

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**  
**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ЛІНГВІСТИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**  
**Кафедра японської філології**

**Кваліфікаційна робота магістра з японської філології**  
**на тему: «Особливості відтворення японської поетичної метрики в**  
**перекладі на українську мову»**

*Допущено до захисту*

« \_\_\_ » \_\_\_\_\_ року

студентки групи МПЯп 51-20

факультету сходознавства

освітньо-професійної програми Галузевий  
переклад: японська мова, англійська мова  
за спеціальністю 035 Філологія  
спеціалізацією 035.069 Східні мови та  
літератури (переклад включно), перша –  
японська

**Мариненко Вікторії Валеріївни**

*Завідувач кафедри*  
*японської філології*

Науковий керівник:  
**кандидат педагогічних наук, доцент**  
**Свердлова Тетяна Геннадіївна**

\_\_\_\_\_ Кравець К. П.

Національна шкала \_\_\_\_\_  
Кількість балів \_\_\_\_\_  
Оцінка ЄКТС \_\_\_\_\_

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. ПОЕТИЧНА МЕТРИКА</b> .....	6
1.1 Поняття поетичної метрики.....	6
1.2 Поетична метрика японської поезії.....	9
1.3 Методи відтворення японської поетичної метрики.....	17
<b>ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1</b> .....	23
<b>РОЗДІЛ 2. ФОНЕТИЧНІ ЗАСАДИ МЕТРИКИ ЯПОНСЬКОЇ ПОЕЗІЇ ТА ПРОБЛЕМАТИКА ЇЇ ВІДТВОРЕННЯ</b> .....	25
2.1 Фонетичні засади японської метрики.....	25
2.2 Особливості перекладу стародавніх японських поетичних текстів.....	36
<b>ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2</b> .....	39
<b>РОЗДІЛ 3. ВІДТВОРЕННЯ ЯПОНСЬКОЇ ПОЕТИЧНОЇ МЕТРИКИ В ПЕРЕКЛАДІ НА УКРАЇНСЬКУ МОВУ</b> .....	41
3.1. Труднощі відтворення японської поетичної метрики при перекладі на українську мову.....	41
3.2. Шляхи досягнення еквівалентності при перекладі японської поезії українською мовою.....	55
<b>ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3</b> .....	64
<b>ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ</b> .....	65
<b>АНОТАЦІЯ</b> .....	68
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	70

## ВСТУП

Розглядаючи переклад художніх творів з однієї мови на іншу, труднощі переважно виникають при перекладі текстів, що належать до найбільш дистантних одна від одної культур. Окрім цього, поетичний твір, як найбільш високоорганізована і, разом з тим, складна форма художнього мовлення ставить перед перекладачем найбільшу кількість складних завдань. Саме формальна організація тексту поетичного мовлення і, перш за все, його ритмічна будова, є причиною необхідності використовувати при перекладі весь арсенал перекладацьких прийомів і методів.

У сучасній поезії взаємодія віршованих форм і слів (зіставлення слів в умовах ритмічної структури і рим, виразне виявлення звукової сторони мови, взаємовідношення ритмічних і синтаксичних побудов) створює тонкі і складні відтінки руху художнього сенсу. До того ж, мова перекладу неодмінно накладає на переклад оригінальних поетичних текстів істотні і найчастіше нездоланні обмеження, пов'язані з особливостями структури як першої, так і другої мови. У даній роботі нами зроблена спроба розгляду особливостей відтворення японської поетичної метрики в перекладі на українську мову, методи перекладу поезії, деяких перекладацьких труднощів при перекладі віршованих текстів дистантних культур, зокрема на прикладі перекладів деяких віршів японської поезії сучасною українською мовою.

Так, багато проблем перекладу японської поезії на українську мову здаються досить складними, насамперед з точки зору теорії перекладу і пошуку адекватних художніх засобів в українській мові. Завдання видається тим більш цікавим, що обидві культури у відношенні одне до одного є найбільш дистантними як в плані змісту, так і в плані вираження.

**Актуальність** дослідження обумовлена популярністю японської культури, поезія якої є однією з важливих історичних складових, тому її вивчення необхідне для більш якісного розуміння культури Японії в цілому, однак, через унікальні форми, ритм, структуру, метрику та експресивні методи, виникають певні труднощі та особливості в перекладі на інші мови, що потребує структурування та порівняння методів перекладу метрики залежно від мети перекладу.

**Мета** полягає в дослідженні особливостей відтворення метрики японської поезії в перекладі на українську мову шляхом трьох принципово різних функціональних методів, залежно від того типу інформації, яку перекладач бажає з максимальною точністю відтворити при перекладі одного і того ж поетичного твору.

Зазначена мета передбачає вирішення наступних **завдань**:

1. Дослідити визначення поетичної метрики, різновиди поетичних японських творів, їх історію, особливості метрики, структуру, ритміку, зрозуміти зміст, символізм та деталі поетики япономовних оригінальних текстів.
2. Дослідити функціональні методи перекладу метрики, залежно від застосування, доцільності та аудиторії перекладу.
3. Навести приклади та варіанти перекладу японської поезії залежно від методу відтворення метрики та сенсу.
4. При перекладі, проаналізувати, який метод відтворення метрики дає змогу в конкретному випадку досягти повноцінної та функціонально-стилістичної відповідності оригіналу.

**Об'єкт дослідження** – поетична метрика поезії Японії.

**Предмет дослідження** – лінгвістичні, структурні та цільові особливості відтворення поетичної метрики.

**Методи дослідження**, які було обрано для досягнення мети та рішення конкретних завдань – комплексний підхід до вивчення матеріалу, збір інформації щодо методів відтворення поетичної метрики з послідуочим аналізуванням їх функціональних відмінностей та практичним порівнянням результату перекладу віршованих творів різного типу на предмет вичерпної смислової точності та передачі естетичної інформації.

**Наукова новизна одержаних результатів** полягає у комплексному дослідженні методів відтворення поетичної метрики українською мовою, з урахуванням стилістично-сміслових прийомів японської поезії та істотним вивченням впливу структури японського мовлення на метричну систему.

**Практичне значення** даної роботи обумовлене можливістю використання результатів дослідження для читання у складі літературознавчих та лінгвістичних

курсів з літературної теорії, перекладознавства, посібників з перекладу поезії, галузевого перекладу, також для детального вивчення японської поетичної метрики, фонетичної структури, формуючих її чинників, вдосконалення якості перекладу японської поезії в лінгвістичних цілях чи для перекладу та видання поетичних збірників.

Дослідження пройшло **апробацію** на міжнародній науково-практичній відеоконференції СВІТ ЦІННОСТЕЙ І ЦІННОСТІ У СВІТІ, Київ, 13 – 14 травня 2021 року.

У якості **матеріалів дослідження** використовувалися художні віршовані твори давніх та сучасних японських авторів.

**Структура роботи.** Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаної літератури.

У вступі проведено поглиблене обґрунтування теми, визначено актуальність роботи, поставлена мета, визначені завдання, наведена структура роботи.

У першому розділі систематизується теоретичний матеріал з питання визначення поняття поетичної метрики, описана історія формування метрики в різних мовах, зокрема в японській, розглянуто методи відтворення японської поетичної метрики, досліджено японські вірші різного типу, їх історію та відмінності структури.

У другому розділі наводиться теоретичний матеріал з питання фонетичних засад японської метрики и та розглянуто особливості перекладу стародавніх поетичних текстів Японії.

У третьому розділі досліджено основні труднощі, з якими перекладач може зіткнутися при перекладі японської поезії та необхідності відтворення метрики на українській мові. Наведено можливі шляхи досягнення еквівалентності форми, сенсу, культурного коду, ритму та рими.

У висновку зібрано підсумки роботи, основні пункти проблематики перекладу поезії та наведено рекомендації щодо його поліпшення.

## РОЗДІЛ 1

### ПОЕТИЧНА МЕТРИКА

#### 1.1. Поняття поетичної метрики

Метрика – вчення про будову мірної, поетичної мови. Враження правильності, закономірності, вироблене поетичною мовою, може залежати і від числа звукових одиниць і складів в кожному зі звукових рядів, що становлять одне ціле, і від правильного чергування співзвучних звукових груп на початку або наприкінці таких рядів (рима, асонанс, алітерація), і від певної послідовності довготи і стислості (тобто тривалих, протяжних і коротких, швидко вимовлених складів), і від поперемінного проходження підвищення і зниження голосу (складів наголошених і ненаголошених). Передбачається, можливість розчленування поетичного мовлення на такі легко відчутні частини, в послідовності яких помічається ритм, або незмінний, чіткий порядок. Метрика досліджує закони ритму в їх застосуванні до звуків людської мови, і становить частину ритміки, що має своїм предметом загальне застосування цих законів.

Метрика древніх народів істотно відрізняється від метрики сучасної. У найбільш давню пору характерною ознакою поетичного мовлення була саме відсутність правильного метра, тобто одноманітної ритмічної одиниці, складеної з двох або більше складів, з певним розташуванням довготи і стислості, або з акцентом на належному місці. У поезії древніх єгиптян, халдеїв, євреїв, китайців і частково індійців ми перш за все зустрічаємося з ритмом думки або речень, що виявляється в так званому паралелізмі. У арабів в Корані і Макамах паралелізм відсутній, але підставою для розчленування простої мови на ритмічні ряди служить повторюваність співзвучних звукових комплексів (рим). Наступною сходинкою в розвитку ритмічної мови є силабічне віршування, засноване на рахунку складів, без певного порядку, таких як довготи та стислості, наголоси. Силабічне віршування виникло на основі народної пісні, у якій певному музичному розміру відповідав текст, співпадавший з ним по числу звукових одиниць, і по останньому наголосу віршів. Воно утрималося

досі в мовах, таких як, наприклад, в романських і польській, по обмеженості просодії виявляються нездатними до стопоскладання.

Не менш давнім є кількісне, квантитативне, метричне віршування, властиве мовам, в яких різниця між довгими, протяжними, і короткими складами помітніше, ніж різниця між складами наголошеними і ненаголошеними. Сюди відносять грецьку мову, поезія якої, з самого початку була кількісною, латинську, санскритську і перську, в якій склади кожного стопа регулюються в віршах також згідно їх кількості, тобто довготі або стислості. (Бороніна, 1978)

Підсумовуючи та повертаючись до основних понять метрики, слід виокремити дві основних системи метрики, два типу віршування. Перший з них заснований на чергуванні довгих і коротких, на довготі, на тривалості звуків, другий – на чергуванні ударних і не ударних, на принципі ударності. Тип віршування, заснований на тривалості, носить назву метричного віршування (слово «метричний» тут вживається в дещо іншому сенсі, ніж в слові «метрика»: «метрика» – більш широке поняття). Тип віршування, заснований на чергуванні ударних і ненаголошених, носить назву тонічного віршування (слово «тон» вживається тут у старовинному сенсі для позначення). Від властивостей мови залежить, який принцип – довготі і стислості або ударності і ненаголошених звуків – виступає на перший план.

Метричне віршування, побудоване на принципі унормованого чергування довгих і коротких складів, властиве мовам, в яких голосні звуки чітко різняться між собою за довготою, тобто довгота та короткість виступає як змістовно-розрізнявальний принцип.

Іншими словами, довгий чи короткий голосний – це фонологічна ознака, така, що допомагає розрізнити сенс (санскритська, арабська тощо). Класичним прикладом метричного віршування було античне віршування, яке засноване на чергуванні довгих і коротких звуків. При такому віршуванні рядки вимірюються стопами, в середині стоп протиставляються не наголошені та ненаголошені, а подовжені та короткі.

Основний елемент ритму – це мора, час, який необхідний для вимовляння короткого складу. Довгий склад дорівнює двом морам. Мори об'єднуються у стопи.

Стопа, у метричному віршуванні, це елементарна складова віршового рядка, група коротких і довгих складів певної комбінації, що регулярно повторюється. Стопа є одиницею виміру та визначення віршового ритму. В античному віршуванні розрізняли 28 різновидів стоп:

1. 2-складові стопи:

- хорей, чи трохей – довгий та короткий склади;
- ямб – короткий та довгий склади;
- спондей – два довгих склади;
- пірихій – два коротких склади.

2. 3-складові стопи:

- дактиль – один довгий і два коротких склади;
- амфібрахій – два коротких, між ними – довгий склад;
- анапест – два коротких, і довгий склад.

3. 4-складові стопи. Для європейського вірша не мали значення, за виключенням одного – пеона:

- пеон – перший (довгий склад, три коротких);
- пеон – другий (короткий склад, довгий, два коротких);
- пеон – третій (два коротких, довгий, короткий);
- пеон – четвертий (три коротких, довгий). (8)

Таким чином, віршована метрика оперує кількісними категоріями: рахунок складів, взаємне розташування ударних і не ударних звуків і т.д. В зв'язку з чим, порівняно невеликі кількісні зміни можуть сильно вплинути на ритмічне звучання вірша.



## 1.2. Поетична метрика японської поезії

Письмова японська поезія існує як вид мистецтва з часів китайської династії Тан (618–907 рр. н.е.), багатого культурного періоду в Азії. У цей час в Китаї процвітала поезія, і її вплив поширився на японську культуру. Наприклад, «Коджікі» (написано у 712 р. н.е.) і «Ніхон шьокі» (720 р. н.е.) є найдавнішими відомими японськими книгами. Ці збірки міфології, історії та поезії періоду Нара були написані переважно китайською мовою.

Традиційна японська поезія відома як вака. У Японії поезію часто збирали в антології, а найдавніша відома книга – це 20-томний збірник вака під назвою «Маньйошю» (Збірка десяти тисяч листків), надрукований у сьомому столітті. До збірки входять 265 нагаута, які є довгими віршами, і 4207 танка, або коротких віршів. Інші відомі поетичні збірки включають «Повість про Гендзі» Мурасакі Шікібу та «Записки в узголів'ї» Сей Шьонагон – обидві завершені на початку одинадцятого століття.

Протягом століть у японській мові існувало багато різних форм поезії, всі вони розрізнялися за темами та кана-силабічними метрами в японській поезії. Сучасна японська поезія – після Другої світової війни – відома як гендай-ші 現代詩, або сучасна поезія. (9)

Розглянемо основні типи Японської поезії з історії.

Хайку – найвідоміша форма японської поезії. Колись хайку функціонувало як початкова строфа іншої форми поезії, відомої як ренга. Спочатку мала назву хокку, хайку стало окремою поетичною формою в дев'ятнадцятому столітті, коли відомий поет хайку Масаока Шікі перейменував його в хайку. Шікі був одним із чотирьох відомих майстрів хайку – поряд з Кобаяші Іссою (1763–1828), Мацуо Башьо (1644–1694) та Йосою Бусоном (1716–1784).

Бусон з префектури Кіото був поетом-живописцем і включив свої хайку до свого мистецтва-поєднання, відоме як хайга. Спочатку форма хайку була обмежена за тематикою об'єктивним описом природи, наводячи на думку про одну із пір року, викликаючи певну, хоча й нестандартну, емоційну реакцію. Після впливу Башьо, і

особливо, після відродження хайку в 19 столітті, коло його тем розширилося за межі природи. Проте хайку залишилося мистецтвом виражати глибокий сенс якомога меншою кількістю слів. Традиційно вірші хайку не римуються і містять 17 складів, розбиті на форму 5-7-5.

Сучасні хайку більш гнучкі; деякі написані структурою 5-3-5, а деякі просто складаються з трьох неримованих рядків. Японська поезія хайку зосереджена на темах природи та пір року. Сьогодні термін хайку використовується для опису всіх віршів, у яких використовується трирядкова 17-складова структура, навіть більш ранніх хокку.

牡丹散りて

*botanchirite*

打かさなりぬ

*uchikasanarinu*

二三片

*nisanpen*

*Йоса Бусон*

Дві чи три пелюстки

Одна на одну впали...

Облітає півонія.

打かさなりぬ – *uchikasanarinu* – облітати тихенько.

春雨や

*harusameya*

ものがたりゆく

*monogatariyuku*

蓑と傘

*minotokasa*

*Йоса Бусон*

Лле весняний дощ!

