить сум'яття»;  
«Те, що дратує»;  
«Те, що зачіпає серце»;  
«Те, що навіває сум»;  
«Те, що любо серцю»;  
«Те, що породжує тривогу»;  
«Те, що не можна порівнювати»;  
«Те, що рідко зустрічається»;  
«Те, що не має логіки»;  
«Те, що гріє душу»;  
«Те, що навіває смуток»;  
«Те, що розкішно»;  
«Те, що зачаровує своєю витонченістю»;  
«Те, що немає сили стерпіти»;  
«Те, що вже набридло»;  
«Те, про що жалкуєш»;  
«Те, що здається безкінечним»;  
«Те, що чується по-особливому»;  
«Те, що виглядає гірше на картині, ніж у житті»;  
«Те, що виглядає на картині краще, ніж у житті»;  
«Те, що проникає до самого серця»;  
«Те, що виглядає огидно»;  
«Те, на що жаль дивитися»;  
«Те, від чого стає жарко»;  
«Те, від чого стає соромно»;  
«Те, що не має жодної вартості»;  
«Те, від чого ніяковієш»;  
«Те, що навіює нудьгу»;  
«Те, що розвіює нудьгу»;  
«Те, що нікуди не годиться»;  
«Те, що виглядає брудним»;  
«Те, що здається вульгарним»;  
«Те, від чого стискається серце»;  
«Те, що розчулює»;  
«Те, у чому проявляється невихованість»;  
«Те, що жахає»;  
«Те, що набуває цінності тільки в особливі дні»;  
«Те, про що хочеш дізнатися скоріше»;  
«Те, що викликає тривожне нетерпіння»;  
«Те, що нагадує минуле, але зараз втратило будь-яку цінність»;  
«Те, що вселяє побоювання»;  
«Те, що так далеко, хоча й здається так близько»;  
«Те, що близько, хоча й здається таким далеким»;

«Те, що сповнене чарівності»;  
«Те, що має бути великим»;  
«Те, що має бути коротким»;  
«Те, що личить дому»;  
«Те, що породжує неспокій»;  
«Те, що виглядає грубо»;  
«Те, що пролітає повз»;  
«Те, що людина не помічає»;  
«Те, що лякає»;  
«Те, що вселяє упевненість»;  
«Те, що радує»;  
«Те, що гідне поваги»;  
«Те, що не радує»;  
«Те, що неприємно вимовляти»;  
«Те, що неприємно бачити».

Перед нами постає яскрава картина «світу речей» тієї історичної доби, коли письменниця писала свій твір, речей, які постійно оточували мешканців японської столиці, якими вони щодня користувалися чи просто спостерігали. Саме вони породжували в їхніх серцях «чарівний смуток», адже принцип *моно-но аваре* ґрунтувався на підставі наявності у будь-яких речах, предметах, явищах природи тощо — тобто в усьому суцюзому — особливості привабливої і неповторної чарівності, яку не так легко розгледіти, оскільки зазвичай вона була завуальованою чи прихованою. Цей естетичний принцип японської естетики IX—XII ст. тісно пов'язаний із синтоїстською вірою в те, що кожна річ має власне божество — *ками* і власну душу — *монотам* (або *моноготоро*), і, відповідно, свої особливі, неповторні якості. А «смутку» цій «чарівності» додавало буддійське розуміння недовговічності, швидкоплинності людського життя, мінливості людської долі в цьому одвічному і невмирущому світі, про які укладач поетичної антології «Кокін-вака-шю» («Збірка давніх і нових японських пісень», 805 р.) Кі-но Цураюкі у своїй відомій передмові до цієї антології писав:

\* \* \*

*Вишневий квіт  
Бентежить нам серця...  
Мабуть, тому, що він також не знає  
Ні долі власної,  
Ні власного кінця.*

Тобто принцип *моно-но аваре* не просто пов'язувався з речами як такими, а з їхнім емоційним сприйняттям, а ще точніше — з есте-