По дорозі розмовляють

Парасолька і плащ.

蓑 – *mino* – традиційний японський солом'яний плащ.

かれ朶に

*kareedani*

鳥のとまりけり

*karasunotomarikeri*

秋の暮

*akinokure**Мацуо Башьо*

На голій гілці

Ворон сидить самотньо.

Осінній вечір.

Канші (漢詩) – термін для китайської поезії, яке означає японську поезію, написану китайською. Канші був популярним жанром поезії періоду Хейан (794–1185) і улюбленим серед японських аристократів. Канші можуть бути будь-якої тематики, однак якісний канші спирається на структуру, яка має відповідати формі лю-ші (律詩) та шаблонам римування. Існує багато варіацій, але найпоширеніший складається з чотирьох або восьми рядків, кожен з яких написаний п'ятьма-семи морями. Також письменники повинні були звернути пильну увагу на схему римування, якої вони повинні були досягти, спираючись на китайські тони.

У XII столітті з'явився поетичний стиль ренга. Ренга — це спільна форма поезії, в якій двоє або більше поетів подають поперемінні частини вірша. Вона включає ренгу, яка на той час була просто танка, складена двома поетами, один з яких подавав перші три рядки з п'яти, семи та п'яти складів, а інший – останні два, кожен з семи складів. Перший поет часто давав незрозумілі або навіть суперечливі деталі, щоб ускладнити другому завершення вірша зрозуміло і, якщо можливо, винахідливо.

Стандартна довжина ренги становила 100 віршів, хоча були й варіації. Вірші були пов'язані між собою словесними та тематичними асоціаціями, тоді як настрої поеми витончено коливався, коли послідовники поетів переймали

думки один одного. Пізніше початковий вірш (хокку) ренги розвинувся в самостійну форму хайку. (Collins, 2021)

Ренку, або haikai no renga, це ще один вид спільної поезії. Це розвиток давньої японської поетичної традиції ушін-ренга, або ортодоксальних спільних віршів. Написання ренку часто було формою розваги, оскільки поети збиралися разом писати ці вірші. На зібраннях ренку поети-учасники по черзі подають пов'язані вірші на 17 і 14 мора, які складаються з трирядкових та дворядкових строф. Спочатку ренку мав комічні теми, які іноді межували з вульгарністю та грубістю, після чого переріс в законну художню традицію. Термін ренку почав розповсюджуватися після 1904 року, коли Кьоші Такахама почав його використовувати. (Collins, 2021)

Вака. Найдавніша японська поетична форма відома як вака, що відноситься до будь-якого жанру поезії, написаного японською мовою. У давнину аристократичний клас, відомий як куге, часто використовував ваку замість листів. У період Хейан жінки були основними поетами-вака, оскільки чоловіки традиційно протягом цього часу писали китайською мовою. Одним з найвідоміших поетів-вака був Какіномото Хітомаро (бл. 653–710). Деякі з найвідоміших збірок японської поезії – це вака. Кокін Вакашю (або Кокіншу) був надрукований у 902 році і являв собою 20-томну антологію віршів вака. Він включав твори відомої поетеси Оно-но Комачі (825–900) та поета періоду Хейан Фуджівара но Окікадзе.

Вака включає в собі такі форми, як чоука, седоука і танка.

Чоука, «довгий вірш», має невизначену довжину, утворений з рядків що чергуються, із п'яти та семи складів, що закінчуються додатковим рядком із семи складів. Багато з чоук було втрачено; найкоротші з тих, що збереглися, мають 7 рядків, найдовші мають 150 рядків. За ними може слідувати один або кілька ханка. Варіативність чоуки дозволяла поетам розглядати теми, неможливі в межах напрямку танка. Чоука на прикладі Яманоуе-но Окура:

瓜食めば	<i>urihameba</i>
子ども思ほゆ	<i>kodomoomohoyu</i>
栗食めば	<i>kurihameba</i>
まして俵はゆ	<i>mashiteshinowayu</i>
何処より	<i>izukuyori</i>
来りしものそ	<i>kitarishimonoso</i>
眼交に	<i>manakaini</i>
安眠し寝さぬ	<i>yasuishikanasan</i>
もとな懸りて	<i>motonakakarite</i>

*Яmanoye-но Okura*

When I eat melons  
 My children come to my mind;  
 When I eat chestnuts  
 The longing is even worse.  
 Where do they come from?  
 Flickering before my eyes.  
 Making me helpless  
 Endlessly night after night.  
 Not letting me sleep in peace? (57)

銀も	<i>shirokanemo</i>
金も玉も	<i>kuganemotamano</i>
何せむに	<i>nanisemoni</i>
まされる宝	<i>masarerutakara</i>
子にしかめやも	<i>konishikameyamo</i>

*Яmanoye-но Okura*

What are they to me,  
 Silver, or gold, or jewels?  
 How could they ever  
 Equal the greater treasure  
 That is a child? They cannot. (57)

Седоука – це вірш із дзвінком і відповіддю. Ці вірші про кохання складаються з двох віршів катаута. Перший вірш – катаута, в якій одна закохана людина ставить запитання іншій. Другий вірш – це відповідь партнера, також написана катаута. Кожен вірш має шаблон 5-7-5 або 5-7-7. У поєднанні з відповіддю іншого коханця дві катаути стають седоуками.

Чоука та Седоука не часто були написані після VIII століття.

Танка існувала протягом усієї історії письмової поезії, переживши чоуку і передуючи хайку. Танка – це сучасна назва класичної японської поезії, що означає «короткі вірші». Поезія танка неримована. Вона складається з 31 складу, з п'яти рядків із метричним шаблоном 5-7-5-7-7. Перші три рядки танка (5-7-5) називаються камі-но-ку, або "верхня фраза". Останні два рядки називаються шімо-но-ку, або «нижня фраза». Основний підхід до написання танка:

Почніть з двох рядків, що розповідають про ваш досвід, про те, що ви бачили, чули, відчували, пробували тощо. Додайте третій рядок, який змінить тон вірша, він має відноситися до двох верхніх рядків і нижніх. Закінчіть двома рядками, які виражають глибокий зміст, що спонукає вас погрузитися у роздуми.

有明の

つれなく見えし

別れより

暁ばかり

憂きものはなし

*aruakeno*

*tsurenakumieshi*

*wakareyori*

*akatsukibakari*

*ukimonohanashi*

*Мібу-но Тадаміне*

Розлучилися на зорі,  
 І місячний образ холодним  
 Здався. З цього часу  
 Немає для мене сумніше –  
 Світанку...

有明 – *ariake* – час на світанку, коли все ще видно місяць.

ちはやぶる	<i>chihayaburu</i>
神代も聞かず	<i>kamiyokikazu</i>
竜田川	<i>tatsutagawa</i>
からくれなみに	<i>karakurenaini</i>
水くくるとは	<i>muzukukurutowa</i>

*Арівара-но Наріхіра*

Століття могутніх богів  
 Не чув про подібні діяння.  
 річку Тацута  
 Обплутали тисячами ниток,  
 Занурили у дивний рум'янець!  
 唐紅 – *karakurenawi* – багрянець.

あしびきの	<i>ashibikino</i>
山鳥の尾の	<i>yamadorinoono</i>
しだり尾の	<i>shidariono</i>
ながながし夜を	<i>naganagashiyowo</i>
ひとりかも寝む	<i>hitorikamonemu</i>

*Какіномото-но Хітомаро*

山鳥 – *yamadori* – японський фазан

Хайкай – форма зв’язаного вірша, що включає сатиру або каламбури. Мацуо Башьо був найвідомішим поетом періоду Едо цього жанру. Поезії Хайкай містять понад 100 віршів.

Хайбун – це поетична форма, яка поєднує хайку з прозовим віршом. Проза Хайбун зазвичай описова. Вона використовує рідкісні поетичні образи, щоб викликати у читача чуттєве враження. Після цього за розділом прози слідує хайку, яке служить для поглиблення змісту прози, або посилюючи її теми, або слугуючи протиставленням до змісту прози. Вперше зафіксоване вживання слова хайбун відбулося у XVII столітті японським поетом Мацуо Башьо. Башьо популяризував форму хайбунів, писав вірші хайбун як частину свого щоденного журналу у подорожі.

Тематика хайбун може варіюватися в широких межах, хоча розділи прози зазвичай описують сцену, що розгортається, зріз життя, ескіз персонажа або особливий момент. Ці розділи зазвичай складаються з кількох абзаців, написаних у розрідженому, уявному стилі хайкай, які намагаються зобразити сцену неупередженим або об’єктивним чином. Прозу хайбун можна писати від першої особи однини, першої особи множини чи третьої особи.

Супроводжуючі хайку зазвичай з’являються в кінці хайбун, хоча в деяких випадках можуть з’являтися посередині або на самому початку. Хайку має на меті розмовляти з розділом прози, слугуючи тематичним супроводом, зіставленням або елегантною нотою, що поглиблює зміст твору в цілому. (Collins, 2021)



### 1.3. Методи відтворення японської поетичної метрики

Загальновідомо, що якість перекладу визначається його повноцінністю і адекватністю. Повноцінністю перекладу є вичерпна точність в передачі змісту оригіналу і повноцінна функціонально-стилістична його відповідність. Поняття «повноцінна функціонально-стилістична відповідність оригіналу» ясно вказує на два можливих варіанти відтворення форми в єдності зі змістом: відтворення особливостей форми оригіналу і створення функціональних відповідностей цих особливостей.

Отже, паралельно з передачею особливостей форми оригіналу необхідно враховувати стиль, характерний для даного матеріалу, а не буквально копіювати його форму. Необхідно пам'ятати те, що при перекладі окремі лексичні одиниці (слова, ідіоми, фразеологізми) та граматичні елементи оригіналу, синтаксичні конструкції, можуть передаватися різними методами, якщо вони є прийнятними з точки зору адекватності оригіналу.

Адекватність перекладу окремих фраз, речень, абзаців слід розглядати в плані досягнення в цілому адекватності перекладу всього оригіналу, оскільки не тільки частини створюють ціле, а й ціле визначає частини.

Власне переклад художніх творів є певною проблемою для перекладача, спричиненою необхідністю пошуку відповідних слів, виразів, здатних за можливості з точністю передати те, що хотів сказати письменник оригіналу. Переклад поетичних творів як різновид художнього перекладу представляється ще більш складним.

Суворі обмеження, що накладаються на поетичні твори в силу специфіки самого жанру, необхідність передати в перекладі не тільки зміст, а й ритміко-мелодійну і композиційно-структурну сторону оригіналу, залежність поетичного твору від особливостей мови, якою воно створене – все це робить переклад поезії однією з найбільш важких областей перекладацької діяльності. Розбіжність між структурою двох мов обумовлює передачу інформації різними мовними засобами.

Наприклад, часто те, що в українській мові виділяється інтонаційно, в японській виражається за допомогою граматичних конструкцій. До того ж, перекладачу необхідно передати звуконаслідування, звуковий символізм, ритм, алітерації, римування, асонанси та інші виразні засоби поезії.

Даний тип перекладу є перш за все актом міжмовної і міжкультурної комунікації. Як зазначала відомий літературознавець, перекладач японської поезії В.Н. Маркова: «Перекладачі – це мости, що з'єднують культури, народи і цивілізації в просторі і в часі» (Миньяр-Белоручев, 1999). До того ж, передача поетичної інформації здійснюється тільки за допомогою завершеного тексту, кожна складова частина якого знаходить справжній зміст тільки в складі цього цілісного тексту і ніколи сама по собі не має сенсу.

Поетичний текст, як і будь-який інший, є носієм певної інформації. Однак, на відміну від будь-якого іншого тексту, в поетичному тексті міститься фактична й естетична інформація. Саме передача естетичної інформації є головним завданням перекладача. На думку Н.І. Балашова (Балашов, 1982, с. 125–135), в залежності від того виду інформації, яку перекладач бажає з максимальною точністю відтворити, можливі три принципово різних методи перекладу одного й того ж поетичного першотвору.

1. Філологічний переклад – переклад поетичного тексту, виконаний прозою, націлений до максимально повної передачі фактуальної інформації оригіналу. (Груніна, 2019, с.72) Даний вид перекладу є допоміжним, зазвичай, супроводжується паралельним текстом оригіналу або багатьма коментарями. Філологічний переклад не виконує функцію поетичної комунікації, але з максимальною точністю передає кожен фактологічну деталь оригіналу.

2. Віршований переклад – спосіб перекладу поезії, при якому фактуальна інформація оригіналу передається на мові перекладу не поетичною, а віршованою мовою. Цей вид перекладу дуже близький до оригіналу щодо слів і виразів, а також і в стилістичному відношенні. Цей вид перекладу спотворює концептуальну інформацію і практично не відтворює інформації естетичної. Цей тип перекладу корисний і придатний для спеціальних та специфічних цілей:

наприклад, для часткового цитування поезії в науково-філологічних роботах, для академічних видань літературних пам'яток, розрахованих на вузьке коло фахівців, яких оригінал цікавить лише як джерело фактичної і формально стилістичної інформації. (Грунина, 2019, с.73)

3. Поетичний переклад. Це єдиний метод перекладу поезії, призначений для власне поетичної комунікації – такого типу спілкування між автором, реципієнтом, при якому за допомогою віршованого тексту здійснюється одночасна передача смислової та естетичної інформації. (Грунина, 2019, с.73)

В силу своєї специфіки переклад поезії викликає ряд об'єктивних труднощів і проблем. Основні проблеми: збереження національної своєрідності, збереження духу і часу твору, вибір між точністю і красою перекладу. Переклад класичної японської поезії на будь-яку мову містить ще й додаткові труднощі, які полягають не тільки в лаконічності та точності форми поезії танка (5-7-5-7-7 складів) і хайку (5-7-5), а і в глибині підтексту, який передає найменші відтінки людських почуттів, в тому числі і звукосполученнями, і часто пов'язаного з буддійської символікою.

Паралельно, для іноземного читача і перекладача, який не володіє японською мовою, японська поезія досі залишається в значній мірі лише «поезією природи» або «поезією настрою». Такий стереотипний підхід, як видається, аж ніяк не сприяє повноцінній передачі сенсу оригіналу. Тим часом сутність класичної японської поезії набагато глибша, ніж передача настрою через опис природи.

«В основі поетики танка і хайку лежить прагнення до конденсації образного мислення. Її символ – світ, відбитий у краплі, а точніше – в міриадах схожих одна на одну крапель води. Для японського поета, який успадкував класичну традицію, на передній план виступає рефлексивна сторона творчості, яка полягає в осмисленні одвічних законів природи. Дзен-буддизм адаптував буддійську метафізику до земної реальності та потреб витончених мистецтв, надав остаточну форму концепції Буття художника у Всесвіті» (Долин, 1995, с. 159). Перед вченими-японістами, широку російськомовну аудиторію

познайомили з японською поезією поети Срібного століття В. Брюсов і К. Бальмонт. Не володіючи японською мовою, вони знайомилися з оригіналом по підрядному перекладу, виконаному не завжди ретельно та, нерідко, формально. Автори підрядників, навіть будучи носіями японської мови, часто підміняли національну своєрідність східною екзотикою, мода на яку була дуже помітна в європейській культурі кінця XIX – початку XX ст.

Не вважали за потрібне передати дух і час оригіналу, а авторський задум втрачався у красі, точніше, «вишуканості» звучання. До того ж професійні поети, маючи справу з формально виконаним підрядником, привносили в переклад своє світобачення, яке було обумовлене своєю культурою та поетичними поглядами. В результаті, подібний виконаний переклад був далекий від повноцінної передачі змісту оригіналу.

В якості прикладу, хотілося б навести переклад танка відомої поетеси IX ст. Оно-но Комачі з антології «Кокіншю»:

詫びぬれば	<i>wabi nureba</i>
身を浮き草の	<i>mi wo ukigusa no</i>
根を耐えて	<i>ne wo taete</i>
誘う水あらば	<i>sasou mizu araba</i>
いなんとぞ思う	<i>inan to zo omou</i>

#### *Оно-но Комачі*

На цей вірш звернув увагу російський поет Срібного століття К. Бальмонт та виконав п'ять варіантів перекладу танка Оно-но Комачі. Не володіючи японською мовою, він познайомився з текстом за підрядником, який виконав М. Ямагучі: «Коли знеможе моя душа, відірвавшись від свого коріння, я упливу, наче водяна квітка; якщо, втім, буде вода, яка мене поманить» (Грунина, 2019, с. 18-19).

1) Коли душа моя, засумувавши,  
Зірветься зі свого коріння,  
Як водна квітка, спливу я.  
А втім, чи буде струмок,  
Щоб вологою поманити своєю...(3)

2) Коли знеможе душа,  
Від своїх відірвавшись коренів,  
Упливу я, наче водяна квітка.  
Якщо тільки з'явиться вода  
І поманить мене за собою. (3)

3) Коли душа, знудьгувавшись,  
Бути на коренях своїх стомиться,  
Я упливу, як цвіт, зірвавшись,  
Як гляне волога, засміявшись,  
Яка мене поманить. (3)

4) Коли знеможе душа моя,  
Від своїх відірвавшись коренів,  
Упливу я, як водна лілія,  
Якщо тільки хвилиною своєю  
Поманить мене волога бути з нею. (3)

5) Коли, сумуючи,  
Душа з коренів зірветься,  
Вдалину впливу я,  
Була б тільки вода,  
Яка поманить. (3)

Кожен з цих перекладів передає свій відтінок настрою: перший – легке кокетство, другий – меланхолійний роздум, третій – деяку наївність, четвертий – нездійсненну мрію, п'ятий своїм лаконізмом і стриманістю, на наш погляд, найбільш близький до японського оригіналу. Але чи є який-небудь із представлених перекладів повноцінним?

Звернувшись до оригіналу і підряднику, ми бачимо, що 浮き草 (*ukigusa*) перекладено, як «водяна квітка». Але що таке «водяна квітка» для україномовної людини? Це латаття, або лілія – красива квітка, до якої важко дістатися в воді, і не більше того. Для японця ж водяна квітка – лотос, і одна ця назва вже тягне за собою цілий набір значень, пов'язаних з буддизмом. Однак, в оригіналі лотос не згадується, а згадується укігуса – ряска, буквально «спливаюча трава». Можна зрозуміти автора підрядника – «квітка» по-українськи звучить поетично, але звучання «укігуса» відразу викликає в пам'яті асоціацію з «укійо» (浮き世 «ілюзорний, пливе за течією, тлінний світ») – поняттям знову-таки буддійським. До того ж заміна «ряски» на «квітка» унеможлиблює передачу додаткового, переносного значення слова «укігуса» – «перекотиполе».

Тобто, в авторському тексті міститься прозорий натяк на покидання цього світу, можливо, не фізичне, а ментальне, прихід до відлюдництва – вельми поширений мотив всієї японської поезії того часу. У поєднанні з ним по-іншому звучить і тема води, якою «просякнутий» весь вірш Оно-но Комачі («кличе вода», «спливаюча трава», «відрив від коренів»).

І, нарешті, граматична форма з закінченням на «ば» може мати не тільки значення умови «якщо», а й умовно-тимчасове значення «коли». З урахуванням буддійської символіки, більш доречним саме таке тлумачення. Таким чином, ми бачимо, що танка Оно-но Комачі несе в собі тему буддійського фаталізму, витончено, але при цьому дуже точно передану через образ трави без коренів, яка пливе за течією.

У цьому вірші міститься значно глибший сенс, ніж передає нам підрядник, і вже у всякому разі, такі настрої, як кокетство і наївність в перекладі виглядають дещо

недоречними. Автор підрядника, на наш погляд, не зміг (а можливо, не вважав за потребу) зберегти дух і час твору, і віддав перевагу «красі» звучання точності перекладу. Не претендуючи на лаври поета-перекладача, наведемо власний варіант:

Коли, тугою просочившись наскрізь,  
З собою забере вода, крізь душу протікавши,  
Покинувши цей світ,  
Піду я геть,  
Як вдалину трава річкова упливає.

Багато хто не вважає коректною риму, наприклад, в російському перекладі японської поезії, але зауважимо, що такі переклади зустрічаються у В.Н. Маркової, А.Е. Глускіной та інших визнаних перекладачів японської поезії.

## **ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1**

Здійснивши огляд низки теоретичних праць, підсумовуючи досліджену в першому розділі інформацію, можемо констатувати, що японська поезія має давню історію смислового та стилістичного розвитку, мети вираження, форми та правил написання, в тому числі, залежно від соціальної ланки населення, представники якої могли творити вірші того чи іншого типу, десять основних типів поезії різної структури, кожній з яких притаманні особливі риси.

Наведені приклади перекладу, ілюструють складність створення повноцінного перекладу класичної японської поезії на українську мову. Переклад, виконаний навіть професійним поетом, який не володіє мовою оригіналу, за допомогою далеко не завжди сумлінно зіставленого підрядкового перекладу, складно назвати повноцінним. Передача задуму автора, духу і часу твору, часто приноситься в жертву вишуканості звучання, а національна своєрідність підміняється східною екзотикою.

Основна відповідальність за повноцінність поетичного перекладу покладається на автора підрядника, якому недостатньо просто володіти мовою оригіналу, навіть в якості рідної мови. Необхідне знання – і передача – всіх культурних кодів епохи створення твору, особистості автора і особливостей поетичної мови жанру. Як вказує

літературознавець-перекладач японської поезії А.А. Долін: «...потрібно настільки всебічне розуміння тексту, контексту і всього багатшарового алюзивного ряду, що поет, який ризикнув за старою радянською традицією перекладати з чужого підрядника, неминуче створює "чоботи вкруту"» (Долін, 1995).



## РОЗДІЛ 2

# ФОНЕТИЧНІ ЗАСАДИ МЕТРИКИ ЯПОНСЬКОЇ ПОЕЗІЇ ТА ПРОБЛЕМАТИКА ЇЇ ВІДТВОРЕННЯ

### 2.1. Фонетичні засади японської метрики

При описі японської фонетики багато авторів, як правило, відзначають досить прості як її сегментний склад, так і складову структуру, властиву сучасній мові. Відносна простота і однаковість структури складу зближує японську мову зі складовими мовами. У той же час для сучасної японської мови значно більш характерні дво- і більш складні морфеми, є і морфеми коротше складу. В сучасній японській мові існує специфічна (темпоральна-ритмічна, тактова) одиниця – мора, відсутня в складових мовах. Визначення статусу мори, так само як і розмежування фонетичних і фонологічних складів – проблеми релевантні для опису фонологічної системи японської мови (55).

Власне кажучи, виходить, що, на відміну від таких мов, як українська, англійська, німецька тощо, сучасна японська мова має в своєму розпорядженні дві сегментні «надфонемні» одиниці – склад і мора. Відомо, що лінгвісти розходяться в думках з приводу визначення самого поняття «склад», а у випадку з японською мовою – і з приводу функцій цих одиниць (складів і мор).

Н. І. Фельдман з цього приводу писала наступне: «Існують різні точки зору на співвідношення мор та складу, а також на довгі голосні (інакше кажучи, збіг двох коротких): деякі розрізняють мору і склад (наприклад, Хатторі Сіро, Н. А. Сиромятніков, з різним мотивуванням); інші (Арісака Хідейо, Кіндаїчі Харухіко) ототожнюють мору і склад, і бачать тут дві мори і два склади (теж з різним мотивуванням)» (Фельдман, 2002, с. 17).

Р. К. Потапова зазначає: «Функціонування в мові та мовленні такої одиниці, як склад, викликало цілу низку спроб з боку лінгвістів, акустиків мови і інших фахівців в різних областях фонетичних знань визначити природу цього феномену, дати досить повний опис складового інвентарю тієї чи іншої мови, визначити критерії розподілу на склади... У спеціальній літературі питання про межі складу і принципах розподілу

на склади традиційно ставиться в зв'язку з проблемою складотворення». (Торсуев, 1975, с. 10)

Слушним видається висловлювання П. С. Кузнецова про важливість складу для будь-якої мови: «Ми не знаємо ні однієї мови на землі, де б мовний потік не ділився на склади. Але саме для цієї одиниці суттєво парадоксальний факт: в той час як носії цієї мови цілком природно сприймають розподіл на склади, навчаються виробляти цей поділ ще в дитячому віці, наукове рішення проблеми, однозначне визначення цієї операції при всьому великому практичному значенні отримання цього рішення наштовхується на дуже великі труднощі, і поки в повному вигляді взагалі ще не знайдено». (Торсуев, 1975, с. 10)

Тим не менш, у даний час досліджень, які б підтвердили перцептивну реальність складу, немає. Всі міркування прихильників цієї теорії побудовані на певних правилах, висловлюваних на основі вихідної гіпотези, але не перевірених в мовній діяльності людини (58). Якщо виходити з сонорного трактування, то «Склад являє собою одну хвилю звучності, в вершині якої знаходиться голосний. Організуюча, впорядковуюча функція складу полягає в тому, що приголосні, що знаходяться між голосними, розподіляються так, що утворюють як би схили хвилі» (58).

Даючи опис як сонорні теорії складу, так і теорії м'язового напруження, Ю. С. Маслов зазначав: «Отже, складова структура мови заснована на свого роду пульсації, на змінюючих один одного моментах наростання і спаду м'язового напруження, причому частіше всього паралельно відбувається також наростання і спад звучності. Тим самим склад несе дуже важливу функцію, пов'язану з організацією звукової матерії мови» (58).

Важливим, на нашу думку, є і облік певною мірою фізіологічних факторів, пов'язаних зі складотворенням. З цього приводу Л. Р. Зіндер не без підстав зазначив, що «не існує загальних для всіх мов факторів, обумовлюючих розподіл мови на склади. Такі фактори повинні були б мати чисто фізіологічну підставу. Разом з тим, хоча ланцюг складів можна уявити у вигляді хвилястої лінії з вершинами і долинами,

з фізіологічної точки зору немає ніяких підстав для визначення місця, що є кордоном між двома хвилями» (58).

Бондарко та інші автори відзначають, що дослідження складу як вимовляємої одиниці ще далекі від завершальної стадії, але вже зараз на підставі даних, отриманих експериментально, можуть бути зроблені наступні висновки:

1. Не будь-яке поєднання гласного з оточуючими приголосними є вимовляємою одиницею;

2. Склад відкритого типу (CV) є мінімальною вимовляємою одиницею. Це означає, що при артикуляції немає меншого мовного елемента, ніж склад;

3. Вимовляєма спільність елементів, що входять в один склад, визначається тим, що вимова всіх звуків визначається однією керуючою командою, однією програмою артикуляційних рухів (58).

У літературі зазначається також, що в таких мовах, як російська, в межах обговорюваної сегментної послідовності діють правила коартикуляції і що склад реалізується «не як послідовність складаючих його звуків, а як цілий артикуляційний комплекс» (58). Також, важливим є зауваження з приводу того, що в межах складу діють правила розподілу тривалостей (58).

В. Б. Касевич, аналізуючи функції складу а також маючи відношення до поняття складової коартикуляції, зазначає: «Явище коартикуляції пов'язано з тим, що фонемі в мовному ланцюзі відчують взаємний вплив. Поняття коартикуляції передбачає фонетичний взаємовплив фонем. Оскільки ефект коартикуляції свідомо не може поширюватися на невизначено довгі послідовності фонем, можна сподіватися виділити мовні відрізки, в межах яких коартикуляція має місце бути. Ряд дослідників висували припущення про те, що склади як раз і є такими відрізками» (Касевич, 1983, с. 102). Однак, як зазначає цей же автор, «в даний час експериментально показано, що коартикуляція не обмежується сферою традиційного стилю, а може поширюватися і на більш протяжні фонологічні ланцюжки» » (Касевич, 1983, с. 102).

При розгляді проблем складової фонетики германських мов Р. К. Потапова трактує склад як сегмент, який утворює «відносно цілісний об'єкт, якому притаманні ознаки інтегративності і субадитивності», і зазначає, що склад у мовній динаміці –

цілісність, що володіє новими якостями, що не властиві її складовим і виникають завдяки взаємодії останніх. Цей автор приходиться до висновку: «На складові сегменти як на інтегральні мовні відносно самостійні цілісні об'єкти в мовній динаміці накладаються нові властивості, які обумовлені не тільки природою інших складових висловлювання, а й конкретними умовами кожної мовної реалізації» (Касевич, 1983, с. 102).

Що стосується функцій складу, то В. Б. Касевич зазначає, що йому (складу) притаманні: римотворча функція, функція одиниці рішення при сприйнятті мови, функція основної оперативної одиниці дитячого мовлення відповідного етапу» (Касевич, 1983, с. 102).

В результаті дослідження функцій складу як мовної одиниці В. Б. Касевич прийшов до важливого, з точки зору складової фонології, висновку про те, що в одних мовах склад – одиниця синтагматична і не входить в якийсь інвентар подібних одиниць, а в інших (складових) – парадигматична» (Касевич, 1983, с. 102).

Виходячи з цього, можна, мабуть, говорити про те, що склад у сучасній японській мові займає якесь проміжне становище. З одного боку, в залежності від аналітичного підходу, можна вважати, що кількість складів являє собою майже відкритий список, і тоді – це синтагматична одиниця. З іншого боку, перелік типів таких одиниць досить обмежений (це в якійсь мірі нагадує стан складу в складових мовах), а схеми, що відображають в абстрактному вигляді «правила формування» складів, можуть бути задані списком, тоді вони можуть бути полічені одиницями парадигматичної системи.

Оскільки склад, як зазначає Потапова, володіючи поліфункціональним характером, є фундаментом, на якому будується вся мовна ієрархія, він виступає специфічною мінімальною одиницею мовотворення і сприйняття (Потапова, 1986).

Вивчення складів в тій чи іншій мові вимагає звернення до мовної свідомості носіїв цієї мови, а також виявлення ознак, які, з точки зору природних носіїв даної мови, є інформативними в процесі комунікації.

Що ж вважається складом в сучасній японській мові? Відповідь на це питання могла би здатися простою через значні обмеження на варіативність цієї структурної

одиниці і переважання відкритих складів в ньому. Насправді, визначення «Японського стилю» – проблема більш складного порядку. Насамперед, при аналізі необхідно враховувати як універсальні ознаки складу, так і специфічні, властиві японській фонетиці і фонології.

Звернемося, для початку, до так званих фонетичних складів. Під фонетичним складом часто розуміють об'єднання сегментів навколо складотворного звуку мови, яке обмежується паузами при чіткому проголошенні. «Межі складу визначаються насамперед співвідношенням фаз артикуляції поєднаних звуків. Вона проходить в тому місці, де артикуляційні зв'язки між звуками найменш тісні, місце складового кордону визначається саме по-складовим проголошенням» (Касевич, 1983, с. 5). В усіх мовах виявляється подільність на склади: будь-який відрізок тексту може бути виголошений носієм тієї чи іншої мови по складах, хоча «фонемна будова складів, набір їх типів і різновидів, правила розподілу на склади можуть істотно відрізнятись в залежності від мови» (Касевич, 1983, с. 5).

Як пише Р. К. Потапова, «склад може бути неоднозначно описаний в термінах фонотактики, перцепції і акустики» (Потапова, 1986, с. 9).

Багато з носіїв так званих традиційних європейських мов при зверненні до мови що звучить по-японськи можуть порахувати за односкладові такі звукові ланцюжки, як [k<sup>o</sup>sa] «трава» (зі скороченим голосним /u/ в позиції між двома глухими приголосними), [Des<sup>o</sup>] «є (зв'язка)» (з редукцією цього ж вузького голосного перед паузою після глухого). Однак носії японської мови практично не можуть (без спеціального тренування) проскандувати ці послідовності на один такт: їх лінгвістична свідомість змушує їх вимовляти і ці (схожі на односкладні) сегментні ланцюжки як два такти – ku-sa і de-su. В даному контексті доречним буде нагадати вислів Е. Д. Поліванова про звуки в японській мові. «Звук вимовляється не сам по собі (а приголосний, в вигляді норми, вимовляється і не може сам по собі – в ізоляції, тобто без наступного за ним голосного), а як один з елементів строго певного складовідображення» (48).