тичною насолодою чи відразою від їхнього сприйняття, споглядання тощо<sup>1</sup>. Цей принцип прийшов на зміну панівному за історичної доби Нара (710—794) естетичному принципу *макото* (яп.: 真誠実 — «щирість», «правдивість») або «маґокоро» (яп.: 真心 — «щиросердя», «щиросердність», «прямодушність»), і поступово культ краси, культ елегантної вишуканості охопив практично всі сфери життя тогочасного хейанського суспільства, що у свою чергу призвело до небаченого розквіту літератури. Естетикою *моно-но аваре* насичені тогочасні пісенні повісті (*ута-моноґатарі*), численні прозові твори жанру *цукурі-моноґатарі*, поетичні антології, твори в жанрі *дзуйґіцу*, щоденники (*ніккі*) придворних дам і відомих аристократів тощо. До речі, у зміні головних естетичних засад, на яких базувалася тогочасна культура, досить чітко простежується поступове ослаблення впливу на японську художню літературу синтоїзму і, навпаки, посилення впливу буддизму. Адже навіть у формулюванні принципу «*моно-но аваре*» увага акцентується спочатку на «*моно*» — «речах», а вже потім на «*аваре*» — «чарівному смутку», що породжує споглядання цих речей. Тобто в самій назві «*моно-но аваре*» закладена ідея переходу від матеріального світу до світу духовного, від магії речей до магії почуттів — від матеріалістичності синтоїзму до духовності буддизму, який пізніше, починаючи з кінця епохи Хейан, обумовив появу й панування в японському мистецтві та літературі нового естетичного принципу «*юґен*» (яп.: 幽玄 — «таємничість», «таємнича краса», «незбагненна привабливість»), втіленого насамперед у поезії та поетиці всесвітньо відомої антології «*Шінґокін-вака-шю*» («Нова збірка давніх і нових японських пісень», 1205 р.) з її вже суто буддійською естетикою.

Один із сучасників відомого японського художника Кацушікі Хокусая (1760—1849)<sup>2</sup>, коментуючи 15-томне зібрання його малюнків під назвою «*Манґа*», писав: «Різноманітні емоції людини —

<sup>1</sup> Сучасні літературознавці виділяють декілька складових *моно-но аваре*: *кандобі* (感土美) — краса душевних поривань, *юбі* (優美) — краса вишуканості, *твобабі* (弔侘美) — краса гармонії, *хіяйбі* (悲哀美) — краса смутку.

<sup>2</sup> *Кацушіка Хокусай* (1760—1849) — один із видатних художників добу Едо, автор відомих тематичних серій гравюр «8 знаменитих видів Едо», «36 видів гори Фуджі», «53 станції Токайдо», «Хяку-нін іш-шю» («По одному віршу ста поетів», «Подорожі до водоспадів різних провінцій», «Поети Японії та Китаю»). Серію подорожніх малюнків «*Манґа*» (досл.: «Жанрові картинки») Хокусай почав створювати ще в 1814 р. і працював над нею до самої смерті. Три останні альбоми цієї «енциклопедії дорожніх малюнків», що стали своєрідним підручником для наступних поколінь японських художників, побачили світ уже після смерті відомого майстра. Хокусай залишив по собі понад 30 000 гравюр, малюнків і картин, а також близько 500 ілюстрованих книг. За своє довге життя він мав майже 50 різ-

радість і злість, печаль і задоволення — легко можна виявити як у виразі обличчя людини, так і в її вчинках. Те ж саме відбувається з горами, ріками, травами, деревами, вони також мають свої особливі якості, характери. Птахи, звірі, комахи, риби — усе живе має свій власний дух» [цит. за кн.: Коломиец А. С. Манга. Сборник рисунков Хокусая. — М., 1967. — С. 128].

У цій цитаті (насамперед, у її другій частині) чітко визначено ставлення японців до навколишнього світу — світу живої і неживої природи. Саме тому, якщо йдеться про суто японський погляд на світ, словосполучення «нежива природа» слід завжди брати в лапки, оскільки для синтоїстсько-буддійського світосприйняття японців (принаймні тієї історичної доби, коли писалися «Записки в узголів'ї») «неживої» природи як такої не існувало взагалі<sup>1</sup>. Як не існувало навіть чіткого поділу довколишнього світу на «світ речей» і «світ істот», що відбилось навіть у їхній мові. Адже японською мовою і слово «річ» (яп.: 物 — «річ», «предмет»; «щось», «що-небудь»), і слово «людина» (яп.: 者 — «людина», «істота», «особа»; «хтось», «хто-небудь») звучать однаково — «моно», тоді як в європейських мовах, у тому числі й українській, подібна омонімія неможлива.

Відомий китайський філософ танської доби (618—907) Лінь-цзи (?—867), представник китайської буддійської школи чань (яп.: дзен), в одному зі своїх філософсько-релігійних трактатів писав: «О, ті, хто шукає істину! ...Не дозволяйте речам заволодіти вами, піднімайтеся вище них, проходите повз них і будьте вільними! (виділено нами. — І. Б.)» [Watts A. W. The Spirit of Zen. — N. Y., 1960. — P. 49]. Інший китайський філософ, один із засновників Сунської школи неоконфуціанства Чжан-цзи (Чжан Цзай, 1020—1077), праці якого теж були добре відомі японцям, проголошував: «Небо — мій батько. Земля — моя мати... Те, що заповнює Небо і Землю, — моє ество. Те, що панує на Небі і на Землі, — моя природа. Люди — мої брати. Речі — мої товариші (виділено нами. — І. Б.)» [цит. за кн.: Конрад Н. И. Философия китайского Возрождения (О Сунской школе) // Запад и Восток: ст. — М., 1966. — С. 216].