З наведених прикладів видно, що крім фонетичного складу, як він визначений вище, спостерігається наявність і деякої іншої одиниці, при цьому між фонетичним

складом і цією одиницею не завжди існує однозначна відповідність. Такий стан речей як би пояснює необхідність введення поняття «фонологічний склад». Дати визначення фонологічному складу складніше, ніж фонетичному, розбіжність же цих одиниць полягає в тому, що один фонетичний склад може дорівнювати двом фонологічним і навпаки. І [k<sup>o</sup>sa], і [des<sup>o</sup>] фонетично односкладові, але фонологічно, двоскладні: вони вільно замінюються на варіанти kusa, desu, фонологічна присутність *u* позначається в спектральних характеристиках [k<sup>o</sup>], [S<sup>o</sup>], причому ці характеристики сприймаються (Торсуєв, 1975), визнання фонологічності поєднань [k<sup>o</sup>s], [es<sup>o</sup>] привело б до допущення збігів різнорідних приголосних ([ks]) і консонантного результату слова, хоча і на те і на інше в японській мові накладена заборона правилами фонотактики.

Як зазначалося вище з посиланням на Н. І. Фельдман, підхід до поняття стилю у японістиці різний у різних авторів. Два існуючих напрямки серед фонетистів Японії пов'язані з іменами Арісаки Хідейо і Хатторі Шіро (Фельдман, 2002).

Х. Арісака, визнаючи в принципі відмінність фонетичного і фонологічного складу, вважає, що в японській мові ці одиниці тотожні. Тим часом звернення до дослідницької практики Х. Арісака показує, що в якості самостійних складів він виділяє не тільки традиційні відкриті склади (СГ), але також кінцеві носові і імплзивні ділянки приголосних гемінат, тобто самоназву Японії NippoN він трактує як пі-р-ро-N.

У роботах Камеї Такеші для позначення таких одиниць використовується термін Хакуо «такт» (Шекер, 2007). Цей підхід, по суті, є відображенням традиційної точки зору японської національної філології, згідно з якою «один знак складової азбуки (моджі) – один склад (хаку)» (58): одиницям, які виділяються Арісакою і Камеї, завжди відповідають самостійні знаки складової азбуки. Можна сказати, що при такому підході в наявності якась інтерференція писемної мови.

Іншої точки зору дотримується Хатторі Шіро і слідує за ним лінгвісти. С. Хатторі не ототожнює фонетичний і фонологічний склади, кажучи, що це – «різні речі» (38). Автор ілюструє це положення таким чином:

Слово хаші «палички для їжі» в токійському діалекті в швидкій мові фонетично односкладово [На], хоча «фонологічна інтерпретація цього слова виглядає як hasi, то тобто має структуру CVCV і містить два фонологічних склади» (58).

Слова ж типу ko: «панцир» і KoN «темно-синій колір» і фонетично, і фонетично є односкладовими. При цьому С. Хатторі застерігає: «майже завжди є фонетично односкладовими», оскільки, мабуть, він враховує, що вони в деяких випадках (наприклад, в розміреній мові) вимовляються як двоскладові.

Крім фонетичних і фонологічних складів, С. Хатторі визнає ще один вид виокремлюваних сегментів – мора. Відкриті склади структури СГ для нього виступають як склади, в той час як і ці склади, і імплзиви, а також «друга половина» так званих довгих голосних і кінцеві носові складають мори. При цьому наголошується, що мора також є фонологічною одиницею і не обов'язково збігається з фонологічним складом (58).

Основна відмінність в зазначених двох підходах полягає, здається, в тому, що Арісака виходить від скандованого проголошення, яке характерно для декламації (в цьому випадку імплзивні приголосні і носові Н виступають як окремі ритмічні одиниці), і співвідносить кожен виділений в цьому випадку сегмент зі стилем (на таке членування вказують і закономірності японської версифікації).

Розглянемо ряд віршів з точки зору їх ритміко-складової структури.

Для наочності наведемо деякі приклади японських віршів, про які прийнято говорити, що вони позбавлені рими, але будуються на ритмічних «фігурах», мають фонетичний характер. Так, танка (букв. «короткий вірш»), форма яких «складається з п'яти віршів, точніше, синтагм, – двох п'ятискладових і трьох семискладових, чергуються за принципом 5-7-5-7-7», склалися всього з 31 складу (Бононіна, 1978, с. 11).

Почнемо з танка. Візьмемо перший приклад з тільки що процитованої монографії І. А. Бороніной, в якій аналізується поетика класичного японського вірша.

*Kimi narade*

*tare-nika misen*

*ute-no hana*

*ipo-o to ka-o to*  
*shiruhito dzo shiru*

Як не тобі,  
 Кому я покажу  
 Цю сливову квітку?  
 І колір і аромат  
 Знає лише та, яку я знаю!

(Вірш № 38 з «Кокінвакашю» Збори старих і нових пісень Японії).

У другому рядку ми спостерігаємо послідовність: та-ре-ні-ка-мі-се-н, що складається з семи ритмічних одиниць. Чи можна їх всіх вважати в повному сенсі складами, про що говорить в наведеній цитаті сама ж Бороніна? Як же розглядати «н» в кінці рядка?

Мабуть, «н» (в транскрипції Бороніної) – це звичайно-складовий назальний морообразуючий. З чого випливає, що він не є повноправним складом, а є маргінальною (фінальною, за термінологією С. А. Старостіна) морою. Виходячи навіть з цього, ми маємо право стверджувати, що в японських віршах головним римообразуєчим елементом є не склад, а мора. Недарма Дж. Мак-Колі, вивчаючи фонологічний компонент граматики японської мови, говорив: «Японська мова має фонологічні правила, що залежать від числа мор, але жодного, яке б залежало від числа складів». Цей же автор, визначаючи мору як одиницю фонологічної відстані (unit of phonological distance), відніс японську мову в своїй класифікації до «морорахуючих сіллабних мов» (moracounting syllable language) (Бороніна, 1978, с. 11).

Традиції в японському віршуванні дотримуються і в даний час. Яскравим і вельми ілюстративним нам представляється один з віршів-пародій зі збірки «Сучасні пародії на вірші з «Хякунін ішцю»» (старовинної збірки японської поезії VIII-XIII століть «Сто віршів ста поетів»), складених сучасним японським поетом-пародистом Шінодзакі Татсуо (39):



*Dare mo kamo*  
*oi mo wakako mo*  
*pasokon'-de*  
*shiru mo shiranu mo*  
*in'taanetto*

Хто б там не був,  
 Чи стар чи млад,  
 На своєму ноутбуці  
 І знайом хто з ним чи ні  
 (Лізуть) в Інтернет.

Звернемо увагу на другий рядок, де «п», що входить до складу комплексного складу «KON», дозволяє підтримати ритмічну структуру вірша: саме в цьому рядку повинно бути п'ять ритмічних одиниць, якщо слідувати метричним канонам японського віршування. Останній рядок, що складається всього з одного запозиченого слова, ще більш показовий: в ньому представлені всі типи японських мор: короткий склад структури «приголосний + голосний» ne, кінцево-складальний назальний N з iN, «друга половина» голосною гемінатою і імплозивного t. Участь всіх цих римообразуючих одиниць дозволила автору вірша-пародії дотримати необхідний розмір останнього рядка танка, в якому необхідна наявність семи метричних елементів.

Цю картину можна доповнити і прикладами з японських тривіршів – хайку. У зв'язку з цим повернемося знову до монографії І. А. Бороніної, яка розглядає і хайку-пародії, складені Башьо. Візьмемо лише один приклад вірша-пародії, як пише автор, на улюблену тему китайської класичної поезії «хризантеми – останні квіти» (2, с. 325):

<i>kiku-no nochi</i>	Після хризантеми,
<i>daikon-no hoka</i>	Крім редьки,
<i>sara-ni nashi</i>	Нічого немає!

Нас в даному випадку цікавить не розбір цього вірша з точки зору поетики, а ритмічна структура другого рядка, яка повинна містити, за поданнями І. А. Бороніної,

сім складів. Однак ми бачимо тут не сім складів, а сім мор – da. i-ko. n-po-ho-ka. І «і», який деякі автори вважають складовим елементом дифтонгів, і звичайно-складової «п» з koN знову ж виступають як римообразуючі сегменти.

Переходячи від віршів до прози, відзначимо, що колись був поставлений експеримент по «штучному заїканню» (ефект Лі), який викликається у піддослідних (в нашому випадку – японців) за допомогою затриманого слухового зворотного зв'язку. Матеріали експерименту дозволили зробити висновок, що склади структури СГ подільні на С і Г, а мори Н та Й, приголосні імплзиви і «друга половина» Г' так званих довгих голосних можуть відокремлюватися, утворюючи самостійні елементи. Інакше кажучи, не виявляється єдиного можливого кордону, поділяючого склади. Різні варіанти поділу складу в умовах даного експерименту відображають різні можливості його структурної організації (58).

Виходячи з різних відомостей про звукову систему японської мови, ми прийшли до наступних висновків. Лише мори СГ в повній мірі виступають як незалежні, і склад, що складається з однієї такої мори, може бути поширений до двоморного шляхом приєднання справа Г' або приєднанням зліва С' (імплзивної ділянки приголосної гемінати). Мори обох останніх типів не володіють повнотою незалежності мор СГ: мора Г' інколи включається в інший склад, інколи ж утворює власний, в той час як мору С', як узгоджена за своєю природою, не здатна до формування власного стилю.

Мори СГ визначаються як ядерні, а мори Г' і С' – як маргінальні. Мори Н і Й можна, в свою чергу, кваліфікувати як термінальні, оскільки вони завжди укладають склад.

Щодо ядерних мор є сенс говорити про їх внутрішню структуру, яку можна представити в термінах ініціал (С) і фінал (Г). Цілісність такої мори значно вище, ніж в «традиційних» фонемних мовах. Неядерним морам, в силу їх повної або відносної несамостійності, доводиться відмовити в наявності внутрішньої структури.

Повертаючись до різних підходів в трактуванні надфонемних одиниць в сучасній японській мові, відзначимо, що їх інтерпретація С. Хатторі, пов'язана з виділенням трьох видів сегментів, представляється нам більш переконливою, хоча

автор чітко не визначає співвідношення двох фонологічних одиниць – складу і мори. Ми виходимо з можливості сегментування японського тексту на фонетичні склади, поверхневі фонологічні склади і глибинні фонологічні склади, або мора. Під фонетичним складом ми розуміємо мінімальний сегмент мовного потоку (в нормальному мовотворенні), який може бути обмежений паузами. Наприклад, *naN-des<sup>o</sup>-tte* «Що ви сказали?»

Під фонологічним стилем ми розуміємо склад, утворений за правилами фонотактики, серед яких для стандартного токійського діалекту враховуються такі:

1) не допускається збіг різнорідних приголосних в межах складу;

2) заборонено узгоджене завершення слова (хоча може спостерігатися сильна редукція кінцевого голосного після глухого приголосного), переважає тенденція до утворення відкритого складу (49). Згідно з цими правилами, наведена вище послідовність ділиться на фонологічні склади так: *naN-desu-tte*. На користь віднесення подвоєних приголосних до відкриваючих складів – говорять такі приклади, як *roNdoNkko* «лондонець» або *geNdaikko* «суперсучасна молода людина», де *-kko* є словотворчим суфіксом. У цих прикладах складові кордони будуть проведені в такий спосіб: *Ron-Don-kko*, *Gen-daikko*.

Під морами ми розуміємо сегментні елементи, що можуть виступати в якості окремих тактових (ритмічних) одиниць (наприклад, в мірній мові), в деяких випадках (в паліндромах, в мовних іграх) здатні функціонувати як окремий склад, а також є самостійними конститuentами слова, які визначають правила акцентного оформлення останнього (58).

Резюмуючи все вищесказане, можна сказати, що наш підхід до сегментації японського тексту з силлабічної точки зору видається цілком раціональним: власне – фонетичні склади (цей клас типів складів більш численний), поверхневі фонологічні склади (структурних типів трохи більше десятка) і глибинні фонологічні склади (мори), кількість яких перевищує 160 одиниць.

## 2.2. Особливості перекладу стародавніх японських поетичних текстів

У свідомості україномовного сучасного читача, японська поезія представлена, в основному, у вигляді п'ятивіршів танка – в першому і третьому рядках твору по п'ять складів, в інших – по сім, всього 31 склад – і тривіршів хокку (або хайку) – в першому і третьому віршах по п'ять складів, у другому - сім (всього 17 складів). Обидві форми являють собою два найбільш широко відомих напрямки в поетичних традиціях японської поезії «Дентоші». Незважаючи на те, що у віршах даного напрямку відсутні рими і явно відчутний метр, при крайній стислості ці мініатюри мають виняткову смислову ємність і, будучи перекладеними на українську мову, сприймаються реципієнтами як зразки інокультурного мислення, втілені в оригінальних зразках інокультурної поезії.

Дещо інакше йде справа з перекладом віршованих творів такого напрямку японської поезії, як «Вака», де так само, як і в поезії «Дентоші», відсутні метр і рими, але при цьому кількість рядків і складів у вірші не обмежується. До того ж, якщо подивитися на те, що виходить у перекладача, який спробував зберегти незмінними всі особливості японської поезії «Вака» для українського читача, то ми можемо заздалегідь сказати, що результат буде далекий від досконалості.

Справа в тому, що українська поетична традиція вимагає від автора формально організувати поетичний текст, тобто текст повинен бути якщо не римованим, то мати певний ритм, що дозволяє віднести його до розряду саме поетичних текстів. Тоді як тексти, що не відповідають цій вимозі, сприймаються читачем як прозові. Таким чином, наведені нижче вірші імператора Темму (13), де перекладач цілком (як нам представляється) адекватно передав план змісту в повній відповідності з японською поетичною традицією, навряд можуть бути сприйняті україномовним читачем як поетичні твори метричного або діз- метричного вільного вірша:

Багато снігу випало в моєму селі,  
Старе село Охара він покриє пізніше.

Древні були хорошими людьми,  
 Вони гарненько дивилися,  
 Примовляючи: гарне місце Йошіно!  
 Так і ви, нинішні,  
 Теж дивіться гарненько!

*Імператор Темму*

В даному конкретному випадку необхідно відзначити, що сам принцип підходу до художнього перекладу, коли на іншомовне (в даному випадку – україномовне) підґрунтя автоматично переносяться екзотичні способи вираження, властиві віддаленій культурі, мабуть, не зовсім правильний. Про те, наскільки екзотичні для української мови виразні засоби японської поезії, можна судити хоча б по тому факту, що ієрогліфи, якими написано вірш, розглядаються носіями мови не тільки як тексти, а й як малюнки, підсилюють естетичне враження від художнього твору. Коротко окресливши, проблему перекладу стародавніх японських віршованих текстів на українську мову, дозволимо собі представити деякі міркування щодо можливих шляхів її вирішення. Одним з найбільш поширених перекладацьких прийомів є адаптація, суть якої в «адаптації» мовних явищ іноземної мови до мови-реципієнта. Метод використовується відносно лексичних явищ, таких як лакуни, ідіоматичні вирази, безеквівалентна лексика і ситуативні реалії. Зазначений перекладацький прийом міг би з успіхом бути застосований і щодо плану вираження тексту, а не тільки плану змісту, як це було традиційно прийнято раніше. Оригінальний текст, таким чином, в перекладі повинен отримати всі характеристики українського віршованого тексту (ритм, рими), а графічні асоціації, створювані у читача за допомогою ієрогліфічної писемності, могли б бути компенсовані надлишковим римами і асонансами. Рими всередині віршованого рядка, не завжди усвідомлено сприймаються читачем при першому, іноді поверхневому читанні, могли б чинити додатковий художній вплив на читача на рівні неусвідомленого сприйняття за прикладом того, як це відбувається при читанні віршів в оригіналі. Коефіцієнт римування (відношення загального числа лексичних одиниць вірша до числа одиниць, що римуються одне з одним) при цьому повинен наближатися до 2. (14) Застосувавши

запропонований метод до поетичних перекладів, ми отримали наступні результати, намагаючись апробувати принципову можливість такого застосування методу віршованої адаптації. Наведемо переклади віршів японських імператорів і новий варіант з використанням вказаного прийому адаптації (в дужках – коефіцієнт римування).

И у охотника щемит сердце...  
 Осенний ветер доносит  
 Вечерний крик оленя, зовущего жену.  
 Забыл про дичь стрелок: щемит в груди до слёз...  
 Вечерний крик оленя, зовущего подругу,  
 Вдруг ветерок донёс осенний. (1,7)

*Император Го-тоба (1180—1239)*

Каждое утро зеркало передо мной.  
 Как бы хотелось, чтобы сердце мое  
 Было столь же незамутненным  
 С утра зерцала не однажды увижу чистое стекло.  
 Ах, если б сердце стало так же  
 Лучисто и светло! (2)

*Императрица Шёкэн (1850—1914)*

Что спросить мне у кулика?  
 Может, узнать,  
 Что на сердце у моей возлюбленной.  
 У соловья, что пел без сна в глубинах сада,  
 Спрошу, зачем грустна любимая моя.  
 Или не надо? (2)

*Император Го-сага (1220—1272)*

Поникшие фиалки на весеннем поле  
 Источают аромат.  
 Пусть отразится их образ в сердце моем.  
 Как жалок вид фиалок, что, дыша весной, глядят с тоской немой.  
 Предсмертный грустен запах неземной...  
 Запомни этот аромат, душа! (1,8)

*Император Тэймэй (1884—1951)*

Полный обещаний рассвет  
 Вставал над городом Мино.  
 Откуда-то доносился звонкий стук молотка.  
 Вставал рассвет над Мино. Дальней мелодией его соткал  
 Летящий, полный обещаний,  
 Прочь с наковальни голос молотка. (2,6)

*Император Сева (1884—1951) (13)*

На нашу думку, незважаючи на значні відступи від оригінальних текстів з точки зору плану змісту, в адаптованому вигляді з точки зору плану вираження запропоновані варіанти перекладів віршів японських імператорів мають більше прав називатися поезією.

## **ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2**

У процесі нашого дослідження особливостей відтворення японської поетичної метрики було розглянуто форми та правила написання віршів японською мовою, розглянуто вірші з точки зору їх ритміко-складової структури, особливості перекладу стародавніх японських поетичних текстів. Узагальнюючи вище згадану інформацію можна зробити наступні висновки:

1. В японській фонетиці досить простий сегментний склад та складова структура. Вона має в своєму розпорядженні дві сегментні одиниці – склад і мора.

Мора – є особливою рисою сучасної японської мови. Багато науковців ототожнюють склад і мору, проте саме мора в японських віршах є головним римообразним елементом. В свою чергу, склад у сучасній японській мові займає проміжне становище (хоча він є фундаментом, специфічною мінімальною одиницею мовотворення і сприйняття).

2. При аналізі прикладів віршів з точки зору їх ритміко-складової структури виявлено, що деякі склади є морообразними, тобто вони не являються повноцінними складами. Такі склади називаються маргінальними морами. Тобто, при аналізі стародавніх японських поетичних текстів слід звертати увагу на кількість мор.

3. Згідно з ритміко-складовою структурою, можемо констатувати, що під морами розуміються сегментні елементи, які можуть виступати в якості окремих ритмічних одиниць, та в деяких випадках здатні функціонувати в якості окремого складу.

4. Здійснивши огляд низки теоретичних праць науковців, виявлено, що у сучасного українського читача, японська поезія асоціюється з п'ятивіршами «танка» та тривіршами «хайку». Обидві форми являють собою два найбільш широко відомих напрямки в поетичних традиціях японської поезії для сучасних читачів, які цікавляться японською культурою.

Танка – в першому і третьому рядках твору по п'ять складів, в інших – по сім; хайку – в першому і третьому рядках по п'ять складів, у другому – сім. У віршах даного напрямку відсутня рима та явно відчутний метр.

Як приклад, було розглянуто переклад японських віршів типу "Вака", у яких відсутні метр і рими. Переклад таких віршів для україномовних читачів ускладнюється, оскільки українська поетична традиція вимагає від автора формально організувати поетичний текст, тобто текст повинен бути якщо не римованим, то мати певний ритм. Тому вака читачем сприймається як прозовий вірш.

5. Як один із варіантів вирішення вказаної вище проблеми, визначено – адаптацію. Оригінальний текст, таким чином, в перекладі отримає характеристики притаманні для українського віршованого тексту: ритм, рими.



### РОЗДІЛ 3.

## ВІДТВОРЕННЯ ЯПОНСЬКОЇ ПОЕТИЧНОЇ МЕТРИКИ В ПЕРЕКЛАДІ НА УКРАЇНСЬКУ МОВУ

### 3.1. Труднощі відтворення японської поетичної метрики при перекладі на українську мову

Подібно до того, як людину найкраще пізнати не через заочний аналіз, а через реальну зустріч, українське хайку, мабуть, найкраще зустріти на прикладі, а не через визначення чи аналіз.

У колах українського хайку продовжується обговорення питань, щодо відтворення, у тому числі доцільності чи необхідності формального наслідування японського хайку; невирішені питання, пов'язані зі словами сезону (*kigo*) та обстановкою (*kidai*); підрахунком складів; побудовою рядків; змістом; естетикою – список можна продовжити. Хіроакі Сато висловив припущення, що «сьогодні можна описати хайку, але не визначити його... Все, що ви можете сказати, – це хайку, будь то англійською, японською чи будь-якою іншою мовою».

Таким чином, згідно з висловлюванням Хіроакі Сато, будь яке хайку, це те, що людина, яка його написала, представляє як хайку. Переважна більшість українських хайку дійсно мають визначальні риси, як естетичні, так і формальні, які можемо помітити у наступних віршах:

Я на сніжинці  
Хотів би полетіти  
у вічне літо (49)

Сімнадцять складів  
Малесенької хоку  
Як миттєвості (49)

Осінь  
 Опале листя  
 Шарудить під ногами.  
 Згадую весну (49)

Ностальгія за теплом  
 Бабиним літом  
 Павучок малесенький  
 На павутинці (49)

Птиця в клітинці.  
 Є все: їжа, вода...  
 Втім, не співає. (49)

*Шмиголь Євгенія*

Йому для щастя  
 Потрібно було трохи:  
 Життя - не крохи! (49)

*Живиця Таїсія*

Дніприться ріка,  
 Нема безодні краю...  
 Пам'ять серце крає. (49)

*Живиця Таїсія*

Зазвичай хайку мають трирядкову форму «коротко-довго-коротко». Вказані українські хайку мають від 15 до 18 складів, в цілому відповідають формі «коротко-довго-коротко», та ці склади можуть «читатися» за тривалістю подібно до японського оригінального хайку.

Деякі з основних проблем перекладу хайку на українську мову полягають у тому, що підрахунок складів і ритми в перекладі можуть бути більш мінливими, ніж оригінальні японські хайку. Крім того, ритмічні поділи більш різноманітні.

Аналізуючи на прикладі:

Птиця в клітинці.

Є все: їжа, вода...

Втім, не співає.

Вказаний вірш містить 15 складів. Ми бачимо, що завдяки інтервалу між словами та виділенню, вибору розривів рядків та пунктуації, автор створив якості, які пропонують ритмічне подовження. Таким чином, загальну кількість складів не можна розглядати окремо від їхнього зв'язку з ритмом та фразовою каденцією, так як адаптація вірша українською мовою, може займати більше часу для читання, у типовому читанні, однієї і тієї ж людини.

Розглянемо питання про те, як україномовна форма хайку може найкраще наслідувати японське хайку 5-7-5, з точки зору 3 рядків по 8 ударів кожен, на які нанесено 5-7-5 символів. Проведемо огляд цієї тенденції, підкріплений як теорією метричної фонології, так і експериментальними даними суб'єктів, які читають хайку японською мовою.

Хочемо продемонструвати відносно новий метричний підхід до форми хайку, теорія та практичне застосування якого нещодавно було продемонстровано у фонологічних дослідженнях американських дослідників хайку, що дає остаточне підтвердження для «більш жорстких» підрахунків звуків у японській мові.

З боку американських дослідників хайку було проведено пілотний тест, в якому прийняло участь сім японців (п'ять жінок і два чоловіки) у віці від 14 до 23 років. Їм було видано шість хайку для вивчення і практикування. Після вивчення зазначених хайку, піддослідним було запропоновано прочитати хайку в мікрофон комп'ютера. Потім їм доручили використати метроном, налаштувати його на зручній швидкості, і знову читати те саме хайку, використовуючи метроном. Ця процедура призвела до набору з 84 показань, які потім були виміряні та проаналізовані комп'ютером за допомогою цифрового аудіоредактора Goldwave.

Для дослідження використовувалися хайку:

*Furu-ike ya*

*kawazu tobikomu*

*mizu no oto*

*Мацуо Башьо*

The old pond

A frog jumps in,

The sound of the water.

*Yoku mireba*

*nazuna hana saku*

*kakine kana*

*Мацуо Башьо*

Looking carefully,

A shepherd's-purse is blooming

Under the hedge.

*Asagao ni*

*tsurube torarete*

*morai-mizu*

*Чіо Фукуда*

The well-bucket

Having been taken by the morning-glory,

I borrow water.

*Ochi kochi ni*

*taki no oto kiku*

*wakaba kana*

*Йоса Бусон*

Listening to waterfalls  
 From here and there:  
 The young leaves!

*Sabishisa ni  
 meshi wo kuu nari  
 aki no kaze*

*Кобаяши Ісса*

Eating a meal  
 In loneliness,  
 The autumn wind blowing.

*Yuku ware ni  
 todomaru nare ni  
 aki futatsu*

*Масаока Шікі*

I going,  
 You remaining,  
 Two autumns.

Згідно з результатами дослідження, хоча індивідуальні коливання швидкості були великими між суб'єктами дослідження, не було великої різниці між швидкостями окремих хайку. Це вказує на те, що загальний темп хайку здається більш-менш незмінним, та залишається по 8 ударів на кожен з рядків.

Виявлено, що темп хайку був пов'язаний з рівнем комфорту при читанні. Найшвидший темп був у першого хайку. Це можна пояснити тим, що саме цей хайку добре відомий більшості японців, і це знайомство могло призвести до високого рівня комфорту.

На основі спостережуваних експериментальних результатів ми пропонуємо, що найкращим концептуальним засобом підходу до проблеми відтворення японського хайку є метричний, музичний та аналоговий підхід.

Так як японське хайку метрично складається з трьох 8-тактових рядків, які, у свою чергу, складаються з 4 футів і 2 метронів кожна, можемо використати музичну аналогію. Кожна метрична лінія представляла б такт, тому повний хайку складався б із трьох тактів, тактовий розмір 2/2 або 4/4. Використовуючи розмір 2/2, тобто більш повільний ритм, з меншою кількістю складів, хайку буде почуватися більш природним.

В хайку українською мовою зазвичай вважається, що якщо другий рядок має на 2 склади більше, ніж два інших рядки, він також повинен мати відповідне збільшення довжини. Однак у японському хайку шаблон 8-8-8 диктує, що довжина загальної середньої лінії повинна бути точно такою ж (тобто 8 ударів), як перший і третій рядки. Саме це було продемонстровано у дослідженні американських дослідників хайку.

Результатом аналізу американського дослідження є те, що якщо при перекладі має бути емуляція пропорційної довжини японського хайку, тоді другий рядок перекладу хайку має сприйматися як метрично еквівалентний першому та третьому рядкам. Тобто, навіть якщо фактична кількість слів/складів другого рядка буде довшою, такт має бути таким самим як в японському оригіналі.

Переклад японської поезії українською мовою включає у себе безліч труднощів – передачу ієрогліфічних знаків, відтворення національно-культурної специфіки віршу тощо. Однак чи не найбільшою складністю є збереження метрики японської поезії.

Збереження у перекладі поетичного тексту ритмічної структури оригіналу називається еквіритмічністю (від лат. «*aequus*» – «рівний» та грец. «*ρυθμός*» – «ритм») (Ковалів, 2007, с. 315). Хоча таке поняття й існує у перекладознавстві, однак досягти такої рівнозначності оригіналу та перекладу поетичного твору на практиці складно або й взагалі неможливо, враховуючи нормативи кожної мови. Перекладачі поетичних творів прагнуть віднайти найоптимальніші варіанти перекладу, враховуючи смислові та естетичні якості оригіналу. Ритмо-інтонаційні моменти оригіналу можуть відтворюватися еквівалентними засобами, часто – синтаксичними.

При еквіритмічності перекладач прагне дотриматися принципу еквілінеарності, тобто порядку строф та рядків оригіналу. Досягнення такого ефекту викликає

труднощі навіть при перекладі з близькоспоріднених мов і неминуче натрапляє на труднощі, коли йдеться про специфічні віршові форми, такі як японські хайку чи танка (Еквіритмічність).

Хайку – одна із найскладніших для перекладу форм японської поезії, адже її ритмічна організація чітка й вивірена, вона складається з сімнадцяти складів. Сам вірш поділений на три групи, що відрізняються одна від одної кількістю складів – першому вірші п'ять складів, у другому – сім, і в третьому – знову п'ять. Відтворити таку метричну організацію без втрат дуже складно.

Порівняємо переклади деяких хайку Мацуо Башьо українською мовою (табл. 3.1.):

Таблиця 3.1.

## Варіанти перекладу хайку про жабку (М. Башьо)

<b>Вірш в оригіналі (класичне написання)</b>	<b>Переклад О. Масикевича</b>	<b>Переклад Г. Туркова</b>	<b>Переклад М. Лукаша</b>
古池や蛙飛び込 む水の音。 <i>Furuike ya kawazu tobikomu mizu-no oto</i>	<i>Старе озеро. Жабка плигнула, і плеск В тиші пролунав.</i>	<i>Старий ставок! Жабка стрибе – сплеск пролунає.</i>	<i>На старім ставку жаба в воду плюснула – чули ви таку?</i>

Для японського варіанту найважливішим є дотримання метричної форми у три рядки та 17 складів за формулою 5-7-5. У наведених перекладах ця формула збережена у О. Масикевича та М. Лукаша, тоді як в перекладі Г. Туркова кількість складів порушена та має формулу 4-4-4. Крім того, хайку є неримованим віршом, однак українські перекладачі майже завжди прагнуть надати їм ритміки та ліричності, що притаманно українській поетичній традиції. Так, у М. Лукаша чітко простежується рима, Г. Турков надає хайку ритмомелодики.

О. Масикевич найбільш близько підійшов до збереження метрики оригінального хайку М. Башьо, хоча для цього й розширив образне наповнення перекладу – тут додався образ тиші, який часто додають перекладачі до цього хайку.

Для оригінального японського хайку наголоси не дуже важливі, адже ритм читання забезпечується чергуванням складів. Тут панує чітка метрична схема, яка не римується, однак без якої тривірш тьмяніє і розпадається.

У той же час саме явище рими або ритму в японській мові майже неможливе через структурні і фонетичні особливості будови мови.

Поняття рими загалом утворене у Давній Греції та може вважатися європейським явищем у поезії, яке мало дотичне до східних поетичних практик. Тож, перекладаючи японські хайку українською, перекладач стикається з цією дилемою, яка полягає у тому, чи зберігати японський колорит неримованої поезії, чи все ж відтворювати японську метрику тривірша з урахуванням можливості його римування, що зробить вірш більш милозвучним для українського читача.

Відтак, у віршованих формах японської поезії є чіткий складовий ритм, але відсутня словесно-фонетична рима. Тож, успішним може вважатися переклад, який, передусім, відтворює саме складову систему ритмомелодики хайку.