Саме ці дві точки зору формували ставлення японців до оточуючих їх речей протягом багатьох століть, що, безумовно, не мог-

них псевдонімів, оскільки, змінюючи стиль та манеру малювання, зазвичай, обирав собі нове ім'я.

<sup>1</sup> Уже згадуваний проф. Наканіші Сусуму у своїй лекції з цього приводу зауважував: «В основі японської релігії синто лежить поклоніння природі, тож вважалося, що немає божества, яке існувало б само собою. За синтоїстськими уявленнями, божества існують в усьому, що є в природі, і тому вшанується кожна річ. Для японців кожен предмет був тим, чим він є насправді, і саме в цьому полягала його цінність».

ло не відбитися в японській класичній літературі, де «світ речей» виступає не лише як своєрідний «сценічний антураж» героїв, а в окремі історичні періоди несе також значне художньо-образне навантаження. Зрештою, у цій тривалій боротьбі двох підходів японців до довкілля — від повного ігнорування до ставлення як до «вірних товаришів» — остаточної перемоги не здобув жодний. Саме тому іноземцям, які свідомо чи підсвідомо порівнюють усе, що бачать в Японії, зі своїми звичаями, національними традиціями тощо, дуже важко об'єктивно оцінити справжнє ставлення японців до навколишнього світу речей, а тим паче розгледіти приховане дуалістичне ставлення японця до будь-якої речі незалежно від її істинної вартості (як у прямому, так і в переносному значенні цього слова). Так, відвідавши Японію, талановитий і спостережливий письменник Борис Пильняк (1894—1938) під впливом тогочасної «антиміщанської» ідеології, яка поступово стала панівною на його радянській батьківщині, у своїй книзі «Коріння японського сонця» (1926) пише: «Я бачу, як японці звільнилися від речей, звільнилися від залежності перед річчю. Народ створив власну архітектуру, що визначається його побутом на землі, яка ще не охолола: грибоподібні оселі без жодного цвяха з бамбуковими стінами, коли японський будиночок зводиться за два дні, і в цьому японському будиночку немає жодної зайвої речі, взагалі немає речей у європейському розумінні речі: ні стільця, ні шафи, ні ліжка — лише *хібачі*<sup>1</sup>, будда, пара *какемоно*<sup>2</sup>: увесь свій скарб японець може понести на плечах».

З іншого боку, укладачі дуже цікавої збірки наукових статей російських японістів під загальною назвою «Вещь в японской культуре» Н. Г. Анаріна і О. М. Дьяконова у своїй передмові до неї пишуть: «В Японії існує особливий внутрішній взаємозв'язок між людиною та річчю. Японцям властиві тихо-чутливе сприйняття і витончена вразливість, які породжують необхідність придивлятися до речей, проникати в них. Увесь життєвий устрій японців оповитий цією чарівливою атмосферою підвищеної уваги людини до речі, навіть незначної, навіть тієї, що належить на перший погляд виключно до сфери побуту» [Вещь в японской культуре. — М., 2003. — С. 4].

Недарма відомий японський письменник Акутагава Рюноске (1892—1927) писав: «Щоб зробити життя щасливим, треба любити повсякденні дрібниці. Відблиск хмар, шелестіння бамбука, цвіріння горобців, обличчя перехожих — у будь-яких повсякденних дрібничках слід знаходити насолоду».

<sup>1</sup> *Хібачі* — жаровня для обігрівання приміщення.

<sup>2</sup> *Какемоно* — декоративні настінні сувої з малюнками або ідеограмами.

Як справедливо зазначають фахівці, японці не були б японцями, «якби не відчували за цими травами, деревами, птахами щось приховане, невидиме для простого ока, те, що вабить до них — цих дерев, трав, рівнин як до живих істот... Кожна річ гарна по-своєму, кожна має власну неповторну чарівність, будь-яка пора року і будь-яка мить схожі й несхожі між собою. Лише незавершене чи начебто незавершене таїть у собі прекрасне: одне приходить, інше відходить, одні квіти розквітають, інші опадають, — сам процес зміни одного на інше прекрасний «красою мінливості» (яп.: «муджьо-но бі»). Це означає, що все навколо живе, пульсує, як той вдих-видих, — не встигне одне зникнути, як інше вже з'являється йому на зміну. Оскільки саме життя безкінечне, і не треба йому заважати, затримувати мить» [Григорьева Т. П. Вслед за кистью // Японские дзуйхицу. — СПб., 1998. — С. 19—20].