Проаналізуємо також специфіку відтворення складової ритміки, яка спостерігається у хайку М. Башьо. Транскрипція японського написання цього вірша латиною має такий вигляд: «*Furuike ya kawazu tobikomu mizu-no oto*». У першому рядку слова «*furui*» та «*ike*» злиті в одне слово «*furuike*». Можливо, так було прийнято називати «старий ставок» у ті часи, інакше поет міг би двома словами «*furui*» та «*ike*» заповнити всі п'ять складів першого рядка, оскільки в японській мові «*furui*» ділиться на три склади *fu-ru-i* (короткого «і» в японській мові як окремого знака немає, але самостійна голосна «і» в багатьох поєднаннях звучить як «й»). Тому, на відміну від правил української мови, перший рядок тоді ділився б на п'ять складів і не вимагав би додавання сполучного «я» («*ya*»), як це видно у цьому хайку.

Саме хайку про жабку настільки просте, що його переклад, здавалося б, взагалі не повинен викликати різночитань. Буквально вірш перекладається як «Старий ставок,



встрибує жаба (теперішній незавершений час, тобто, дія відбувається у процесі), звук води».

Проте існують десятки варіантів перекладу цього хайку російською та українською мовами і майже сотня перекладів англійською. Всі вони виконані в прозі та відрізняються лише невеликими відхиленнями, які часто полягають у «фантазіях» перекладача, наприклад:

«Старий ставок! Стрибнула жаба, сплеск води».

«Старий став заглух. Стрибнула жаба. Чути тихий сплеск».

«Старий ставок, стрибнула у воду жаба, сплеск у тиші».

«О дрімотний ставок, стрибають жаби вглиб, чути сплеск води».

«Старий-старий став, стрибнула жаба вглиб – самотній сплеск».

Як можна помітити, до перекладної версії вірша часто додаються відсутні в оригінальному хайку елементи, як от «заглух», «тихий», «дрімотний», «у тиші», «самотній», «завмер», «углиб», «стрибають» (таке трактування теж можливе, оскільки через граматичні особливості японської мови кількість жаб у вірші й справді не вказана). Цих слів в оригіналі М. Башьо немає.

До того ж, у більшості варіацій перекладу не витримана ритміка, порушена складова структура. Хоча деякі приклади перекладу й звучать поетично, вони, все ж, далекі від оригіналу та радше схожі на вільну інтерпретацію або принципово новий твір за мотивами хайку М. Башьо, аніж на його переклад.

Деякі перекладачі взагалі покидають навіть спроби відтворити оригінальний колорит та метричну будову хайку, вважаючи це завдання неможливим. Саме такий підхід обирає, наприклад, російський перекладач японської поезії О. Раздорський. Він пропонує свій варіант поетичного, римованого перекладу хайку М. Башьо про жабку:

*В пруд старый прыгнула лягушка,*

*Вода стоит в нём сотни лет,*

*И только всплеска звук раздался,*

*Квакушки растворился след...*

*(Пер. О. Раздорського)*

Звісно, такий переклад вже не можна назвати хайку, адже це повністю інакша структура та навіть образна система вірша. Такий переклад можна розглядати лише у порівнянні з іншими варіантами перекладу, адже відокремлено він майже зовсім не передає специфіки японської поетичної форми хайку, що створює хибне враження про творчість М. Башьо. Такий переклад можна вважати перекладацькою інтерпретацією або варіацією, однак на еквівалентність він не претендує. Розглянемо й інші приклади перекладу творів М. Башьо українською мовою (табл. 3.2.):

Варіанти перекладу хайку про крука (М. Башьо) Таблица 3.2.

Оригінал	Переклад М. Лукаша	Переклад І. Бондаренка
<p>かれ朶に鳥のとまりけ り秋の暮 <i>Kare e dani karasu no tomarikeri akinokure</i></p>	<p><i>На голій гілці самотній ворон тихо старіє. Осінній вечір.</i></p>	<p><i>Засохла гілка – Крука притулок. Осінній вечір.</i></p>

Головна особливість цього хайку – його нестандартність, адже тут кількість складів в оригіналі перевищує стандартне значення 17. У цьому хайку в другому рядку 9 складів, тобто всього їх 19. У М. Башьо можна нарахувати одиниці таких «нестандартних» хайку, хоча в інших дуже відомих «хайджінів» застосування такого варіанту складової організації вірша відзначається набагато частіше. Відтак, переклад М. Лукаша близький до оригіналу та відтворює формулу, застосовану М. Башьо – 5-9-5. У той же час, І. Бондаренко використовує формулу 5-5-5, зменшивши кількість складів до 15.

Слід відмітити, що й образне наповнення вірша значно змінене – у М. Лукаша ворон набуває ознак «старіє», «самотній», «тихо», які відсутні в оригіналі. Прагнення перекладача створити яскравіший образ, дотриматися правила «сабі й шіорі» – передчуття присутності у вірші. Про такі вірші ми говоримо «з нальотом смутку». Безумовно, передати витончену атмосферу цього хайку від М. Башьо дуже складно, адже японська ієрогліфічна мова має більше ресурсів для того, щоб у лаконічній формі вмістити сенс, який в українській доведеться відтворювати цілими реченнями

замість слів. Саме це, вочевидь, і призвело до порушення складової формули у перекладі М. Лукаша.

Порушення складового ритму є вагомим недоліком при перекладі хайку, адже національна специфіка та особливість цього поетичного формату саме й полягає у використанні складового, а не словесно-фонетичного ритму. Звісно, перекладач має враховувати й особливості та традиції поетичного перекладу в українській мові, однак такий переклад вже можна вважати певного роду інтерпретацією.

Запропонуємо свій варіант перекладу хайку М. Башьо про крука:

*На голій гілці*

*Ворон самотньо сидить.*

*Осінній вечір.*

У цьому варіанті вдалося зберегти традиційну складову формулу хайку, при цьому зберігається ритм вірша, відсутнє не притаманне японській поезії словесно-фонетичне римування, більшість образів передані максимально близько до оригіналу. Щоправда, додано слово «самотній», хоча в оригіналі М. Башьо відсутній такий епітет. Однак таке перекладацьке рішення з розширення оригіналу (прийом експлікації у перекладознавстві) продиктоване потребою витримати складову відповідність перекладу та оригіналу.

Експлікація є можливим варіантом перекладу, однак все ж такий переклад вже втрачає долю своєї еквівалентності, передусім – змінюється образна система вірша. Тож, виявляється, що дотриматися складової відповідності без втрат складно. У той же час наука хайку складніша, ніж просте використання формули  $5 + 7 + 5 = 17$ . Важлива не тільки кількість складів, але і особливості їх промови, адже саме це створює ритм хайку, надає віршу певної мелодики звучання.

Дослідники жанру хайку стверджують, що склади у цій віршованій формі містять не просто склади, а «мори». Мора – це одиниця виміру кількості (довготи) стопи у поетичній метриці. За мору приймається час, необхідний для проголошення короткого складу у віршованому рядку. У 17-складному вірші-хайку всього тричотири значущих слова, їх прочитання створює ритмомелодіку вірша, яка буде вагомо відрізнятися у перекладі. Переклад іншою мовою може відтворити кількість

складів та приблизно зберегти фонетичні ефекти, утворені довготою виголошення кожного складу, неримованістю рядків. Однак це ніколи не буде точне, ідеальне відтворення японського хайку, бо це неможливо через відмінності фонетичних систем японської та української мов.

Втім, труднощі перекладу японського хайку, як і інших форм та метричних систем японської поезії, не обов'язково передбачають, що перекладачі повинні прагнути до максимальної точності у перекладі. Все ж, важливою є й специфіка художнього та, особливо, поетичного перекладу. Для української та російської (а раніше радянської) перекладацької традиції художній переклад допускає неточності та деякі відходження від оригіналу, адже й сам перекладач часто є поетом та має свій індивідуальний стиль поезії. Це накладає свій відбиток на текст перекладу, робить його унікальним та своєрідним.

Художній переклад тексту є одним із найскладніших письмових перекладів.

По-перше, художній переклад – це не переклад тексту слово у слово, він не може бути буквальним або дослівним. Переклад цього типу є більш гнучким, вільним. Перекладач може використовувати омоніми, перифрази та інші художні засоби, щоб зберегти естетичність твору.

По-друге, перекладач часто стикається із особливостями художнього тексту, властивими певній мові, зустрічає фразеологізми або фразеологічні звороти, при дослівному перекладі яких смислове навантаження тексту втрачається, тому необхідно шукати аналоги.

По-третє, інтерпретатор, зайнятий художнім перекладом, повинен мати задатки літературознавця, володіти навичками літературної стилізації, тобто вміти відтворювати мову тексту, що перекладається.

По-четверте, при перекладі художнього тексту перекладач повинен враховувати всі тонкощі та особливості перекладного тексту (у який час був написаний текст, у якому стилі) та дотримуватися його культурних особливостей (Особенности перевода).

Основною проблемою поетичного перекладу є саме відсутність дослівності, буквальності. Поетичний переклад не передбачає дослівності при роботі з текстом

оригіналу. Саме тому цей вид перекладу викликає безліч суперечок серед вчених та перекладачів. Частина вчених вважає, що найкращі переклади постають не тоді, коли перекладач дотримується синтаксичних та лексичних відповідностей, а коли він здійснює своєрідний творчий пошук. У результаті перекладу відбувається відтворення тексту іншою мовою.

Дехто з вчених вважає, що неможливо зберегти структуру поетичного тексту, не змінюючи її. На думку О. Городецької, має бути комплексний переклад із урахуванням усіх (наскільки це можливо) аспектів оригіналу. Для цього перекладачеві слід якомога повніше досягнути інваріант художньої концепції світу й особистості, відображений у тексті, «ввійти» у його внутрішню структуру настільки, щоб стала відчутною «ілюзорна міжрядковість» (Городецкая, с. 8). Так само недоречною буде зміна змісту оригіналу при перекладі.

Як писав видатний учений В. Алексєєв, «не можна допускати фальсифікатів, висловлювати власну думку, не підтверджену думкою вчених, та передавати псевдоживописні настрої при перекладі поезії... Усе це – непослідовна і, головне, непотрібна екзотика» (Алексєєв, 1966, с. 65). На думку Я. Шекера, перекладачу потрібно дотримуватись «золотої середини» між формозмістом оригіналу та глибиною власної творчої фантазії (Шекера, 2007).

Тож, поетичний переклад відрізняється від інших видів перекладу. Кожна людина перекладе одну і ту саму фразу по-іншому. Залучаються ритміка, рима та алітерація. Як писав відомий дослідник перекладу творів східних авторів Л. Ейдлін, «...кожен із перекладачів повинен намагатися передати думку та поезію оригіналу віршами, побудованими за тими самими художніми принципами, що й оригінал» (Эйдлин, 1967, с. 112). Сам переклад має «заданий характер»: перекладач повинен зберегти незмінним зміст оригінального тексту, інакше це вже буде називатися не перекладом, а переспівом.

Перекладати поетичний текст досить складно: перекладач активізує мисленнєву діяльність, художній смак, розширює кругозір, поглиблює знання не лише іноземної, але і рідної мови (Миньяр-Белоручев, 1999). Функція художнього мислення – досягнення світу через його пізнання шляхом творчого відтворення. У

художньому мисленні творча фантазія відтворює цілісну художню картину, вона веде до створення образів та символів – конкретних і водночас багатозначних. Характерною для художнього стилю є очевидна та прихована образність слів. Образність слів, суб'єктивна оцінка, динамічність, яскраво виражена індивідуальність автора – всі ці особливості притаманні літературним творам. Поезія відображає реальний, об'єктивний світ на тлі дослідження довкілля, збагачує людину знаннями на різних етапах еволюції людського суспільства.

### 3.2. Шляхи досягнення еквівалентності при перекладі японської поезії українською мовою

Працюючи з таким складним для перекладу текстом, як японська поезія, перекладач може обрати кілька шляхів та стратегій, кожна з яких має свої переваги та недоліки. Відомий перекладач М. Лозинський вважає, що перекладаючи іншомовні вірші рідною мовою, перекладач також повинен враховувати всі їх елементи у складному і живому зв'язку, а його головне завдання полягає у тому, щоб знайти в плані своєї рідної мови такий самий складний і живий зв'язок, який міг би точно відобразити оригінал та мав би той самий емоційний ефект.

Перекладач повинен як би перетворитися на автора, приймаючи його манеру і мову, інтонації та ритм, але зберігаючи при цьому й вірність своїй мові, і в чомусь – своїй поетичній індивідуальності. Необхідно пам'ятати, що переклад видатного літературного твору сам має бути таким.

Згідно з визначенням М. Лозинського, існує два основні типи віршованих перекладів:

1. Перебудовуючий (зміст, форму).
2. Відтворюючий – тобто, такий, що відтворює з можливою повнотою і точністю зміст та форму оригіналу.

І саме другий тип вважається майже єдиним можливим. Перекладач має встановити функціональну еквівалентність між структурою оригіналу та структурою перекладу, відтворити в перекладі єдність форми та змісту, під яким розуміється художнє ціле, тобто донести до читача найтонші нюанси творчої думки автора, створених ним думок та образів, що вже знайшли своє гранично точне вираження у мові оригіналу.

Зміст не може існувати доти, доки для нього не знайдено необхідну форму. Форму ж вірша складає комплекс взаємопов'язаних та взаємодіючих елементів, таких, як ритм, мелодія, архітектоніка, стилістика, смисловий, образний, емоційний зміст слів. Формальна структура віршованого твору є основою для створення його ритму,

який вважається «найпотужнішим організуючим началом поезії» (за М. М. Лозинським).

Що ж до хайку, то фонетична та граматична структура японської мови створюють для перекладачів особливі складнощі. Декілька універсальних правил перекладу класичної японської лірики на європейські мови сформулював Жорж Бонно:

- за можливості точно передавати зміст вірша;
- намагатися дотримуватися порядку слів оригіналу;
- намагатися дотримуватись складів оригіналу, а якщо це неможливо з технічних причин (неблагозвучний метр), то хоча б приблизно відповідної пропорції між числом складів у кожному рядку;
- не нехтувати передачею евфонії, музики вірша, шляхом відповідної заміни та транспозиції звуків у словах.

Наприклад, у наступному прикладі перекладу японського хайку Омакі Хіро (1907 р.), виконаному О. Белих ці рекомендації не дотримані у повній мірі:

Оригінал хайку	Переклад
<p>柔らかき竹のこ夜は飲むつもり</p> <p><i>Yawarakaki take no ko yoru wa nomu</i></p> <p><i>tsumori</i></p>	<p><i>Этой ночью проросли</i></p> <p><i>Нежные побеги бамбука,</i></p> <p><i>Жаждающие напиток...</i></p>

У цьому прикладі перекладу не відтворено порядок слів, а пропорції складів відтворені лише приблизно, метрична вивіреність хайку порушена. Попри це, образна система цього вірша збережена й передана досить точно. Пропонуємо наступний варіант перекладу цього хайку українською мовою:

*Бамбука пагін*  
*Напитися вологи*  
*Прагне цієї ночі.*



У цьому перекладі здійснена спроба більше дотриматися порядку слів та метрики хайку, а тому такий варіант ближчий до оригіналу за переклад О. Белих.

Загалом, створити адекватну оригіналу поетику хайку з усіма обертонами цієї поетичної форми неможливо, але за ступенем наближення до ідеалу українська мова лідирує серед інших європейських мов. Велике значення тут має багатство метрики та ритміки, нюансування сенсу слова за рахунок префіксів, суфіксів та флексій, свобода наголосу, свобода розташування слів у реченні та легкість інверсії – все це дозволяє передати у перекладі безліч поетичних ходів, притаманних японському хайку. Наприклад, у наведеному варіанті перекладу використовується саме інверсивна побудова речень, що дозволяє розташувати рядки вірша таким чином, щоб максимально наблизитися до оригінальної побудови хайку.

Розглянемо й інші приклади сучасних хайку, які часто мають більш вільну форму, аніж хайку класиків японської поезії. Наприклад, наступне хайку японського поета Сайто Санкі (справжнє ім'я Сайто Норінао) (1900–1962 рр.) характеризується вільним ритмом, творчим асонансом, культурними імплікаціями:

水枕ガバリと寒い海がある

*Mizumakura gabari to samui umi ga aru*

*Сайто Санкі*

*Водна подушка*

*через наполегливість стає*

*холодним морем.*

У цьому хайку складним є відтворення самого змісту вірша, що ускладнює й роботу перекладача з його формою. Зокрема, перекладацькі труднощі тут викликає лексема ガバリ と – gabari, яке має значення «завзяття, наполегливість».

Цей вираз означає у японській культурі «робити все від тебе залежне», «бути впертим в досягненні мети», «проявляти максимум енергії та наполегливості». Культурологи та японісти говорять навіть про окремий принцип «ганбаре», згідно з яким людина у разі настання будь-яких труднощів відмовляється приймати поразку і

бореться, незважаючи на те, яку ціну їй доведеться заплатити задля досягнення результату (50).

Культурологічні імплікації містяться у багатьох сучасних хайку, які з часом вже перестали слідувати класичній тематиці природи, психологічного стану митця, який споглядає пори року та життя оточуючого світу. Хайку авторів ХХ ст. часто стосується історичних подій, відображає історичний досвід японського народу у Другій світовій війні. Це створює труднощі для перекладача, адже перед ним стоїть задача успішно розшифрувати всі ті підтексти та імплікації, вміщені у таку коротку форму.

Наприклад, хайку поета Хасегави Сосай (1907-1946 рр.) є зразком соціально-політичної лірики ХХ ст., яка часто використовувалися як засіб пропаганди. Це хайку розкриває тематику так званою «священної війни», і щоб правильно відтворити цей вірш перекладач має не тільки володіти метрикою японської поезії, але й знатися на історичних етапах розвитку хайку, японської літератури загалом, а також самої Японії:

みいくさは酷寒の野をおほひ征く

*Mi ikusa wa kokkan no no wo ohohi tadashi ku*

*Хасегава Сосай*

*Армія імператора*

*Впевнено перемагає*

*холодне поле.*

Вислів みいくさ – «Мійкуса» у значенні «урядова армія» використовується як поважне найменування армії та солдатів, якими безпосередньо командує імператор, це імператорська армія (Кугун).

Відтак, нерідко в переклад вдається вкласти і укладені в оригіналі алюзії, складні ремінісценції, які в японському тексті виникають унаслідок подвійного прочитання омонімічних метафор чи слів асоціативного ряду.

Оскільки, розмір 5-7-5 для української мови не є органічним, у якості заміни може використовуватися запропонований Жоржем Бонно принцип приблизної

заміни: перший і третій рядки обов'язково мають бути коротші, а другий – довший. Вибраний розмір може трохи змінюватись, але однаковість форми повинна дотримуватися непорушно – як дотримується вона при перекладі сонетів чи октав.

Вважається, що правило 5-7-5 не поширюється на вірші хайку, якщо вони створюються іншими мовами. Пов'язано це, в першу чергу, з лінгвістичними особливостями японської мови, її ритмом та співучістю.

Тому хайку, написані українською мовою, можуть містити в кожному рядку довільну кількість складів та слів. Незмінним залишається лише трирядкова форма вірша, у якому відсутня рима, але при цьому фрази будуються таким чином, що створюють особливий ритм, передаючи слухачеві певний імпульс, що змушує людину подумки намалювати картину того, що він почув або прочитав.

Існує ще одне правило хайку, якого, втім, автори дотримуються за власним розсудом. Воно полягає в контрастності фраз, коли живе сусідить із мертвим, а сила природи протистоїть умінням людини. Однак варто зазначити, що контрастні хайку мають набагато більшу образність і привабливість, створюючи в уяві читача чи слухача химерні картини світобудови. Крім того, хайку може мати так зване «ріжуче слово» (кіреджі), тобто граматичну частку, яка розбиває тривірш на дві частини, або ж завершує вірш, надаючи йому граматичної та інтонаційної цілісності.

Однак не завжди можна досягти такого рівня еквівалентності при перекладі японських хайку. Часто хайку містять інформацію, яку перекладач не може переінакшити та адаптувати до потрібної форми, у такому випадку відбувається порушення класичної метрики хайку, наприклад:

日の本の武士われや時宗忌

*Hinomoto no bushi ware ya jishū-ki*

*Такахама Кіоші*

*Я самурай*

*Японії –*

*ювілей регента Токімуне.*

Тут не вдається дотриматися принципу довжини рядків, оскільки важливо передати конкретний сенс та зміст оригіналу, адже там використовується власна назва – посада та прізвище видатного японського діяча. Регент Токімуне (1251-84 рр.), згаданий у цьому хайку, був командуючим генералом (фактично виконуючим обов'язки сьогуна), він також відомий як сьогун Токімуне, який вів війну проти вторгнення монгольської армії Хубілай Кана в 1274 р. і в 1281 р. Обидві спроби вторгнення в кінцевому рахунку провалилися через епідемію тифу, тому регент Токімуне став символічним героєм воєн проти іноземних армій. У своєму хайку автор Такахама Кіюші ототожнює себе з цим унікальним, напівбожественним історичним героєм.

Зважаючи на особливості картини світу японських поетів, історичного та соціального тла створення поетичних творів, біографічних елементів та впливів на творчість поета, слід зазначити що перекладач поетичних творів має бути свого роду дослідником. Важко перекладати текст іншої епохи, іншої культури, якщо не знаєш її особливостей. Як зазначає Л. Ейдлін, «перекладач повинен знати національну особливість східної класики і не захоплюватись легким шляхом, на який його може привести начитаність у європейській поезії» (Ейдлин, 1967, с. 111). Техніка перекладу не визнає змін тексту керуючись простою логікою рівності вражень: сприйняття сучасним читачем твору мовою оригіналу повинне бути аналогічним його сприйняттю тексту мовою перекладу. Йдеться, однак, зовсім не про достовірну копію мови перекладу на той час, коли був створений оригінал.

Загалом, художній переклад японської поезії дозволяє краще зрозуміти особливості мови, специфіку використання слів у різних контекстах. Література – це історія мови, саме у ній можна побачити всі трансформації мови протягом тривалого періоду часу. Також через поезію відображається світогляд японського народу та його менталітет.

Безсумнівно, переклад опирається на мовний матеріал, поетичний переклад не може існувати поза перекладом слів та словосполучень, та й сам процес перекладу також повинен спиратись на знання законів обох мов (мови оригіналу та мови перекладу) і розуміння законів їх співвідношення. Дотримання мовних норм є

обов'язковим для тексту й оригіналу, й перекладу. Але водночас поетичний переклад не є лише пошуком мовних співвідношень.

Одним із найцікавіших моментів поетичного перекладу є збереження гри слів, яку задумав автор оригінального тексту. Гра слів ґрунтується на багатозначності слова, це може бути також своєрідне «пожвавлення», активізація його внутрішньої форми. В ідеальному випадку, в поетичному перекладі слід зберігати і зміст, і принцип взаємодії слів, які обіграються. Проте дуже часто під час перекладу гра слів не передається (це зумовлено мовною специфікою) – натомість вона може бути компенсована обігриванням іншого за значенням слова, яке вводиться у той самий текст.

Ще одним важливим аспектом, який створює складності при перекладі поетичних творів японських авторів є наявність художніх образів, які виражаються мовними засобами японської мови відповідно до картини світу народу та митця зокрема. Л. Ейдлін у своїх наукових працях виокремлює конкретні мовні засоби створення художніх образів у поезії, які й створюють основні мовні труднощі перекладу цих творів. Розглянемо надану дослідником класифікацію із огляду на досліджувані нами твори-хайку та викормимо можливі мовні труднощі перекладу.

Так, дослідник виокремлює такі основні мовні засоби творення художнього образу у поетичному творі:

1) епітети – передаються з урахуванням їх структурних та семантичних особливостей (прості та складні прикметники);

2) порівняння – передаються з урахуванням структурних особливостей, стилістичного забарвлення лексики;

3) метафори – передаються з урахуванням структурних характеристик, а також семантичних відношень між образним та предметним планами;

4) авторські неологізми – передаються за словотворчою моделлю, що наявна у мові перекладу та є аналогічною до тієї, яку використав автор, зі збереженням семантики компонентів слова та стилістичного забарвлення;

5) повтори фонетичні, морфемні, лексичні, синтаксичні, лейтмотивні – передаються по можливості зі збереженням кількості компонентів повтору та самого

принципу повтору на цьому мовному рівні. На думку Л. Ейдліна, «потрібно дотримуватися паралелізму, зберегти образи, намагатися передати історичні та літературні натяки і навіть характерні для поезії звукоповтори, передати хоча б їхній зміст» (Эйдлин, 1967, с. 113);

б) іронія – для її відтворення у перекладі, насамперед, передається принцип контрастного зіткнення, зіставлення того, що неможливо зіставити;

7) топоніми – передаються зі збереженням семантики та типової для мови оригіналу словотворчої моделі, яка є «екзотичною» для мови перекладу;

8) синтаксична специфіка тексту оригіналу – контраст коротких та довгих речень, ритм прози, сурядний тип зв'язку – передається за допомогою граматичних відповідників.

Отже, переклад японської поезії, у тому числі й поезії Лі Бо, це складна справа, яка передбачає цілу низку складнощів – як культурологічних, так і мовних. Однією із головних задач перекладача у процесі роботи над перекладом японського поетичного твору є максимально можливе збереження та передача тих образів та явищ, які були закладені у твір автором. Хоча перекладач може застосовувати певні перекладацькі трансформації, інтерпретація тексту оригіналу не повинна заходити надто далеко, так само як і дослівний переклад японських творів буде незрозумілим українському читачеві.

Віршована форма так чи інакше накладає відбиток на принципи поетичного художнього перекладу. Поезія «неперекладна», а перекладаючи вірші перекладачеві часто доводиться обирати між римою та логікою. Від перекладача вимагається якомога точніше, ближче до тексту передати звучання та думку, риму та логіку оригінального тексту. Передати те й інше у бездоганній повноті зі зрозумілих причин неможливо. Зовсім уникати звучання та ритму також неможливо. Навряд чи можна погодитися з думкою про те, що єдина мета виправдання перекладу – дати найбільш точні з можливих відомості, а для цього придатний лише буквальний переклад, причому з коментарем.

Ні в кого не викликає сумніву те, що віршований переклад повинен можливо ближче передавати зміст оригіналу і, в той же час, звучати українською мовою як

поетичний твір, претендуючи на те, щоб зайняти своє місце у царині україномовних перекладів іноземної поезії.

Таким чином, очевидно, що з багатого арсеналу засобів художньої виразності перекладачі обирають ті, які дозволяють передати стан ліричного героя у момент усвідомлення краси і крихкості навколишнього світу, його невловимої краси, швидкоплинність життя. Звідси особлива емоційність мови, використання вступних конструкцій, інверсії. Красу природи та її одухотвореність передають тропи (метафори, епітети, порівняння).

Вибір засобів художньої виразності у перекладах хайку на українську мову визначається багатьма чинниками, зокрема й історично сформованою перекладацькою традицією. Пройшовши різні етапи від дослівного перекладу через вірші за мотивами японського хайку, зараз перекладацька традиція вимагає відтворення сенсу в формах максимально наближених до оригіналу, що зберігають ритміку, строфіку, інтонаційне багатство та асоціативне поле тексту, що перекладається.

Вагому роль відіграє також невеликий обсяг вірша: три рядки японського хайку повинні бути одночасно образні, насичені змістом і виразними. Тому у перекладах відсутні громіздкі ланцюжки однорідних членів, анафори, градації.

Особлива позиція ліричного героя, який відчувається частинкою всесвітньої гармонії, захопленої красою світу, призводить до того, що у перекладах не зустрічаються антоніми та протиставлення. Акцент зроблено на тропях, дозволяють побачити подібність як схожих, і далеких на перший погляд предметів: порівняння, метафори.

Інша особливість хайку – це його споглядальність і одночасно емоційність ліричного героя. Передати це у перекладі допомагають насамперед синтаксичні засоби виразності (фігури мови): інверсії, риторичні питання, риторичні вигуки. Таким чином, при всій індивідуальності переклади хайку українською мовою суворо обумовлені самим матеріалом, що перекладається.

### Висновки до розділу 3

Переглянувши теоретичні праці українських науковців, розглянуті у першому розділі, дослідивши особливості та проблеми відтворення японської поетичної метрики у другому розділі, було отримано підґрунтя до аналізу проблем відтворення японської поетичної метрики при перекладі на українську мову.

Було виявлено, що перекладачеві недостатньо знати мову оригіналу, чи бути її носієм для повноцінного відтворення метрики. Для передачі ідеї, ритму, міркувань автора у віршах, необхідне поглиблене вивчення культури країни, її маркерів, а також поверхневий аналіз впливу епохи і статусу автора на написаний твір.

Як приклад перекладу на українську мову, було розглянуто найпопулярніший для українських читачів тип – Хайку. Для аналізу проблеми було обрано саме хайку, так як його чітка та вивірена ритмічна організація є найскладнішою для перекладачів.

При порівнянні перекладів хайку відомого японського письменника Мацуо Башьо, було виявлено, що українські перекладачі намагаються надати хайку ритму та ліричності, в той час коли хайку є віршем без рими. Таке явище виникає через те, що перекладач намагається локалізувати матеріал для українського читача, використавши рими для більшої милозвучності твору.

Також, можемо констатувати наступне:

1. при перекладі японської поезії, перекладачі прагнуть до еквірітмічності;
2. для адаптації віршів, допустимо використовувати прийом експлікації;
3. для більш яскравого перекладу необхідно звертати увагу на гру слів;
4. для приближення еквівалентності при перекладі японської поезії необхідно ретельно підібрати засоби художньої виразності, які допоможуть максимально наблизитися до японського оригіналу.



## Загальні висновки

Японська поезія – спадщина, яка сформувалася з давніх часів, яка скупчилась у збірниках, віршах, уривках, чернетках. Різниця стилів, рим, ритму, надало цій спадщині історичну значимість, пам'ять про події, пов'язані з розвитком японської поезії. Все це доступно нам, оскільки поезія залишалася популярним заняттям протягом століть, коли написання і читання віршів вечорами було розвагою вчених і знаті. Поезія передає досвід, який можна порівняти з механічним засобом, за допомогою якого читач у своїй свідомості може створити поетичний досвід по мірі того, як він читає. Поезія, подібно каталізатору, змушують чуттєвий досвід та ідеї зливатися у візерунки слів поета, подібно до того, як потоки теплого і холодного повітря створюють візерунки на склі. Цілком очевидно, що й читача немає інтересу до віршів, немає попереднього досвіду, то для нього не існує поезії. Метод, за допомогою якого поет створює вірш називається технікою. У цій дипломній роботі було проаналізовано техніки, які використовувалися раніше, і використовуються зараз у японській поезії. Проведено аналіз способів передачі ритму, способів викликати емоційний відгук у читача.

У процесі нашого дослідження особливостей відтворення японської поетичної метрики були розглянуті форми та правила написання віршів японською мовою, види віршів залежно від смислового значення, соціального ланки населення та впливу інших мов. Були розглянуті такі типи віршів: Хайку, Канші, Ренга, Ренку, Вака, Чоука, Седоука, Танка, Хайкай, Хайбун. Звісно, для людей, знайомих з японською поезією, найвідомішим є Хайку, або Хокку. Кожному з перерахованих типів віршів властиві особливі риси. Надано приклади віршів та їх переклад. Наведені приклади проілюстрували складність створення повноцінного перекладу класичної японської поезії на українську мову. Складність перекладу відчутно сприймається навіть з боку професійного поета, який володіє чи не володіє мовою оригіналу. Передати задум автора, емоційний відгук, зможе не кожен перекладач, оскільки перед вибором стоятимуть: дослівний переклад, або ж поетичний, який не принесе в жертву вишуканість звучання та смислове наповнення, ґрунтуючись на аналізі ідеї автора та культурних маркерах східної екзотики. Найскладнішим же є збереження метрики японської поезії. Збереження ритмічної структури оригінального поетичного тексту називається еквіритмічністю. Хоча таке поняття існує в перекладознавстві, досягти такої рівнозначності оригіналу та перекладу вірша на практиці дуже складно, близько

до неможливого. Перекладачі, у свою чергу, прагнуть знайти найоптимальніший варіант перекладу, виходячи з ідеї та естетичної якості оригіналу.