Не слід вважати, що подібне ставлення до навколишнього світу речей є особливістю тільки японського світосприйняття, яке знайшло своє яскраве віддзеркалення лише в японській літературі. Про важливу роль предметного світу в художньому тексті писали дослідники багатьох літератур різних народів. Процитуємо: «Навіть конкретно названа деталь (сам предмет, його певна якість, стан, дія) створює *чуттєвий мікрообраз* (зоровий, слуховий, навіть нюховий), що формує уявлення, яке сприймається читачем; саме з такого чуттєвого мікрообразу і починається художній твір. Естетизація висловлення тісно пов'язана з асоціативним творенням, що виростає з мовної тканини, а неповторна канва художнього тексту створює неповторний вигаданий світ» [Смущинська І. В. Художній текст як об'єкт лінгвістичного аналізу // Лінгвістика ХХІ століття: нові дослідження і перспективи. — К., 2006. — № 1. — С. 96].

Висловлюючи цю точку зору, вітчизняна дослідниця аж ніяк не мала на увазі японську літературу, проте складається таке враження, що сказано це передусім саме про неї. Це узагальнення І. В. Смущинської щодо механізму породження асоціацій, пов'язаних з тим чи іншим предметом, які сприяють створенню відповідних чуттєвих мікрообразів, стосується майже всіх жанрів японської класичної літератури — як прозових, так і поетичних. Зокрема, типовими прикладами уподібнення предметів чи явищ природи людським якостям можуть бути численні вірші-хайку Йоси Бусона (1716—1783):

\* \* \*

*Весняний дощ!  
Балакаючи, йдуть  
Солом'яна накидка й парасолька.*

\* \* \*

*На світ людський  
Сідницю опустив  
Гарбуз довгастий.*

\* \* \*

*Квітучі стебла  
Чемно нахилила гліцинія,  
Вітаючи весну.*

\* \* \*

*Весна відходить!  
Запізніла вишня  
Розгублено їй дивиться услід.*

Перший японський письменник, який отримав Нобелівську премію в галузі літератури, Кавабата Ясунарі (1899—1972) свою нобелівську лекцію під назвою «Красою Японії народжений» почав із цитування відомого вірша неперевершеного майстра дзенської поезії Догена (1200—1253), який сам поет назвав «Споконвічним образом»:

\* \* \*

*Весною — квіти,  
Влітку — спів зозулі,  
Яскравий місяць в небі — восени,  
А взимку — сніг,  
Пречистий і холодний!*

Коментуючи цей вірш, Т. П. Григор'єва, яка у своїх працях завжди приділяла велику увагу проблемі органічного зв'язку японської культури і літератури з природою, підкреслювала: «“Споконвічний образ” Догена — це погляд японців на світ. Зміні пір року, ритму природи підкоряється все їхнє життя, починаючи з храмової архітектури, планування садів, закінчуючи структурою поезії і повісті, які пристосовуються до чотирьох пір року. Подібне ставлення до природи як до певного зразка для наслідування не могло не відбитися на ритмі людської психіки, а ритм людської психіки — на тому, що людина робить своїми руками. Японці прагнули пристосувати стиль життя і мистецтва до ритму природи з метою уникнення дисонансів. Прислухайтесь до звучання, мови їхньої прози та поезії — гойдаються, немов хвилі (туди-сюди) або дихання землі. Усе їхнє мистецтво, хоч чайні церемонії, хоч живопис чи



композиції з квітів, мають на меті зняти напругу, усунути перепони між світом і людиною, дозволити відчутти всезагальне дихання всесвіту” [Григорьева Т. П. Японская литература XX века. Размышления о традиции и современности. — М., 1983. — С. 170—171].

Японська література завжди була й залишається ширококонтекстною і глибокоспадкоємною, у якій і літературні твори, і письменники, і читачі завжди залучаються до тісної внутрішньої взаємодії. Саме тому вірш Догена, наведений у лекції Кавабати Ясунарі, органічно перегукується з першим даном «Записок в узголів’ї» Сей-шьонагон, яких освічений Доген, безумовно, не міг не знати. У свою чергу з цими двома творами Догена і Сей-шьонагон перегукується геніальний вірш-заповіт японського мандрівного поета, дзен-буддійського ченця Рьокана (1758—1831):

\* \* \*

*Що я залишу в спадок?  
Навесні —  
Вишневий квіт,  
Улітку — спів зозулі  
І золото кленове восени.*

Сей-шьонагон також залишила нам у спадок геніальний твір — про весняні світанки і літні ночі, осінні сутінки і засніжені зимові ранки, про захоплення і пристрасті, досаду і прикрощі, радощі і печалі — про все, що чарувало її поетичну душу і водночас породжувало в ній незрозумілий, таємничий смуток. Вона залишила по собі прекрасну щирю книгу, що вже понад тисячу років викликає захоплення багатьох поколінь вдячних читачів у всьому світі, до числа яких відтепер долучились і українці.

*Іван Бондаренко*