Виходячи з цього, як результат, слідує те, що перекладачеві недостатньо знати мову оригіналу чи бути її носієм, необхідно поглиблене вивчення культури країни і її маркерів, особливості створення віршів та їх значення для епохи автора.

Незважаючи на те, що в процесі перекладу оригінальна поезія зазнає змін, настрій вірша, його темп, римування не повинно змінюватися. Завдяки таким перекладачам як "...тут список перекладачів із диплома...", які збільшили кількість японських віршів, адекватно перекладених українською мовою, українські читачі можуть насолодитися японською поезією.

В процесі дослідження японських оригінальних текстів та їх перекладу українською мовою, спробувавши вичленувати особливості метрики, ритміки та еквіритмічності перекладеного тексту порівняно з оригіналом, можемо стверджувати, що вірші перекладені максимально близько до оригіналу.

Як приклад перекладу японської поезії українською мовою, нами було розглянуто найпопулярніший для українських читачів тип – Хайку. Хайку є одним із найскладніших для перекладу форм японської поезії, адже її ритмічна організація чітка та вивірена, вона складається із сімнадцяти складів. Сам вірш поділений на три групи, які відрізняються одна від одної кількістю складів, у першій групі – п'ять складів, у другій – сім, у третій – п'ять.

Проведено порівняння варіантів перекладу хайку знаменитого японського письменника, теоретика вірша, який відіграв велику роль у становленні поетичного жанру хайку Мацуо Башьо. У японському варіанті, важливу роль відіграє форма складів за формулою 5-7-5. Українські перекладачі, при перекладі японських віршів, завжди намагаються надати їм ритми та ліричності, тоді як хайку є віршем без рими. Таке явище виникає тому, що в японському хайку наголос не відіграє ключову роль, ритм читання забезпечується чергуванням складів. Перекладач же, зіткнувшись із дилемою, може обрати переклад японської метрики з урахуванням можливості використання рими, щоб досягнути більшої милозвучності для українського читача.

Підведемо підсумки:

1. Залежно від специфікації замовлення на переклад або ж залежно від особистого поетичного досвіду та уподобань, перекладач повинен визначитися з типом перекладу: дослівний переклад чи поетичний. Від цього залежить вибір методів, підходи до перекладу. Необхідно обрати: зберегти японський колорит

неримованої поезії чи максимально адаптувати його, з використанням рим, для читача.

При художньому перекладі, залежно від особливостей мови, можуть використовуватися омоніми, перифрази та інші художні засоби, щоб зберегти естетичність твору. У випадку дослівного перекладу можуть використовуватися аналоги, які передадуть смисловий код тексту.

2. При перекладі японської поезії українською мовою необхідно прагнути до еквірівнічності, рівнозначності оригіналу. Для більш точної передачі ідеї автора, перекладач може заглибитись у культуру та епоху, в якій було написано вірш, вивчити стиль автора та його історію.

3. Необхідно пам'ятати особливості кожного різновиду вірша, кількість його складів, мори, рим, ритму. Вірш – не просто формула складів, необхідно звертати увагу на тип цих складів, їх вимову.

4. Допустимим прийомом при перекладі вважається прийом експлікації, у якому перекладач може додавати відсутні в оригінальному вірші елементи, але паралельно є вимога дотримуватися формули вірша (з прикладу хайку – 5 + 7 + 5).

5. При перекладі віршів хайку можна використовувати універсальне правило:

- за можливості точно передавати зміст вірша;
- намагатися дотримуватися порядку слів оригіналу;
- намагатися дотримуватись складів оригіналу. За неможливості цього з технічних причин (неблагозвучний метр), хоча б приблизно відповідної пропорції між числом складів у кожному рядку;
- не нехтувати передачею евфонії, музики вірша шляхом відповідної заміни та транспозиції звуків у словах.

6. При поетичному перекладі також потрібно звернути увагу на гру слів, яку задумав автор. Гра слів виходить з багатозначності слів і фраз. Така передача «оживляє» переклад, зберігає зміст, принципи взаємодії фраз, що обігруються.

7. Переклад хайку вимагає відтворення ідеї автора в максимально наближених до оригіналу формах, має бути збережена ритміка, строфіка, інтонаційне багатство та асоціативна ідея тексту, що перекладається. Під час перекладу помічниками будуть синтаксичні засоби: інверсії, риторичні питання, риторичні вигуки. І оскільки для української мови формула 5-7-5 не є органічною, як заміна, можемо скористатися принципом приблизної заміни Жоржа Бонно: перший і третій ряд обов'язково повинні бути коротшими, ніж другий.

## 要約

ある言語から別の言語への芸術作品の翻訳を考えると、主に互いに最も遠い文化に属するテキストの翻訳で困難が生じます。さらに、詩的な作品は、最も高度に組織化されていると同時に、複雑な形式の芸術的スピーチとして、翻訳者に最も多くの複雑なタスクを提示します。それは詩的なスピーチのテキストの正式な構成であり、とりわけ、そのリズムカルな構造は、翻訳の技術と方法のすべての武器を使用する必要がある理由です。

現代の詩では、詩的な形式と単語の相互作用（リズム構造と韻に関する単語の比較、スピーチの音の側面の表現的な識別、リズムと構文の構造の関係）は、芸術的意味の動きの微妙で複雑な色合いを作成します。さらに、翻訳の言語は、必然的に、元の詩的なテキストの翻訳に、第1言語と第2言語の両方の構造に関連する重要でしばしば克服できない制限を課します。この論文では、ウクライナ語への翻訳における日本の詩的指標の複製の特殊性、詩の翻訳方法、遠い文化の詩的テキストの翻訳におけるいくつかの翻訳の難しさ、特に日本の詩のいくつかの詩の翻訳の例について考察しようとしています。現代のウクライナ語で。

したがって、日本の詩をウクライナ語に翻訳する際の多くの問題は、主に翻訳の理論とウクライナ語での適切な芸術的手段の探求の観点から、非常に複雑に見えます。両方の文化が内容と表現の両方の点で互いに最も遠いので、タスクはさらに興味深いように思われます。

メートル法を完全に再現するためには、翻訳者が原語を知っていたり、原語の話者であるだけでは十分ではありません。その国の文化やマークを徹底的に研究し、時代や作者の地位が文章に与えた影響を表面的に分析することが、アイデアやリズム、作者の推理を詩で伝えるために必要です。

ウクライナ語への翻訳の例としては、ウクライナの読者に最も人気のある俳句を考えました。問題を分析するために俳句が選ばれたのは、その明確で正確なリズムの構成が翻訳者にとって最も難しいからである。

松尾芭蕉の俳句の翻訳を比較したところ、俳句は韻を踏まない詩であるにもかかわらず、ウクライナの翻訳者は俳句にリズムとリリシズムを加えようとすることがわかりました。この現象は、翻訳者がウクライナの読者のために教材をローカライズしようとして、韻を踏んで作品をよりユーフォニックにしようとしているために起こります。

また、和歌を翻訳する際には、リズムを整えること、詩に合わせるためには説明文を使ってもよいこと、より生き生きとした翻訳にするためには言葉遊びに注意すること、同等のものに近づけることなど、和歌を翻訳する際には、できるだけ原文に近づけるような表現方法を慎重に選ばなければなりません。

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. «Манйосю». (1992) Кіото.
2. Басьо Кодзі (Лекції про Басьо) (1956). Т. 1. Токіо.
3. Бондарко Л. В., Вербицька Л. А., Гордина М. В. (1991) Основи загальної фонетики. СПб.
4. Бороніна І. А. (1978) Поетика класичного японського вірша (VIII-XIII ст.). М.
5. Гол. ред. В. Н. Ярцева. (1990) Лінгвістичний енциклопедичний словник/ М.
6. Зиндер Л. Р. (1979) Загальна фонетика. М.
7. Касевич В. Б. (1983) Фонологічні проблеми загального і східного мовознавства. М.
8. Ковалів І. Ю. (2007) Еквіритмічність. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. Київ: ВЦ «Академія», Т. 1: А – Л.
9. Маслов Ю. С. (1998) Вступ до мовознавства. М.
10. Науково-популярний журнал МАН "Школа юного вченого" (2012) № 6
11. Потапова Р. К. (1981) Сегментно-структурна організація мови (експериментально-фонетичне дослідження): Автореф. дис. д-ра філол. наук. Л.
12. Потапова Р. К. (1986) Складова фонетика германських мов. М.
13. Рибін В. В. (1982) Фонетичний склад, фонологічний склад, мору в японській мові і в японістика // Тези Другої всесоюзної школи молодих сходознавців. Тбілісі, жовтень, Т. II. М.
14. Рибін В. В. (1986) Про значимість мори для опису фонологічної системи сучасної японської мови // Вісник СПбГУ. Сер. 9.
15. Рибін В. В. (1986) Склад в японській мові: Автореф. дис. канд. філол. наук. Л.
16. Сінодзакі Тацуо. (2005) Гендай-но пародії. Модзірі «Хякунін іссю». (Сучасні пародії на вірші з «Хякунін іссю»). Т. 1. Токіо.
17. Торсуєв Г. П. (1975) Будова складу і Алофон в англійській мові (в зіставленні з російським). М.
18. Фельдман Н. І. (2002) Японська мова. М.
19. Філологія. Сходознавство. Журналістика. Вип. 3. СПб., 2006.
20. Хатторі Сіро. (1971) Онсейгаку (Фонетика). Токіо.

21. Хаттори Сиро. (1983) Наголос в японській мові в фонологическом аспекті // Мовознавство в Японії. М.
22. Шекера Я. В. (2007) До питання перекладу китайської поезії доби Тан (618-907): інтерпретація художнього образу. Сходознавство. №38.
23. Алексеев В. М. (1966) Китайская народная картина. Москва.
24. Балашов Н.И. (1982). «Структурно-реляционная дифференциация знака языкового и знака поэтического». СССР: Известия АН. Сер.лит и яз. Vol. 41, N. 2.
25. Городецкая О. М. (2002) Поэтика иероглифа (размышления переводчика). Восток. №6.
26. Грунина О.Н. (2019) «Размышления о полноценности поэтического перевода» (ранние переводы классической японской поэзии на русский язык). Журнал Восточная Азия: факты и аналитика. № 1.
27. Долин А.А. (1995) «О принципах перевода классической поэзии танка в книге «Кокинвакасю», Том 3, перевод со старояпонского А. Долина. М.: Радуга.
28. Долин А.А. (2012) «Мир в капле дождя». Иностранная литература. № 2.
29. Е.В. Трухтанова, С.И. Трухтанов (2012) «К вопросу о некоторых особенностях перевода древнеяпонских поэтических текстов».
30. Миньяр-Белоручев Р. К. (1999) Как стать переводчиком. Москва.
31. Пер. Г. Свиридова (2000) «Стихи японских императоров», СПб.: Изд-во «Скрипторіум».
32. Сикибу Идзуми, Гамо Катахидэ, Оно-но Комати (2017) Антология «Японская поэзия». Серия Библиотека мировой литературы. СПб.: СЗКЭО.
33. Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон (1907) «Энциклопедический словарь». СПб.
34. Эйдлин Л. З. (1967) Заметки о переводе иероглифической поэзии на русский язык. Народы Азии и Африки. №1.
35. McCawley, J. D. (1968). *The Phonological component of a grammar of Japanese*. Mouton.
36. Suzuki, D. T., & Jaffe, R. M. (2019). *Zen and Japanese Culture (Bollingen Series, 334)* (Illustrated ed.). Princeton University Press.

37. Tsuchida, A. (2001, July 1). *Japanese Vowel Devoicing: Cases of Consecutive...*  
Journal of East Asian Linguistics.
38. McCawley JD The phonological component of a Grammar of Japanese. The Hague-Paris, 1968. 206 p.
39. 延与 由美子. '若い世代の尊敬語・謙譲語使用意識とジェンダーに関する一考察'.  
北海道 大学留学生センター紀要 = Journal of International Student Center, Hokkaido  
University. Vol. 16. 2012.
40. 田林 葉. ジェンダー、地域、年齢などによる差異と 「正しい」 日本語の規範.  
政策科学 (2003).
41. 日本語教育とジェンダー——教師の立場から パネリスト 佐々木瑞枝・宇佐 美  
まゆみ・水本光美 ディスカサント 門倉正美. 日本語教育国際研究大会 学会誌  
(日本語と ジェンダー) 7号 2006. Print.
42. 山口明穂, 秋本守英. 日本語文法大辞典. – 明治書院. – 2001. – 974 頁.
43. 金田一春彦, 林大, 柴田武. 日本語百科大事典. – 大修館書店. – 1995. – 1505 頁.
44. 大森修編. 大森修 3・4 年で使える“俳句・短歌・百人一首・ことわざ・慣用  
句・故事成語”ワーク. 明治図書出版、2009, 112 頁. 明治図書出版、2009, 112 p.
45. Бельх, А. (2011, June 22). *ИЗ СОВРЕМЕННОЙ ЯПОНСКОЙ ПОЭЗИИ ХАЙКУ*.  
Netslova. <https://www.netslova.ru/belyh/modern-haiku.html#4>
46. *Метрична система віршування*. (2020). StudFiles.  
<https://studfile.net/preview/9885871/page:2/>



47. *Особенности перевода художественной литературы.* (2021). era24.  
<http://era24.ru/o-kompanii/nashi-stati/osobennosti-perevoda-khudozhestvennoj-literatury/>
48. *Стихи на японском языке | Японский язык онлайн.* (2020). Nihon-go. <http://nihon-go.ru/stihi-na-yaponskom-yazyke/>
49. *Хоку українською.* (2006, December 15). Livejournal. <https://ua-hokku.livejournal.com/>
50. *Что такое японский принцип Гамбарэ? | Японский язык онлайн.* (2018). Nihon-go. <http://nihon-go.ru/zheleznyiy-duh-gambari/>
51. “Япония. Куклы сказки и легенды.” (2019, February 10). *И слово стало чудом.* Переводы Веры Марковой. Яндекс Дзен | Блогерская платформа.  
<https://zen.yandex.ru/media/japandolls/i-slovo-stalo-chudom-perevody-very-markovoi-5c5dd621ff293600ade5469c>
52. Collins, B. (2021). *10 Types of Japanese Poetry: A Guide to Japanese Poetic Forms.* Masterclass. <https://www.masterclass.com/articles/a-guide-to-japanese-poetic-forms#10-types-of-japanese-poetry>
53. Collins, B. (2021). *How to Write Haibun Poetry: Tips for Writing Poetry.* Masterclass. <https://www.masterclass.com/articles/how-to-write-haibun-poetry#what-are-the-origins-of-haibun-poetry>
54. *Renga | Japanese literature.* (2019). Encyclopedia Britannica.  
<https://www.britannica.com/art/renga>

55. *What does renku mean?* (2021). Definitions.

<https://www.definitions.net/definition/renku>

56. Wikipedia contributors. (2020, October 19). *Еквіритмічність*. wikipedia.

<https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%95%D0%BA%D0%B2%D1%96%D1%80%D0%B8%D1%82%D0%BC%D1%96%D1%87%D0%BD%D1%96%D1%81%D1%82%D1%8C>

57. Wikipedia contributors. (2021, October 23). *Waka (poetry)*. Wikipedia.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Waka\\_\(poetry\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Waka_(poetry))

58. RICHARD GILBERT and JUDY YONEOKA (2000, March) Japan. Gendaihaiku.

<https://www.gendaihaiku.com/research/metrics/haikumet.html>